

Anne-Gaël Bilhaut y Silvia Macedo
editores



Tradición, escritura y patrimonialización



Tradición, escritura y patrimonialización

Anne-Gaël Bilhaut y Silvia Macedo

editores

1 era. Edición Editorial Abya-Yala
Av. 12 de octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719
Telf.: (593-2) 2506251
Fax: (593-2) 2506267
E-mail: editorial@abyayala.org
www.abayala.org
Quito-Ecuador

Diseño, diagramación e impresión
Editorial Abya-Yala

ISBN:
978-9942-09-108-6

Impreso en Quito-Ecuador, septiembre, 2012

Esta publicación ha sido realizada gracias al apoyo del Centre d'Enseignement et de Recherche en Ethnologie Amérindienne (EREA) del Laboratorio de etnología y de sociología comparativa (Centre national de recherche scientifique), Francia.

La ilustración de portada es una obra original de Mataliwa Kulijaman, wayana de Guayana Francesa. Representa Kahenawa, un ser acuático, que se encuentra en la selva. Se lo encuentra muy poco. Se ve hermoso, pero puede ser peligroso. Es un *ipo*, un monstruo acuático.



Índice

Introducción.....	9
<i>Anne-Gaël Bilhaut y Silvia Macedo</i>	
1 Maluwana. Pleito para el reconocimiento del patrimonio intangible apalaï y wayana	23
<i>Mataliwa y Eliane Camargo</i>	
2 De la conquista espiritual a la conquista del alfabeto: la escritura indígena en las reducciones del Paraguay (siglos XVII-XVIII)	43
<i>Eduardo S. Neumann</i>	
3 La literatura contemporánea mapuche: una voz en el proceso de patrimonialización.....	77
<i>Loriane Fauvet</i>	
4 La producción indígena audiovisual en Bolivia....	97
<i>Gabriela Zamorano Villareal</i>	
Epílogo.....	127
<i>Bruna Franchetto</i>	
Biografías de los autores	135



Introducción

Anne-Gaël Bilhaut y Silvia Macedo

En esos últimos años, dentro de los temas emergentes de mayor interés para los antropólogos y, más específicamente, para aquellos que trabajan con poblaciones amerindias, existen dos que sobresalen: los procesos de escritura y de patrimonialización de la cultura inmaterial. Promulgada en 2003 por la Unesco, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural e Inmaterial cataliza el interés, ya existente, de las poblaciones indígenas –así como de sus asesores e investigadores- sobre su “cultura”, su “patrimonialización” y su “salvaguardia”. De tenor profundamente antropológico, la Convención de 2003 propone que:

...los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos [reconocen] como parte integrante de su patrimonio cultural...

sean documentados, investigados, preservados, protegidos, promovidos, transmitidos e revitalizados. Inventariar tales prácticas culturales y salvaguardarlas como medio de protección y de transmisión atentas a la historicidad y a los cambios,



Tradición,
escritura y
patrimonialización

requiere una serie de actitudes reflexivas de parte de los actores involucrados en estos procesos de patrimonialización.

Reflexionar y escoger cuáles son las prácticas “tradicionales” susceptibles de patrimonialización es la primera etapa que se debe pasar. Decidir los modos y las formas de salvaguardia de esas prácticas, así como los actores e instituciones (organizaciones internacionales, ONG, asociaciones y miembros del pueblo) que van a realizar esta tarea, es un segundo paso. Negociar esos procesos localmente y a niveles regionales, nacionales, internacionales, globales, un tercer punto. Escoger las versiones o las interpretaciones que serán patrimonializadas –es decir, también vistas como patrones o modelos– y sus soportes, es un cuarto paso; cómo enfrentar los efectos que la promoción que tal práctica alcanza en su proclamación como patrimonio, el último. Todos esos procesos tienen en común el uso de la escritura.

En las fases iniciales de selección: de preparación de la candidatura (el *dossier* o la carpeta) y de presentación argumentada de las prácticas culturales susceptibles de patrimonialización o de las propuestas y acciones de salvaguardia, la escritura es el medio omnipresente de comunicación, transmisión y de protección de esos conocimientos. Sin embargo, no es el único medio utilizado: registros de video y audio así como Internet ofrecen también soportes de registros y de transmisión de estas prácticas culturales.



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

En consecuencia, en todo este proceso, y principalmente al momento de preparar la candidatura, el escribir es esencial e inevitable. Escribir las prácticas orales, gestuales, los conocimientos jamás escritos es altamente sensible y difícil. Aquí surgen las preguntas: ¿cómo escribir?, ¿quién debe hacerlo?, ¿en qué lengua?, ¿qué espacio tiene lo escrito en las comunidades?, ¿cuál contenido debe ser o puede ser escrito?, ¿qué forma dar a este contenido?, ¿quién es el público presentado y quiénes serán los lectores?, ¿cuáles son las interpretaciones realizadas por los indígenas?, ¿cuáles son atribuidas a ellos en estos procesos? En la reciente literatura antropológica sobre lo escrito en las poblaciones amerindias, encontramos artículos

sobre la escritura y la escuela, la relación entre lo escrito y el aprendizaje de la escritura. Por el contrario, se ha dado poca atención al aumento de la importancia de lo escrito en la vida cotidiana, social y política en las comunidades indígenas.

Nuestras experiencias de campo nos han llevado, a través de caminos diferenciados, a analizar los procesos de patrimonialización y sus relaciones con la escritura. De un lado, el trámite para el reconocimiento de la UNESCO del patrimonio inmaterial de la humanidad realizado por los záparas de la Amazonía ecuatoriana ha generado preguntas sobre la escritura del proyecto y los tipos de soportes para “documentar” y consignar el patrimonio zápara (Bilhaut, 2011). Del otro, el seguimiento de un proyecto de educación y de las prácticas escolares wayãpi (en Brasil y Guayana francesa) ha cuestionado la transmisión de conocimientos y las prácticas de escritura, que han sido asociadas a la candidatura a la patrimonialización de las prácticas gráficas para la UNESCO (Macedo-Tinoco, 2006).

Sin embargo, en nuestros trabajos de campo los indígenas consideran lo escrito y la escritura de manera diferente en cuanto a la relación que tienen con ellos y a sus usos particulares. Del papelote a la redacción de libros, para ellos mismos, para otras organizaciones indígenas o no indígenas, o para las ONG y el público nacional e internacional, los campos de lo escrito se abren. Lo escrito no interesa solo a los antropólogos; los indígenas le confieren importancia por ellos mismos y de acuerdo a sus propias formas.

El patrimonio como proyecto

El “patrimonio” está de moda hoy en día, a tal punto que aún en las comunidades más remotas saben lo que significa esa palabra; así también tienen una idea de lo que es la UNESCO, la cual está ayudando a promover su patrimonio a niveles locales, nacionales e internacionales. Para muchos de ellos, la UNESCO es como una súper ONG que distribuye dinero para cualquier proyecto que tenga que ver con la lengua y

la cultura. Por ello, hablar de conservación del patrimonio en muchas de esas sociedades amerindias corresponde a menudo a hablar de proyectos y eso implica construir reseñas históricas contextualizadas del patrimonio, determinar planes de acción, confeccionar presupuestos, hacer inventarios, colectas, filmaciones, todo con el fin de consignar un máximo de datos sobre el patrimonio inmaterial. Luego, todo eso debe ser objeto de una valorización, a través de una difusión que tiene la forma de un escrito, tal vez también de una exposición o de nuevas filmaciones, las cuales requieren una escritura no solo para el guión, sino igualmente para su preparación.

Desde ese momento, el patrimonio parece indisociable de las prácticas de escritura (desde el origen hasta el fin del proceso de patrimonialización) e inseparable del trabajo de documentación. Pero, ¿cómo producir esta documentación o escribir esos proyectos para el patrimonio cuando no se puede escribir o se escribe mal? Hay que tomar en cuenta que la alfabetización no ha sido llevada a cabo de la misma manera de un grupo a otro, ni de un pueblo a otro; hemos encontrado una diversidad de situaciones según la región y el país. Por ejemplo, en muchos pueblos existen escuelas pero sin profesores. Por otro lado, en países como Brasil, desde los primeros proyectos de educación multicultural y multilingüe, la educación indígena ha mejorado bastante. Actualmente, muchos amerindios terminan su educación universitaria debido a que las leyes nacionales promueven sistemas escolares multiculturales y bilingües. Pero también existen problemáticas y frecuentemente en las escuelas indígenas. Por esa razón, las competencias para escribir son muy variables de una sociedad a otra, incluso a pesar de que exista una difusión amplia de la técnica.

Cuando los amerindios deben escribir en las lenguas nacionales (español, portugués y francés, como en la Guayana francesa) proyectos o candidaturas en búsqueda de nuevos fondos, en ese momento ellos encuentran grandes dificultades. ¿Cómo expresar el patrimonio inmaterial a través de la escritura?, o ¿cómo hacer literalmente una composición escrita, es decir, componer o “poner con”, poner juntos, elementos del patrimonio, transformados en una forma escrita?

Además, no debemos olvidar que los requerimientos que deben ser llenados por escrito tienen que seguir ciertos patrones de presentación y de escritura definidos de forma exógena, y generalmente esas formas no se enseñan en las escuelas de la comunidad.

Por otro lado, si existe un texto escrito en una lengua original indígena, entonces cabría interrogarse en cuanto a su lectura: ¿existe un lector para él o no? (conocemos varias experiencias de libros escritos en lengua indígena que carecen de lectores amerindios); y esa pregunta nos lleva indefectiblemente hacia otras cuestiones sobre los escritos: ¿quién escribe?, ¿pensando en quién?, ¿para quién?, ¿quién va a leer?, ¿el receptor puede hacerlo? Aunque los amerindios repitan que lo que quieren es legar el patrimonio en una forma escrita a su propio pueblo, es sobre todo en portugués, español o francés que el escrito está producido. Sin embargo, las poblaciones escriben e invierten en proyectos de patrimonialización de prácticas culturales y saberes. Queda por preguntarse: ¿por qué hacerlo? y ¿qué significado atribuyen a estos escritos?

La literatura existente

Que los amerindios escriban y cuenten lo que son sus tradiciones indígenas no es nuevo. Gruzinski en *Las cuatro partes del mundo* señala que, a finales del siglo XVI en Nueva España, muchos eran los indígenas educados que escribían en su lengua nativa, en español o en latín. Se trataba principalmente de indígenas provenientes mayoritariamente de la nobleza indígena que fueron educados en colegios dirigidos por misioneros; sus textos se referían **fundamentalmente a crónicas**. Pero no solamente estos indígenas nobles aprendieron a leer y a escribir; desde 1536 en México, se extiende rápidamente la enseñanza del latín (2006: 35) y esto hace que se traduzcan obras, incluso clásicas, en las lenguas nativas: es el caso de las Fábulas de Esopo disponibles en náhuatl. Gruzinski escribe a propósito:

[Como] consecuencia de esta dinámica de traducción, las lenguas amerindias –las cuales hasta la fecha no se escribían– son transcritas fonéticamente y adquieren una existencia material bajo la forma de libros o de hojas volantes. Es el caso especialmente del náhuatl, del maya, del quechua, del tupi de Brasil o del timucua de Florida (2006: 67- 68, traducción propia).

Dentro de los indígenas que escriben en el siglo XVI está Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1568-1648), mestizo, hijo de un español y nieto de una princesa amerindia, quien escribe en español sobre la historia del Reino de Texcoco, de donde es originario. Ofrece dos versiones sucesivas de la historia, refiriéndose de la misma manera a las fuentes indígenas y europeas, sin dar más crédito a las unas o a las otras. También uno de sus contemporáneos, Martín de la Cruz, médico azteca, redacta un herbario, el *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* (1552). Esta es la primera obra sobre plantas mexicanas y es de un interés especial porque solo incluye saberes medicinales aztecas, y su hibridad viene aquí del idioma en el que está publicado; gracias a su amigo azteca Juan Badianus (Badiano), el libro está traducido al latín (2006: 4). En la actualidad, la producción escrita indígena crece de manera exponencial. Esto se verifica por el gran número de material escolar, proyectos, carpetas, libros, literatura, documentos, cartas, etcétera, que se puede hallar.

Distinguimos tres ejes mayores para el análisis de esas producciones escritas y literarias indígenas. El primero, enfatizando principalmente el debate sobre la educación, se interesa en el aprendizaje de la escritura, la alfabetización, la educación, el aprendizaje de los diferentes tipos de escritura (silabarios maya) y en estudios hechos por los asistentes indígenas de los antropólogos que han publicado artículos, a veces en su idioma y que luego han sido traducidos a una lengua de comunicación académica. Hay que subrayar que una gran parte de esa producción está compuesta de manuales escolares bi y multilingües, generalmente editados o publicados por las organizaciones indígenas con el apoyo y la participación de las direcciones de educación bilingüe, regional o nacional.

La segunda parte examina las biografías y autobiografías indígenas y la interpretación que se hace de este eje como un nuevo género para los pueblos indígenas. Chaumeil (2011), por ejemplo, revisa la biografía de uno de sus principales interlocutores yaguas: Alberto Proaño. Explica cómo la investigación etnológica y sus escritos hicieron que Proaño clasifique sus conocimientos chamánicos de acuerdo con los estándares de valoración de los conocimientos indígenas actuales y las normas de investigación etnográfica. Además resalta el hecho de cómo la investigación organiza ese nuevo conocimiento. Chaumeil también comenta cómo sus textos, y específicamente su libro sobre chamanismo yagua, fueron incorporados por Proaño en sus rituales chamánicos, al respecto refiere:

Pero mi sorpresa fue mayor cuando me enteré que Alberto curaba con mi libro sobre el chamanismo, aplicándolo a la manera de un encanto directamente sobre el cuerpo de los enfermos. La explicación que proponía era que el libro en cuestión reunía palabras poderosas y eficientes por el hecho de haber sido escritas. Una vez inscritas, las palabras no se borran y son para siempre (...) Me contaba también que el simple hecho de abrir el libro le hacía inmediatamente recordar las letras de cualquier canto sin temor de equivocarse y sin necesidad de memorizarlas previamente. El libro tal como lo utiliza Alberto se volvió una entidad suya, productiva, agentiva, capaz de curar (y de matar), razón por la cual se queja siempre que sus rivales le “roban” con frecuencia el libro, obligándome a traer nuevos ejemplares a cada una de mis visitas para re-abastecerse (hasta que se agote el libro): de ahí la necesidad, según él, de escribir otro libro... (Chaumeil, 2011: 9).

Ya Calavía (2006) discutiendo del género autobiográfico indígena y su ausencia –o presencia emergente– en América Latina, en comparación con la ya fuerte existencia del género en los Estados Unidos, reflexiona sobre el potencial analítico que este tipo de escritura trae a los estudios amerindios y a la capacidad política que proporciona a los líderes indígenas. El género autobiográfico, que implica una construcción del sujeto narrador, se encuentra frente a

otras formas de percepción de la persona y al estilo indirecto en cuyos sujetos son múltiples y variados, entre humanos y no humanos.

El tercer tipo de estudios analiza las publicaciones literarias indígenas más recientes. Ejemplos de esas publicaciones son aquellas realizadas por las poblaciones indígenas de Minas Gerais (Brasil), por ejemplo, la obra bilingüe wayana/francés *Kaptëlo* coescrita por Mataliwa Kulijaman y Eliane Camargo y también la colección de libros “Narradores indígenas do Alto rio Negro” (FOIRN/ISA), esta última analizada por Andrello (2008) y Hugh-Jones (2009), quienes nos alertan sobre la recurrencia de los análisis realizados hasta ahora. Dichos análisis, según Hugh-Jones, centran su interés en el contenido escrito, rara vez prestando atención al libro como objeto. En su análisis, el libro como objeto ritual hace parte de un sistema complejo que caracteriza las relaciones entre clanes y subclanes propio de los amerindios del Alto Rio Negro.

El libro, considerado como objeto, es algo nuevo que se inserta en la tradición amerindia. Es nuevo porque responde a un contexto histórico de relaciones específicas, correspondiendo a una demanda exógena actual de una construcción identitaria cultural indígena diferenciada de la indianidad, con la que se quiere demostrar a los blancos y a los mestizos la especificidad de la cultura indígena. Todo esto pasa por un nuevo medio, lo escrito, y su soporte, el papel; sin embargo, ese uso no es tan nuevo ya que entre los amerindios las asignaciones de significado que se hacen a un objeto se plantean como un ritual de propiedad objetiva, es decir, el objeto es entendido como mediador del conocimiento intangible (los discursos y el conocimiento) y material (bienes rituales).

La relación entre patrimonio y escritura

En los estudios sobre patrimonio, la cuestión de la oralidad, de la escritura y la relación entre estos dos campos en los procesos de patrimonialización de saberes inmateriales son temas que han estado presentes en los intereses de los

estudiosos de este tema. Sin embargo, son raros los estudios que se centran específicamente en la relación del patrimonio con la escritura. Este libro pretende contribuir a este aspecto, en primer lugar, discutiendo la relación entre los procesos de patrimonialización y los procesos de la escritura en las sociedades amerindias. El libro es el resultado de la inquietud de las autoras en la que cada una, a partir de su experiencia etnográfica (como ya se mencionó), llegó a las preguntas que llenan las páginas de esta introducción.

Esas cuestiones y discusiones fueron inicialmente propuestas en el simposio organizado durante el 53º Congreso Internacional de Americanistas en la ciudad de México en julio de 2009. Uno de los artículos publicados en este volumen fue elaborado –en su primera versión– para participar en este grupo de trabajo. Otros textos se juntaron al enriqueciendo del libro con ejemplos de análisis de situaciones específicas, a veces muy dispares entre sí, cuyo objetivo fue reflejar los temas que figuran en esta introducción. Todos los artículos abordan la intrincada relación entre prácticas orales y escritas, discutiendo sobre las producciones realizadas, sus usos y dilemas. La relación directa o indirecta al patrimonio cultural se manifiesta también en los diferentes artículos, haciendo hincapié en la transmisión y registro de los conocimientos y tradiciones culturales y el lugar de la escritura en estos procesos.

Existe una variedad interesante de sujetos narradores/autores en los textos presentados, desde el investigador-observador al investigador-participante y comprometido en las luchas políticas, pasando por el sujeto que reflexiona sobre el proceso vivido por él como miembro de una sociedad de tradición oral que busca promover y defender el patrimonio cultural de su pueblo. Tenemos respuestas para algunas preguntas que se han planteado aquí, pero también proponemos nuevas interrogantes a las que falta responder. Las sociedades indígenas, a pesar de ser denominadas de manera insistente “sociedades de tradición oral” o vulgarmente llamadas “sociedades sin escritura”, usan, interpretan y hacen uso de lo escrito para varios propósitos, produciendo tipos específicos de escritura para finalidades precisas. Es lo que Neumann nos

dice en su artículo sobre la escritura entre los guaraní de las reducciones paraguayas.

La técnica de la escritura introducida por los misioneros, primero por los franciscanos y luego por los jesuitas, desde el siglo XVII, fue un instrumento esencial en la rebelión indígena durante las guerras guaranícas, así como contra los propios misioneros. Atentos a los usos y potencialidades de esta tecnología –que los indios comenzaban a utilizar en su comunicación y organización política y contra la jerarquía de las misiones– los misioneros buscaron, cada vez que lo pudieron, mantener el control sobre la difusión, el aprendizaje y el uso de la escritura. Pero su difusión, a través de las prácticas de catequesis y misas y la creación de una élite indígena, parte de la estructura organizativa de las misiones, hicieron que la escritura fuera incorporada dentro de otros usos en esta organización, a la vez constituyendo su instrumento central, contribuyendo a la agitación política de los guaraníes. Gracias a un estudio detallado de los archivos y documentos, el autor nos presenta letras, listas y escritos guaraníes del siglo XVII y XVIII que muestran los diferentes tipos de escritura, su uso y lugar en los procesos políticos de ese momento.

Si la escritura ya era en el siglo XVII una herramienta importante para los indígenas en sus luchas políticas, continúa siéndolo para los amerindios en el siglo XXI. El caso de los mapuches en Chile es paradigmático en este sentido. Fauvet nos relata el florecimiento de una literatura mapuche que, por medio de poemas, música y recitales, procura visibilizar y abrir espacios para la cultura y tradición mapuche en una sociedad chilena frecuentemente discriminante para el pueblo amerindio. Otros procesos de patrimonialización están en curso entre los mapuche, cuya “tradición”, identificada por ellos mismos, está sumamente relacionada al “arte de la oratoria” y para los cuales la producción literaria y poética es reciente. Sin embargo, como lo muestra el autor, la poesía es una práctica escrita ejemplar que procura conciliar conocimientos tradicionales provenientes de la cultura oral con nuevas posibilidades de expresión y comunicación escritas. Al producir una composición “híbrida” que redinamiza la len-

gua mapuche, valoriza su cultura y abre un canal de dialogo y de reivindicación de los amerindios frente al Estado chileno; además, la poesía mapuche concilia la lengua mapuche con el castellano.

La escritura como instrumento político para el reconocimiento de derechos y la visibilidad del grupo es una de las características recurrentes en la mayoría de los procesos de patrimonialización descritos en los artículos de esta selección. Sin embargo, no solo la escritura aparece como instrumento político y soporte para las reivindicaciones indígenas, sino también el video. Es lo que muestra el análisis de Zamorano sobre los tipos de narrativa “imagética” que contienen imágenes en video de indígenas del Plano Nacional Indígena de comunicación audiovisual en Bolivia. En ese caso, la comunicación en imágenes y no a través de textos escritos funciona también como soporte de reivindicación política y de visibilidad sociocultural. Sin embargo, nunca se deja de prescindir de la escritura: todo el proceso de aprendizaje y producción de los videos indígenas en Bolivia pasa por un trabajo anterior en talleres, donde la escritura es la base.

Es solo después de haber discutido los posibles tipos de narrativa, de haber escrito y dibujado el *storyboard*, que los videos pueden ser realizados. Si esos videos no son parte explícita de un proyecto de patrimonialización, bien podrían serlo, pues tienen el objetivo de transmitir, recrear y promover la diversidad cultural indígena de Bolivia a través de su recuperación, apropiación y preservación. Así, como en la relación entre las prácticas orales y su escritura, este proceso de construcción de narración fílmica no sucede sin tensión.

Los amerindios se encuentran frente a decisiones no siempre fáciles a tomar, entre la creación de una forma narrativa indígena o su adecuación a una forma más actual y familiar, para un público más amplio. ¿Cómo narrar historias míticas o realidades conflictivas de las comunidades respetando las formas indígenas propias y, al mismo tiempo, transmitir conocimientos orales por medio de imágenes fílmicas para un público indígena y no-indígena? Aquí el

problema de la relación entre oralidad y escritura se plantea una vez más pero bajo una forma diferente: la de la relación entre oralidad e imagen fílmica. Zamorano nos relata como los pueblos indígenas bolivianos enfrentan esta cuestión, produciendo estilos de narración propios e innovando en la producción de sus videos.

Pero este proceso, tal como el de patrimonialización de prácticas orales y de educación indígena multilingüe y multicultural, enfrenta contradicciones internas que resultan de la negociación entre formas indígenas propias de narrativa fílmica y los límites de la técnica, del tiempo y del público. Lo resume una de sus entrevistadas, Ana Vilacama, en su comentario sobre la educación en lengua indígena:

Estamos como la Reforma Educativa [risas]: está enseñando en lenguas indígenas pero en el sistema occidental. Entonces más o menos todavía estamos con lo del video así. Nos falta un poco más avanzar con el lenguaje propio de la imagen.

El lugar del narrador, las tensiones entre las formas orales de transmisión y su escritura y la reflexividad que este proceso cataliza son también muy bien descritos por Mataliwa en su artículo con Camargo. El artículo, una reflexión sobre el proceso de escritura de un libro sobre la rueda *maluwana* y sus grafismos, trabajada por los pueblos wayana y apalai de la Guayana francesa, expresa vivamente el ejercicio reflexivo de Mataliwa, cuando éste decide, a causa de la apropiación indebida que sufre la *maluwana* y sus dibujos pintados, escribir acerca de los grafismos, sus orígenes míticos y su modo de fabricación. Son tres los motivos principales que llevan al autor, conjuntamente con Camargo, a redactar el libro: en primer lugar, se trata de registrar y transmitir para su grupo —especialmente para los jóvenes— el conocimiento propio de los wayana-apalai. Segundo, para promover esos saberes a un público más amplio, no-indígena, que compra el objeto desconociendo totalmente su uso, fabricación y significado. La tercera razón es reivindicar el derecho a salvaguardar este patrimonio colectivo que representa el arte gráfico wayana y apalai. Mataliwa describe las dificultades que encuentra para

pensar acerca de un objeto y pasar desde el conocimiento oral a uno escrito con las exigencias propias de este ejercicio. Su relato ejemplifica los procesos que la redacción de saberes orales, en el caso de los gráficos, demandan a una persona, hijo de un conocedor de los diseños y mitos relacionados, escolarizada durante cuatro años. Este texto plantea también otra razón, muchas veces impulsador para que los grupos indígenas demanden la patrimonialización de una práctica cultural: la apropiación y comercialización indebida por parte de individuos o grupos ajenos a este conocimiento.

Los procesos de patrimonialización y su relación con la escritura son, como lo demuestran los artículos publicados en este volumen, buenos para reflexionar. Son ejemplos etnográficos específicos que se muestran como respuestas originales, así como contradicciones e *impasses*, que los procesos de patrimonialización –en sí inevitable por su relación postulada con lo escrito– van suscitando. Esperamos que este libro vaya en este sentido estimulando la reflexión, y contribuyendo a esta discusión tan actual, que conlleva muchas de las cuestiones clásicas en debate desde la fundación de la disciplina.

Referencias

ANDRELLO, Geraldo.

- 2008 “Narradores Indigenas do Rio Negro (ou Antropologia ‘faça você mesmo’)”, 32 Encontro Anual da Anpocs, 21 p., ms.

BILHAUT, Anne-Gaël

- 2011 *El sueño de los záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonia*. Quito: Abya Yala y Flacso Ecuador.

CALAVIA, Oscar

- 2006 “Autobiografia e sujeito histórico indígena”, *Revista Novos Estudos CEBRAP*, 76, novembro 2006: 179-195.

CHAUMEIL, Jean-Pierre

- 2011 “Cuando el informante se vuelve autor. La singular trayectoria de Alberto Proaño” (texto de conferencia), La

Mémoire des Amazones dans les pays andins, Bogota, 6 mai 2011, 13 p., ms.

HUGH-JONES, Stephen

2009 "Patrimonialisation: entre image et écrit" (texto de conferencia), Ersipal, Paris, 20 mars 2009, 30 p., ms.

KULIJAMAN, Mataliwa et Camargo, Éliane

2007 *Kaptëlo. L'origine du ciel de case et du roseau à flèches chez les Wayana (Guyanes)*. Cayenne/Paris: Gadepam, CTHS.

GRUZINSKI Serge

2006 [2004] *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Points.

MACEDO-TINOCO, Silvia

2006 *Ekolya et karetajar, maître de l'école, maître de l'écriture*. Paris, EHESS, thèse de doctorat.

MACEDO, Silvia

2007 "Listes, lettres et documents: l'écrit et l'école chez les Wayãpi de la Guyane française". In: Isabelle Leglise (org.). *Pratiques et représentations linguistiques en Guyane: regards croisés*. Paris: IRD Editions: 263-276.

MACEDO, Silvia

2009 "Xamanizando a escrita. Aspectos comunicativos da escrita ameríndia". *Mana* 15 (2). Octobre 2009: 509-528.



Discurso a favor del reconocimiento de un patrimonio inmaterial apalaï y wayana

Mataliwa Kulijaman & Eliane Camargo

Aunque la escritura latina haya sido utilizada por los viajeros para escribir la lengua wayana desde el siglo XVIII, los wayana, pueblo de tradición oral, se sirven de otros modos gráficos (*tĩmĩlik*) para expresar algunos de sus simbolismos: motivos zoomorfos o antropomorfos esculpidos sobre el *maluwana*, así como pintados sobre el cuerpo, la cerámica, las flechas e incluso trenzados en la cestería. Se trata de un rico abanico pictográfico a través del cual el conocimiento es manifestado. Para fijar este lenguaje eran utilizados diferentes materias naturales: el colorante (tierra *lo* y bija *onot*) para la pintura y la jagua (*kunpě*) para el grafismo¹.

La escarificación, marcada principalmente sobre el cuerpo de los guerreros, era grabada por dientes de animales como la ardilla (*meli je*). Sin embargo, son los motivos pintados sobre el *maluwana*, empotrado bajo la techumbre de la

- 1 En el Parou el colorante natural todavía se utiliza, mientras que en Guayana, a falta de dicho colorante los wayana se sirven de la pintura acrílica al menos desde mediados de la década de los 80. A partir de los años 90 algunos utilizan la tierra mezclada con pegamento para una mejor fijación, lo que da un aspecto de altorrelieve a la pintura.

vivienda colectiva (*tukusipan*) los que han atraído la atención de los occidentales (*palasisi* o *kalaiwa*)²: exploradores, viajeros y más adelante turistas. Esta pintura preparada antiguamente con tierra blanca (*tikolokem*), ocre o roja (*takpilem*), amarilla (*tawa man*) y azul (*sili man*) fue reemplazada en parte por la pintura acrílica. Si antaño la fabricación del *maluwana* se realizaba de manera estricta, luego de su entrada al mercado, hace menos de veinte años, el proceso se ha relajado.

Antes solo los ancianos lo fabricaban y era hasta el momento de su instalación bajo la techumbre del *tukusipan* que dicho arte quedaba al descubierto para todos. Tras su comercialización, hoy en día es fabricado por hombres de todas las edades, principalmente jóvenes, quienes con frecuencia reproducen los motivos sin conocer sus nombres, el simbolismo del conjunto de motivos o el origen de tal arte. Kulijaman era reconocido por sus aptitudes artísticas así como por su conocimiento de la tradición wayana (mitos, cantos, historia del grupo). Kulijaman aceptó encargos de occidentales para hacer *maluwanas*, y posteriormente, en los años 80 el responsable de la nueva asociación Kawai le pidió enseñar a los jóvenes la forma de realizarlos para que pudieran producir *maluwanas* destinados a la venta.

Lo anterior marcaba el inicio de la ruptura de un tabú según el cual únicamente los ancianos fabricaban dicho arte, revelado a los aldeanos el día de la inauguración de un *tukusipan*. Tras la muerte de Kulijaman los jóvenes se acercaron a su hijo para que les enseñara los motivos y sus nombres. Después de varias peticiones, el hijo de Kulijaman accedió a poner en papel aquello que había aprendido de su padre, tal como él mismo narra.

2 *Palasisi* es la forma de llamar a los europeos venidos desde el norte. Este término es una copia de la palabra ‘francés’ (cf. Camargo, 2007). *Kalaiwa* es la manera de llamar a los europeos venidos desde el sur. Este término es de origen tupi-guaraní, de la palabra *karai* que significa ‘el extranjero, el otro’.

Los conocedores de motivos

Los apalaï y los wayana cohabitan desde hace más de un siglo. En esta compartición territorial y sociocultural el conocimiento de la fabricación del *maluwana* está ligado al saber común de estos pueblos caribes que viven sobre una vasta zona transfronteriza, entre Brasil (su territorio de origen), Surinam y Guayana Francesa. Desde hace al menos 150 años se observan alianzas interétnicas entre los apalaï y los wayana.

Ellos cuentan que antaño los wayana ocupaban las partes media y alta del río Paru (Malipahpan), mientras que los apalaï habitaban la zona baja. A causa de la presencia de un ser para unos acuático (Tulupele)³, para otros terrestre (Ēlukë), los dos grupos no tenían contacto, pues dicho ser devoraba a todo aquel que osaba atravesar el Paru a la altura de su afluente el Asiki. Un día miembros de ambos grupos tomaron la decisión conjunta de eliminar a la bestia y tras haberla matado tomaron los bellos motivos que decoraban su cuerpo, los cuales se pueden encontrar en el conjunto de cesterías (*pīlasi tom*).

En cuanto a los motivos del *maluwana*, estos han sido transmitidos a Iselu por Tilepanasi, quien fabricó el primero entre los wayana (Kulijaman y Camargo, 2007) y les transmitió su conocimiento, las reglas de fabricación y las reglas de conducta necesarias frente a los seres incrustados en él. Estas orugas (*ēlukë* y *akī*, predatoras de plantas) y los seres acuáticos fabulosos (*ipo*) están representados en los motivos. Las orugas son peligrosas para la salud, como lo atestiguan el mito del *maluwana* y el de la oruga del camote (*napi akī*).⁴

- 3 Jean Chapuis (2003) lo describe como “una especie de anaconda/pez gigantesco”, capaz de destrozar las piraguas y que era en cierta forma el guardián de los ríos. Los wayana de Brasil hablan de Tulupele, mientras los de Guayana de un *hakpala*, el lagarto tejú. Los apalaï llaman a este ser *oruko* ‘oruga’ o *ēlukë* en wayana. Para un estudio del mito y de los motivos de cestería ver Velthem (2003), Chapuis y Rivière (2003), Davy (2006, 2007).
- 4 Las mujeres utilizan el camote para fermentar el cachiri, la bebida por excelencia de los wayana: “Un día una mujer embarazada fue a su

El maluwana

Los apalaï y los wayana fabrican el *maluwana*, disco de madera decorado con motivos zoomorfos y antropomorfos, habitantes de un cielo cosmológico en él materializado y encastrado bajo la techumbre del *tukusipan*, vivienda comunal donde se llevan a cabo diferentes actividades: fiestas, discusiones y recepción de visitantes. Los motivos pintados representan la protección del espacio y de sus habitantes, siguiendo reglas estrictas desde su fabricación. La mirada que estos grupos dan a dicha pieza no es la ofrecida a un objeto decorativo, es una mirada más profunda, exquisita, pero también una mirada de suspicacia: los habitantes de ese cielo rechazan la mirada directa de los humanos, pudiendo afectarles el cuerpo y la salud.

Este arte y su escritura simbólica fueron transformados por la codicia occidental: de objeto simbólico, el *maluwana* fabricado se convirtió, en una de las principales fuentes económicas para algunos jóvenes. La motivación mercantil, fuera de control, sobrepasó las fronteras apalaï-wayana. Los teko, grupo tupí-guaraní que comparte el espacio social con los apalaï y los wayana, se dieron cuenta de la posibilidad de

chacra a buscar camotes. Como había muchas orugas (akë) a los pies de los camotes, tomó un palo y las golpeó con el fin de matarlas. Sin embargo, el espíritu de las orugas entró en su vientre y ella dio a luz a un niño con la cabeza llena de llagas que no se curaban a pesar de las numerosas plantas utilizadas. Un día la mujer estaba en la chacra con su hijo ya grande, quien comenzó a llorar. La madre le preguntó qué le sucedía, a lo que él respondió: Mamá, estaba en los camotes cuando me golpeaste y entré en tu vientre, por eso estoy enfermo. La madre fue presa del miedo y partió dejando a su hijo y sus mandiocas. Después les contó a los demás que su hijo era una oruga, tomó el agua que sirve para enjuagar los tubérculos y la vació sobre su hijo-oruga para matarlo. El niño gritó muy fuerte. Después de esto los habitantes abandonaron la aldea dejando al niño solo.” Es debido a lo anterior que si un niño tiene llagas en la cabeza, se dice que quizá sea una oruga de camote (*napi aki*). Adaptado del relato recogido en francés por D. Davy (2006: 52).

satisfacer el apetito occidental por este “arte amerindio diferenciado”.

Desde hace algunas décadas, uno de sus miembros copia el modelo del disco con los supuestos motivos teko y se apropia el nombre *maluwana*, aún cuando dicho objeto no pertenece al saber teko. Bajo esta misma influencia los occidentales, por su parte, han aprovechado la oportunidad de elaborar y comercializar el disco.

De esta manera su imagen mítica ha sido acaparada y utilizada o como logotipo o como elemento publicitario, sin la autorización de los grupos afectados, actitud que ha sido tomada de mala forma por los apalaï y los wayana, quienes la interpretan como una violación del “respeto al saber tradicional” y reivindican la protección de sus conocimientos ancestrales. Esta incómoda situación motivó a uno de ellos a elaborar un libro bilingüe wayana-francés para explicar el origen del *maluwana*, su simbolismo y las razones que llevan a estos dos grupos a alzar la voz en contra del robo intelectual de uno de sus más queridos saberes.

Los apalaï y los wayana comparten su territorio en Brasil,⁵ Surinam y Guayana Francesa. En Brasil el arte amerindio se beneficia de leyes proteccionistas, mas no en Francia. Asimismo, en Guayana el arte apalaï-wayana tiene en la escritura un medio para reivindicar públicamente el derecho a la protección de un saber tradicional. Este artículo discute el recurso que lo escrito ofrece a los grupos minoritarios, de tradición oral, desprovistos de leyes proteccionistas a través las cuales reclamar el derecho al respeto de su omnisciencia y su propiedad intelectual.

A continuación Mataliwa expone cómo él siendo originario de una sociedad de tradición oral que fue escolarizado durante cinco años, se lanzó al desafío de expresar sus

5 Los ancianos, así como algunos documentos históricos, dan testimonio de que su territorio de origen sería el Medio y el Alto Paru de Leste y el Jari, este último habiendo sido ocupado por el subgrupo Upului.

conocimientos utilizando el grafismo de los occidentales, pasando de este modo del pictograma a la escritura alfabética. A través de esta experiencia buscó compartir su conocimiento acerca del *maluwana* con los miembros de su sociedad, así como enviar un mensaje a los occidentales en defensa de este saber común a los apalaï y los wayana.

En Francia, hasta el momento no existen leyes específicas para el “arte colectivo”, el de las minorías, lo que otorga a todos los ciudadanos franceses el derecho de reproducir el arte del otro que habita sobre territorio francés. Mataliwa intenta justamente hacer entender a los franceses que no se trata de un arte accesible a todos, puesto que pertenece al saber de sus antepasados. La posición que él toma es la de portavoz de una sociedad mixta, abogando para que en Francia el arte amerindio sea totalmente protegido por el derecho como un saber colectivo, este derecho se aplica ya en otros Estados miembros de la ONU.⁶

El proceso de elaboración de un libro como medio para difundir este conocimiento y para denunciar el pillaje de un saber apalaï-wayana es, entre otros, el objetivo de este testimonio.



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

Mataliwa: la idea de un libro

Frecuentemente los wayana me hacían preguntas sobre los motivos grabados y pintados en el *maluwana*. Sus preguntas me hicieron reflexionar y pensé que sería más sen-

6 Por otra parte, después de al menos diez años, los wayana y los apalaï intentan alzar la voz en contra del turismo salvaje organizado por agencias de viaje del litoral y de Maripasoula. Se trata de un turismo que propone visitas a los montes donde hay alineaciones de piedras. Los turistas desplazan las piedras para poder andar sobre un camino despejado, mientras que para los apalaï y los wayana estas alineaciones no son anodinas y han sido colocadas por los amerindios, sus ancestros u otros. El significado es desconocido, pero ellos exigen que el gobierno les ayude a proteger este territorio, donde dichas alineaciones son interpretadas como inscripciones.

cillo organizarlas y escribir lo que conocía acerca de este arte. Mi padre fabricaba el *maluwana* así como todos los objetos wayana (cesterías, arcos y flechas, bancos, el pájaro que se coloca sobre el techo del *tukusipan*). Era reconocido como un gran artista de arte wayana, así como por su conocimiento de nuestra cultura, razón por la cual todos los investigadores que venían con los wayana, iban a la casa a trabajar con él.

El *maluwana* es un disco de madera sobre el que se dibujan seres acuáticos y orugas; otros animales, así como la representación de los wayana (seres humanos), también pueden aparecer en él. Yo veía a mi papá hacer estos motivos y él me enseñaba el nombre de los animales. Aprendí a fabricarlo, y llegado el momento, a grabar los motivos. Tras su muerte, deseosos de fabricarlo, los wayana vinieron a verme para que les hablara de los motivos y les enseñara sus nombres. Yo había tomado notas de los nombres y del mito original cuando escuchaba a mi padre contarlos. Con las notas en mano me dije que sería bueno hacer un libro para los wayana, para los jóvenes de hoy y para las futuras generaciones.

Un libro sirve de soporte, de recordatorio para encontrar huellas de nuestra cultura, de cómo era antes. Primero pensé que deseaba hacer un libro solo para los wayana, en wayana, pero enseguida me dije: “los *palasisi* también aprecian el *maluwana*. Si hiciera un libro bilingüe wayana-francés también sería para los occidentales que, de ese modo, conocerían la cultura wayana”.

Un día, después del deceso de mi padre, una etnolingüista (Eliane Camargo) estaba en la aldea para trabajar con el grupo; trabajaba acerca de la lengua wayana y yo pensé en mi idea del libro. Iba a trabajar con ella en la transcripción de cantos antiguos cantados por mi padre, era mi oportunidad de hablarle de mi idea: “Quizás ella pueda ayudarme”. Fui a verla con mis notas y mostrándole dos pedazos de papel le dije: “Me gustaría hacer un libro con estas historias ¿podrías ayudarme a hacerlo?”. Ella me miró fijamente –como todos los *palasisi* que nos fijan la mirada– y me preguntó si estaba seguro de poder hacer un libro con esos

trozos de papel. Yo le respondí afirmativamente y le expliqué que quería hacer algo sencillo, como un librito para niños. Ella no parecía convencida al decirme que le gustaría echarme una mano, pero no para publicar mis versiones de mitos que estaban incompletas pues los papeles estaban maltratados. Yo insistía diciendo que quería hacer algo simple, pero ella no veía el proyecto a mi manera.

Un día me dijo: “Si quieres hacer un libro bonito vas a tener que elaborar un proyecto para presentar tu idea. También será necesario desarrollar el texto para que no sea nada más una transcripción y traducción del mito...”. Todo me parecía complicado: mientras que yo quería ser simple, ella lo hacía difícil. Continuaba su argumentación: “Deberás decir por qué quieres hacer esto, qué es lo que buscas en un trabajo así, por qué deseas hacerlo”; un montón de puntos a desarrollar que sobrepasaban mi comprensión. Pero yo quería saber si la realización era posible. “Sí”, me respondió.

Entonces, todas las cosas incomprensibles que ella me decía ya no tenían importancia; iba a tener mi libro y ella iba a ayudarme. Era lo más importante para mí; sin embargo, cada día añadía cosas sobre las que había que pensar para hacer un libro: me dijo que sería importante pensar conscientemente en la información que había que proporcionarle a un público neófito y curioso de conocer a nuestro grupo y nuestra lengua. Además, yo le compartía mi descontento acerca del pillaje que de nuestro arte llevaban a cabo los occidentales, quienes estaban robando nuestro conocimiento ancestral aun sin saber nada de nuestro mundo, de nuestro pensamiento, de nuestro pasado. Cuando vamos a Cayena vemos *maluwanas* –casi siempre muy mal hechos– en venta en todos los comercios para los turistas. Mi interlocutora deseaba que yo desarrollara más esta idea explicando lo que el *maluwana* representaba para mi sociedad.

Yo no estaba de acuerdo en la banalización del uso de nuestros motivos en el comercio en Cayena o por los enseñantes que tenían pareos con el dibujo de nuestro *maluwana*,



e incluso por gente que comercia diciendo que ha aprendido este arte con mi padre. Estas cosas ponían mi corazón triste.

Hacia el proceso de la escritura

Dado que yo quería “mi libro”, estaba de acuerdo en redactar un proyecto para poder elaborarlo. “¡Hagámoslo!”, le dije a Eliane. No obstante, en mi fuero interno me preguntaba: “¿Qué será un proyecto? No sabría cómo arreglármelas”. Ella se fue y meses más tarde recibí un sobre con una proposición de proyecto; Eliane me pedía leerla y completarla. La leí, pero no añadí nada pues no sabía qué hacer. Yo pensaba en un libro y no en un proyecto como ella decía.

Durante su siguiente visita tomamos el proyecto preliminar y discutimos el contenido, los plazos y el presupuesto. A su partida ella lo presentó a la Dirección Regional de Asuntos Culturales (DRAC) y a la Misión de Estudio de la Creación del Parque de la Guayana. Cuando regresó al año siguiente, me dio la buena noticia: “El proyecto fue aceptado, ¡ahora tienes que trabajar!”. Quise darle mis dos hojas de notas, pero ella se negó a tomarlas diciéndome que me tocaba a mí trabajar en ellas. Me prestó su computadora y transcribí mis notas.

Más adelante me enseñó a leerlas y releerlas y a preguntarme si el texto resultaría claro, comprensible para el lector. Tuve que trabajar en eso casi un año. Cuando le dije: “Creo que el texto en wayana ya está bien”, ella me contestó: “Pasemos entonces a la traducción en francés”. Yo pensé que iba a traducir a mi francés, pero ella cortaba el texto, me hacía hacer otras frases y me hacía demasiadas preguntas. Mucho más tarde entendí por qué hacía el trabajo tan complejo: buscaba comprender bien las estructuras de la lengua para traducir mejor y para hacer emerger reglas de gramática, lo que podría hacer más fácil la manera de escribir el wayana. A través de este ejercicio fastidioso entendí muchas reglas que empleo ahora de forma automática.

Este trabajo era tan laborioso que me decía: “No voy a terminarlo jamás. Mi colaboradora nunca está contenta y además añade todo el tiempo aspectos a desarrollar”. Al principio yo solo quería un libro en wayana, pero al trabajar mi texto y discutir sobre la lengua con ella, me pareció que sería mejor hacerlo bilingüe: los otros podrían también ver lo que un wayana tiene que decir acerca de su grupo, de sus mitos. Sería también la ocasión de expresarme sobre el no-respeto del saber de mis ancestros y de hacerme escuchar en francés.

Este libro sería para los jóvenes wayana de hoy así como para las futuras generaciones, sobre todo porque yo había comprendido que un libro es un medio para registrar la propia historia que permite encontrar a quienes no la conocen bien las huellas de su cultura. Un libro bilingüe sería entonces de doble interés: para los wayana y su historia, y para los occidentales que podrían conocernos un poco.

Retrabajar el texto: una pesadilla

La mayor parte del texto en wayana se realizó en la aldea y en Cayena. Esto fue muy difícil debido al calor y a mis actividades cotidianas como la pesca y la chacra. En la aldea Eliane me hacía leer en silencio lo que yo escribía, después me hacía leer en voz alta. Fue entonces que me di cuenta de la importancia de la puntuación pero, ¿cómo hacerla con mi lengua? En wayana usamos palabras para marcarla. Por ejemplo, verbalizamos el punto final diciendo “*maka*”. Era necesario entonces sustituir mis “*maka*” por “:”, llamado “*tik*”.

Durante el ejercicio de lectura en silencio no me daba cuenta del empleo repetitivo de ciertas construcciones como “*tikai*”, que es una forma de discurso indirecto para decir: “él dijo”. No todo es un diálogo, pero cuando se narra el relato “*tikai*” es productivo, mientras que en la lectura en voz alta es cansado escuchar *tikai, tikai*. Fue muy difícil quitarlos, pues sin el “*tikai*” tenía la impresión de que algo faltaba en el texto, el cual retocaba y releía. Hice eso muchas veces hasta que el texto me pareció bien para la lectura. Este trabajo me

llevó casi un año, pero lo más difícil llegó después: Eliane me hacía preguntas pero no quería escuchar mis respuestas. Quería que reflexionara antes de escribir lo que tenía en la cabeza. Este ejercicio me obligó a reflexionar sobre lo que tenía como idea, cuando esta era un tanto imprecisa era muy difícil organizar el pensamiento para ponerla por escrito, Eliane me empujó a emitir mis ideas sin tener miedo.

Pensé y concebí Kaptëlo, particularmente los relatos, en wayana. Para los demás textos del libro hubo al menos tres momentos. En un primer tiempo discutía con Eliane la idea que tenía en mente. Generalmente ella me hacía sugerencias y me decía: “¡Ahora organiza tu idea y escríbela!” Como no tenía la costumbre de escribir ni de pensar en francés, redactaba en wayana. Había aprendido a hacer un primer tema, después un segundo, un tercero, etcétera, pero muy seguido la llamaba para que me ayudara a terminar la idea, pues hasta en mi propia lengua me bloqueaba. No estaba acostumbrado a escribir en mi idioma. No estaba acostumbrado a buscar palabras para expresar la idea de manera clara.

Ella me decía sin cesar: “¡Relee lo que quieres decir pensando si un wayana va a comprender realmente lo que quieres decir! ¡No se te olvide que los wayana no tienen el hábito de leer en su propia lengua!” Estas consignas me parecían complejas, una verdadera pesadilla. Quería terminar rápido, pero sentía que había que ir muy lejos en el pensamiento para ofrecer un texto armonioso; cuando terminaba de redactar en wayana, empezaba otro momento difícil: el de trabajar el wayana para dar en francés la idea que finalmente había podido expresar en mi lengua materna.

A falta de un buen manejo del francés, muy seguido se me dificultaba explicar una definición y su sentido en el contexto empleado. Eliane tenía un doble trabajo, porque si no entendía mis explicaciones iba a ver a otras personas de la aldea para trabajar el sentido de la palabra, así como de la frase y del contexto. En cierto momento quise escribir directamente en francés, pero me di cuenta de que no estaba en posibilidad de emitir mis ideas en dicho idioma. Demasiado difícil. Puedo

comunicarme, hablar francés, pero para expresar claramente mis ideas me tengo que sentir cómodo en mi lengua.

Tras este ejercicio con Kaptëlo, sigo escribiendo, sigo colaborando con Eliane, como para el presente texto, y me apoyo mucho en su escucha, en sus indicaciones. Escribir sigue siendo una proeza, tengo que consultar el diccionario constantemente y escribir la definición de cada palabra desconocida para mí, hago listas de palabras en tres columnas: a la izquierda la entrada en francés, en medio su definición en francés y a la derecha cómo podría dar el mismo sentido con una palabra en wayana. Es un trabajo laborioso, pero me gusta. Disfruto con esos ejercicios aun sabiendo que son fastidiosos y que me cansan muy rápido. A veces el cansancio es mucho y le pido a Eliane que escuche mi idea y me ayude a escribirla. Espero adquirir cada vez más práctica a fin de ser independiente para escribir cómodamente en un futuro cercano. Por lo pronto puedo decir que escribir es, realmente, un ejercicio arduo para mí, y que la expresión oral de mis ideas en francés también me resulta difícil, sobre todo si tengo que hablar en público ¡Fue escribiendo que me di cuenta de la importancia de la escolarización en la lengua materna!

El título: la dificultad para encontrarlo, incluso para pensar en un nombre

Un día Eliane me dijo que el trabajo finalizaría muy pronto y que todavía no tenía título. Eso me dejó pasmado porque realmente nunca había puesto atención al hecho de que los libros tienen un “título” ¡Había que encontrarle uno! ¿Cómo titular los libros? Le propuse no ponerle ningún título, pero ella no parecía muy convencida. No era fácil encontrar el nombre y además yo no quería dárselo. Ni siquiera sabía cómo darle un nombre a algo. Después quise llamarlo “*maluwana*”, pero el libro hablaba también del junco de flechas.

“¿Qué nombre quisiera darle?” He ahí una pregunta a la que no había pensado. No sabía, otra vez Eliane se negaba a ayudarme; empecé a buscar un nombre y de tanto en tanto

ella me empujaba a tener ideas y a veces me hacía proposiciones, pero sus ideas no me decían nada. Un día se me ocurrió tomar las letras de temas esenciales del libro. Enseguida pude encontrar una combinación que recordaba la palabra “*kap-tëla*” que significa “lo que no sabe hacer”. Cada letra podría ser asimilada a un tema de los mitos, salvo la última. Volví a pensar en los elementos esenciales de los que hablaba: “¡Ah!, o de Opinë “debajo”, que remitía al “*maluwana*”, disco de madera empotrado bajo la techumbre de la estructura del “*tukusipan*”. Desde luego, la palabra “cáptelo” no existe en wayana, pero cada letra refleja un sentido preciso de los temas discutidos, el título es en realidad una composición, una invención literaria que me agrada.

El montaje

La mayor parte del libro fue hecha en París, donde trabajamos en la traducción; tenía diccionarios, internet y muchos libros como herramientas de trabajo y referencias. Una vez terminado me encontré con Laurence, con quien iba a realizar la maqueta, para lo cual hice dibujos, también había pedido a Tigana que hiciera algunos. Había hecho una gran selección de fotos, incluidas las tomadas en el Paru. Eliane quería que yo hiciera toda la iconografía argumentando que ella no tenía la misma mirada que nosotros, además de que este trabajo era sobre todo mío. También decía que había que ubicar la imagen de acuerdo al texto. Así, hice una selección de fotos tomadas por mí, por Damien, por Marie y también por Eliane. En lo que respecta a los dibujos, incluí los que podrían ser más importantes para los wayana.

En París el diseño gráfico fue hecho por Laurence, que tenía muchas ideas, sin embargo, no siempre estábamos de acuerdo acerca de las fotos y sus ubicaciones. Eliane también quería intervenir, cuando yo dudaba mucho acerca de la foto, ella decidía. Laurence quiso utilizar un motivo “*palasisi*”, mientras que yo quería que lo remplazara por el dibujito que yo había hecho para la decoración de las páginas. Ya sea que lo

olvidó, o bien que no quiso hacer el cambio, como es bilingüe, los trazos gráficos de los “*palasisi*” se quedaron.

¡Finalmente mis pedacitos de papel se transformaron en libro! Una vez el libro publicado, los wayana estaban muy contentos y lo tomaron como un producto realizado por ellos mismos. Me di cuenta de que lo que yo deseaba hacer por ellos se tomó como muchas cosas entre nosotros: en la colectividad. Cada uno ve Kaptëlo como su propio libro. Por mi parte yo decía “¡uf!”. Aunque todos vean el libro como su realización, no se dan cuenta de cuánto sufrí. Cuando doy cuenta de mi experiencia, ellos me escuchan sin entender realmente, todos piensan como yo al principio: “¡Es muy fácil hacer un libro!”.

Una vez el trabajo terminado, no quería pensar en la escritura, necesitaba un largo descanso. No obstante, menos de un año después ya tenía dos proyectos en mente. Dos años más tarde me encuentro escribiendo este texto, siempre con Eliane, y he empezado a organizar los elementos para desarrollar mi siguiente proyecto. Tras la experiencia con Kaptëlo no he dejado de tener ideas, de pensar en la importancia que siento, no hacia el hecho de escribir sino de reflexionar sobre un tema y explorarlo intentando encontrar palabras buenas y bellas para expresar una idea, por ejemplo. Nuestra cultura no tiene realmente necesidad de la escritura, esta es para mí un ejercicio de reflexión. Tener ideas y expresarlas por escrito me obliga a pensar en una situación y, sobre todo, en las palabras adecuadas para describirla, es una manera que he descubierto para develar el mundo de mi lengua; la escritura es un juego del pensamiento para mí.



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

Del saber colectivo a la escritura de autor

En mi sociedad el conocimiento del cosmos, de la mitología, de diversas actividades como la pesca, la caza, la preparación de la chacra, la gastronomía, es colectivo. Algunas personas tienen un conocimiento más refinado que otras, con frecuencia es un mismo mito, por ejemplo, pero es contado de manera diferente según la versión recordada por la familia o

por la persona. Pero en general, el conocimiento de un cierto número de saberes y habilidades es de dominio colectivo.

Así, los mitos seleccionados para *Kaptëlo* son conocidos por el conjunto de apalaï y wayana. Cuando escribía no me pregunté si tenía derecho o no a establecer una versión de esos mitos imprimiéndolos. Mi idea iba más allá de esta preocupación, deseaba legar mi versión, tomar mis responsabilidades respecto a lo que había escuchado y aprendido de mi padre. Se trata entonces de su versión, que ciertamente él no contaría de esta manera, sobre todo porque para escribirla tuve que adaptarla de la forma oral a la escrita, como lo he explicado antes. Además quisiera hablar del proceso de la comercialización así como del pillaje de nuestro saber. Los dos mitos estudiados sirvieron de base para que pudiera hablar abiertamente de nuestro descontento, principalmente debido a que en Francia no poseemos leyes de protección para el llamado arte colectivo.

Quisiera decir que todo lo que he escrito lo hice pensando en los wayana. Un trabajo así podría despertar un poco a los jóvenes que se aburren: su fracaso escolar, su malestar en cuanto al cuestionamiento de su identidad: ser o no ser wayana, ser o no ser amerindio, sin la perspectiva de un porvenir dentro de la sociedad francesa, sin conocer nuestro trabajo manual, que ellos encuentran “muy poco gratificante socialmente”.

Debo confesar que tenía miedo de cómo el libro sería recibido por los wayana. Me iban a criticar por haber escrito de manera extraña (aplicando reglas de ortografía), acerca de eso Eliane me tranquilizó: “No te preocupes, frente a cualquier crítica negativa contesta: ‘¡Si tienes algo que decir, habla con Eliane!’”. Estaba equivocado pues mi libro fue muy bien recibido por todos y en todas partes. Los wayana lo consideraban “su libro” diciendo “nuestro libro”. El problema es que para muchos hacer un libro es muy fácil, mientras que yo sudé la gota gorda. Además, veía a Eliane escribir, telefonar, dialogar para que yo pudiera intervenir en el montaje del libro,

argumentando que “no vemos las cosas de la misma manera y que yo tenía también que dar mi opinión”.

Entendí que la dificultad de elaborar un libro no es únicamente encontrar una idea a desarrollar, sino también todo lo que sigue después de su publicación. Yo solo nunca hubiera podido realizar mi proyecto; hoy, cuando veo un libro, pienso en el largo camino que cada libro posee. Ahora estoy en un segundo proyecto de estudio acerca de los motivos. No lo haré solo, es difícil pensar y escribir en francés. También me doy cuenta de que no es fácil pensar un “tema de estudio” en wayana. Es difícil organizar las ideas a la manera *palasisi*. Por el momento prefiero colaborar con investigadores que conocen mi mundo y con quienes puedo intercambiar conocimientos.

Valorización del saber colectivo apalaï y wayana: patrimonio que salvaguardar

Nuestro saber colectivo (entiendo aquí los motivos que son representaciones gráficas) no está protegido. Este conocimiento ancestral no es individual. El conocimiento “artístico” de un wayana es colectivo⁷, mientras que para los *palasisi* lo individual es lo más importante. Tienen leyes para un artista, una obra, una creación artística, pero entre nosotros las cosas no son así. Representar el *meli* (ardilla) en la cestería no es una acción de aquel que la teje. Son nuestros ancestros quienes nos la han transmitido.

El mito de Tulupele (citado más arriba) es el documento que atesta que los ancestros wayana y apalaï mataron juntos a un ser devorador que se comía a su familia. Dicho ser monstruoso tenía la piel llena de dibujos que aun hoy día son reproducidos en el conjunto de trabajos con el

7 Esto podría hacerse extensivo al mundo amazónico en general. En Brasil, por ejemplo, el arte amerindio está protegido por la ley, como lo prevé la ONU.

“arouman”⁸ (*wama*), lo mismo sucede con los motivos del “*maluwana*”. Existe un repertorio mayor, representado por orugas (*kuluwajak*, *atulaimë*). Sin embargo, nada nos impide creer, recrear y añadir motivos como gallos (*kulasi*) y tortugas (*kuliputpë*).

En los “*maluwana*” de la colección del Quai Branly vemos un ser humano (*wayanaimë*) pintado entre las fabulosas orugas (*ëlukëimë*). Tal vez ese wayana no figuraba entre los “*ëlukëimë*” e *ipo* de la primera época de dicho “*maluwana*”. No sabemos nada de estos orígenes, y eso no nos interesa porque podemos crear y nuestra familia, en un amplio sentido, puede copiar nuestra creación, ya que ese saber, esa creación es de todo el mundo, nos pertenece a todos. La referencia “ser de nuestros ancestros” es esencial, mientras que saber quién fue (o fueron) el (los) autor (es) no es importante. Conocemos y reconocemos todos los motivos de nuestros antepasados, eso es lo central para nosotros.

Sabemos que la forma del disco de madera, también transmitido por nuestros antepasados, fue tomada por grupos negros marrones así como por una teko, mientras que no tienen “*tukusipan*”, ni orugas ni seres acuáticos que protejan la casa colectiva, donde los visitantes y los bailarines son recibidos. Los grupos negros marrones aplicaron sus dibujos sobre el disco. Estos dibujos geométricos también se encuentran a veces sobre las puertas de sus casas. Este trabajo es actualmente un arte negro marrón, mientras que el llamado “*maluwana teko*” no es un arte colectivo del grupo. Sus miembros no lo reproducen. Este disco no pertenece a su conocimiento colectivo. Los motivos que figuran sobre el “*maluwana teko*” son reproducidos según los motivos grabados en grutas, no sobre un disco.

Es por esto que los wayana sabemos que el “*maluwana teko*” es, de hecho, la reproducción de nuestro arte. La

8 Arouman es su nombre en francés (*Ischnosiphon sp.*). Arbusto parecido a un junco cuyo tronco se corta de manera vertical para obtener fibras que se utilizan en la fabricación de objetos de cestería.

teko Ti'iwan Couchili se expresa en un sitio de Internet acerca de la usurpación de nuestras pinturas:

Caricaturas de maluwana con colores fosforescentes o pintadas con una mezcla de guache, tierra y de pegamento vinílico, son vendidas con la etiqueta 'pigmentos naturales' (...) Más preocupantes son las toallas, pareos y otros objetos que roban los motivos tradicionales.

Ella también lamenta la falta de reconocimiento jurídico de la propiedad intelectual colectiva por parte de Francia. Sin embargo, no estoy de acuerdo cuando ella se apropia de nuestro arte ancestral para decir: "estos motivos participan fuertemente de la identidad de las comunidades amerindias". Incluso hoy en día los motivos del "*maluwana*" representados por los apalaï y los wayana pertenecen a la identidad amerindia.

Los no amerindios reproducen nuestro arte sin ningún conocimiento de su historia. Esta reproducción es una usurpación de nuestro arte destinada a la venta, bajo la insignia "arte amerindio". Es irónico ver el arte amerindio reproducido por un *palasisi* (francés, chino, etc.). Nos gustaría que en Guayana el gobierno nos ayudara a salvaguardar nuestro conocimiento en general, y aquí yo abogo por nuestros motivos, y porque ese patrimonio sea respetado y protegido por la ley.



Anne-Gaëlle Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

No fue sino hasta 2002 que Francia estableció la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural e Inmaterial⁹ que se funda sobre la tradición y que es transmitido oralmente. En 2006 ella adhirió y ratificó su acta. La pregunta respecto a la protección de un saber colectivo, como nuestros motivos, parece todavía no tener solución.

Se nos ha hablado de patentes mientras que nosotros no hablamos de licencia: nosotros reivindicamos la protección de nuestro patrimonio inmaterial, que es colectivo, no deseamos ver nuestro arte explorado por personas que no sean apalaï o wayana, confeccionado a la ligera sin el cuidado

9 La convención para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial adoptada por la UNESCO en 2003, fue ratificada por Francia en 2006.

que cada trazo requiere, sin el cuidado de las combinaciones de colores, estampado sobre los bancos de los bares de Cayena, en los pareos para la playa, calcado sobre toallas, entre otros. El libro *Kaptëlo*, elaborado para los wayana, era también nuestra forma de expresión para traducir nuestra manera de aprehender el arte: de forma totalmente colectiva, nos sirve también de documento para mostrar el conocimiento colectivo transmitido por nuestros ancestros.

Agradecimientos

Agradecemos el encarecido apoyo de las organizadoras de este volumen para que este texto vea la luz.

Referencias

CHAPUIS, Jean

- 2003 Le sens de l'histoire chez les Indiens wayana de Guyane. Une géographie historique du processus de "civilisation", *Journal de la Société des américanistes*, 89-1, pp. 187-209.

CHAPUIS, Jean, Rivière, Hervé

- 2003 *Wayana eitoponpë. Une histoire orale des Indiens wayana de la Guyane française*, Ibis Rouge, Cayenne.

DAVY, Damián

- 2007 "Vannerie et vanniers" *Approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française*. Thèse de Doctorat, Univ. d'Orléans.

DAVY, Damián

- 2006 "L'artisanat de vannerie dans les communes du Sud guyanais: Etat des lieux ethnoécologique et socio-économique". Rapport de diagnostic et final de la convention entre l'IRD et la Mission pour la Création du Parc de la Guyane.

KULIJAMAN, Mataliwa, Camargo, Eliane

2007 *Kaptëlo. L'origine du ciel de case et du roseau à flèches chez les Wayana (Guyanes)*, Gadepam/CTHS, Cayenne, Paris, 112 p., ill.

VELTHEM, Lucia Hussak

2003 *O Belo é a Fera - A estética da produção e da predação entre os Wayana*, Coleção: Coisas de Índios, Assírio & Alvim.



De la “Conquista Espiritual” a la Conquista del Alfabeto: La escritura indígena en las reducciones del Paraguay (siglos XVII-XVIII)*

Eduardo S. Neumann

En la América hispánica, la conquista del alfabeto por parte de las poblaciones indígenas presentó resultados sorprendentes. Desde el inicio de los trabajos de catequesis, en el siglo XVI, los amerindios pasaron paulatinamente a convivir con la cultura escrita. Así como en otras regiones, en la Provincia del Paraguay la capacidad alfabética de los guaraníes fue el resultado de los métodos de evangelización practicados por los misioneros –primero franciscanos y más tarde jesuitas– hecho que permite comprender la rápida difusión y aceptación de la “tecnología de lo escrito” entre los indígenas agrupados en las reducciones.

De hecho, la posibilidad de una “conquista espiritual”, tal como es referida por Antonio Ruiz de Montoya (1639), era estrictamente dependiente de la transliteración del idioma guaraní al registro escrito, condición *sine qua non* para la construcción de categorías inexistentes en el léxico indígena. La escritura estaba presente en todas las estrategias catequizadoras, aspecto que le permitió a los guaraníes el dominio del alfabeto. De esa manera, la adquisición de la escritura por

* Traducción al castellano de Fanny Longa Romero.

los indígenas, debe ser entendida a partir del impacto de la “razón gráfica”, es decir, una posibilidad efectiva de la domesticación del pensamiento salvaje (Goody 1987; 1988).

Conviene tener en cuenta que a pesar de la relevancia de la escritura desde inicios de los trabajos de evangelización, como parte de las estrategias para la catequesis, no existen estudios que analicen las apropiaciones y los usos inventivos (Certeau 1994) realizados por los indígenas en la instrucción alfabética. Así, falta aún mucho trabajo por hacer en el campo de la historia, especialmente en el análisis del impacto causado por la introducción de la escritura en la organización social de los guaraníes aglutinados en las reducciones.

Es importante destacar que si bien este trabajo tiene interés en abordar el impacto de la cultura escrita en la organización social misionera, el mismo no pretende, de ninguna manera, simplificar la realidad a través del binomio oral/escrito, ni por medio de una inflexión inmediata, como la oposición analfabeto/alfabetizado. La escritura puede influir tanto en la expresión oral como en su comprensión. Las culturas alfabetizadas y orales no solo coexisten sino interactúan entre sí. Esa comprensión se opone a la posibilidad de establecer una división a priori, manteniéndose la tensión entre estos modelos explicativos. Por otro lado, la escritura como una tecnología, no es un factor suficiente para crear procesos cognitivos generales. La introducción de esta tecnología no modifica necesariamente los padrones sociales de una cultura. En síntesis, tal como destacaron Olson y Torrance (1995, 13) lo que realmente importa es lo que las personas hacen con la escritura y no lo que la escritura hace con las personas.

Elite indígena y alfabetización

En las reducciones del Paraguay la organización social establecida tenía fuertes vínculos con la “civilización de lo escrito”, reproduciendo prácticas que se configuraron du-

rante el Renacimiento europeo¹⁰. La difusión de las verdades cristianas, a través de la palabra escrita, se efectuó también en las superficies planas del interior de las iglesias, uno de los espacios privilegiados para difundir los valores del cristianismo. La misa permitía conjugar la comunicación oral con la escrita, familiarizando al auditorio indígena con las nuevas formas de registro, bajo la recreación de la lengua guaraní, ahora reducida a la escritura (Melià 1969).

En gran medida la cooptación de los indios principales a la sociedad colonial, con miras a su integración y asimilación a los valores del mundo hispánico, se puso en práctica por medio de la catequesis, asociada, a su vez, a la instrucción alfabética.¹¹ Esta estrategia educadora demostró ser un instrumento eficaz, tanto en la formación de líderes amerindios como en la interiorización de las jerarquías del cuerpo místico imperial, adecuadas a las sociedades indígenas que las reproducían. Así, el tratamiento dado a la nobleza indígena, en distintos períodos, fue siempre un tema presente en la legislación colonial hispanoamericana (Wilde 2009).

Con el establecimiento de la Provincia Jesuítica del Paraguay, los misioneros comenzaron la instrucción de los guaraníes que aceptaron la vida en las reducciones. En la Carta Anua¹² de 1610, un religioso mencionó que ya estaba funcionando en la reducción recién instalada de San Ignacio Miní una escuela en la cual los niños se presentaban todos los

10 Cf. Bouza (1992; 2001); Petrucci (1999a; 2002); Castillo (1999; 2006).

11 Según Gonzalbo (2000, 19) la instrucción "(...) se convirtió en instrumento insustituible de coacción pacífica en manos de los conquistadores; por otra parte, para los indios representó el vehículo que les permitió el acceso a la comprensión del nuevo orden".

12 Las Cartas Anuas son relatos que compilan datos y ordenan el material de los misioneros sobre asuntos relativos a las reducciones. Pueden ser también transcripciones completas o parciales de los informes recibidos. Esas cartas, después de ser redactadas, pasaban por el criba de un censor de estilo, y después eran direccionadas a los consultores de la provincia que las evaluaban en términos de perfección y precisión de la reseña a ser divulgada.

días “mañana y tarde, a leer y escribir, acudiendo con mucho fervor, y así se ve el fruto, porque saben algunos leer y escribir” (Massare 1994, 115).

La catequesis de las poblaciones amerindias, además de implicar la colonización del lenguaje, se basaba en la escritura de gramáticas en lengua nativa, por medio de una política lingüística agresiva que guió la enseñanza promovida entre los indígenas en sus respectivos idiomas. La destreza expresada en la práctica de la escritura le permitió a los guaraníes elaborar, incluso, obras de carácter devocional –libros, especialmente con el propósito litúrgico o catequético–, participando directamente en la elaboración de vocabularios, catecismos y gramáticas.¹³ La escritura introducida por los misioneros comenzaba, gradualmente, a reflejar la construcción de formas de expresión y de mensajes que no existían en el mundo oral de los guaraníes (Orué 2002).

Conscientes de esa posibilidad, los jesuitas trataron de concentrar sus atenciones en la formación de una elite, como se hace evidente en los intentos de cooptación de los caciques y de sus descendientes directos. De este modo, la alfabetización practicada en las reducciones, incluso restringida a una elite, promovía sociabilidades inéditas que permitió nuevas formas de relación con los otros y los poderes. Los guaraníes que habían recibido instrucción escolar tenían condiciones para registrar los acontecimientos a través de la escritura, expresión de un pensamiento que ya no era más exclusivamente indígena, sino el resultado de la occidentalización¹⁴.

- 13 Las gramáticas, además de promover la codificación del guaraní estableciendo nuevas categorías, proporcionaron a la lengua nativa un estatuto similar al de las lenguas vernáculas (Daher 1999).
- 14 Al tratar del México colonial, Gruzinski (2001, 93-110) demuestra cómo los amerindios reprodujeron el imaginario occidental dándole una nueva dimensión a partir del proceso mimético. Así, la lectura, la escritura, la música y las demás expresiones gráficas se prestaban a las adaptaciones y a la interpretación inventiva indígena.

En efecto, los indígenas que tenían a su disposición actas, cartas y papeles escritos estaban más capacitados para elaborar una concepción del pasado a partir de informaciones escritas, estableciendo relaciones entre diferentes periodos. El hecho es que la identificación de un corpus de documentos escritos por los guaraníes vislumbra una discusión poco referida por la historiografía: la existencia de textos producidos por los propios indígenas durante su vida en las reducciones.

Las interpretaciones históricas orientadas por la perspectiva de la historia social de la cultura escrita, de eminente vocación interdisciplinar, han privilegiado el análisis de los usos, funciones y prácticas relacionadas con la escritura. Los procedimientos metodológicos en cuestión han ofrecido algunas pistas y subsidios importantes para investigar los materiales escritos y desentrañar los significados subyacentes a la expresión gráfica. La prioridad es conocer las diferentes intenciones que guiaron el acto de escribir y sus relaciones con el poder.

En este contexto, la escritura se concibe como un conjunto de prácticas que puede contribuir para comprender mejor las mudanzas y transformaciones socioculturales ocurridas en una determinada sociedad. Como observó de Certeau (1994), el recurso al uso de la escritura era una práctica mítica “moderna”. En determinadas ocasiones, los guaraníes alfabetizados usaron con destreza tal tecnología.¹⁵ La inserción de la elite misionera en algunas rutinas administrativas del mundo colonial ampliaba sus posibilidades de contacto e interacción con la sociedad rioplatense. El conjunto de habilidades requeridas para los cargos de los cabildos misioneros—modalidad de los consejos compuestos por indígenas— le proporcionaba a una fracción de la población misionera, letrada o no, contacto con las prácticas burocráticas de la monarquía española.

15 De acuerdo con Petrucci (1999b, 207) “la escritura es una capacidad individual y totalmente libre, que puede ejercerse de cualquier forma, en cualquier lugar, y para producir lo que se quiera, estando lejos de cualquier control y, en última instancia, de cualquier censura”.

Por supuesto, los jesuitas invirtieron en una pedagogía amparada en la difusión de la capacidad de lectura y no obligatoriamente en la capacidad de la escritura buscando, de esta manera, limitar y controlar usos no deseados en la alfabetización. De hecho, hay escasas referencias a situaciones de usos autónomos de la escritura por parte de los guaraníes en el siglo XVII. Cabe recordar que tanto la lectura como la escritura diseñadas en las reducciones correspondían a un canon específico, en este caso religioso.

En ciertas crónicas elaboradas con tono edificante, los jesuitas eventualmente registraban episodios en los cuales la escritura era un recurso activado por los indígenas como medio de comunicación personal, expresión de devoción o arrepentimiento. No obstante, en la historia de las reducciones guaraníes administradas por los jesuitas, hubo diferentes periodos del uso de la escritura por los indígenas, como podemos observar en algunas informaciones contenidas en las Cartas Anuas y, de forma indirecta, en las instrucciones de los padres provinciales.

El Capitanejo de Pedro Mbaiugua

48

Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

En las Cartas Anuas hay informaciones que permiten identificar momentos excepcionales cuando los guaraníes usaron la escritura. Tales cartas se elaboraron con el objetivo manifiesto de ser leídas a una gran audiencia, lo que creó la necesidad de controlar las informaciones. Un ejemplo del uso autónomo de la escritura por los guaraníes, al margen de cualquier control eclesiástico, se puede verificar en el caso que comento a continuación.

En una de esas Anuas, escrita en el año de 1661, se registra una defensa de cuño político que ocurrió en la reducción de San Carlos. La protagonización de ese episodio corresponde a Pedro Mbaiugua, hijo del capitán Belisario, “primero y principal” de esa reducción, por lo tanto un guaraní miembro de la elite misionera. De acuerdo a informaciones de los propios jesuitas, él fue “(...) criado a nuestro lado y en nuestra

casa, y no de poco entendimiento diestro en la música y con mucha ladinez (...).¹⁶ Después de regresar de un período en Buenos Aires, Mbaiugua asumió en su reducción el comando de una sublevación contra el gobierno temporal de los jesuitas, usando la escritura en la forma de “billetes” como un medio de comunicación para informar a los otros compañeros.

La movilización inflada por Mbaiugua, contó con varios partidarios que cuestionaron la administración de los jesuitas, alegando no reconocer en ellos autoridad y afirmando tajantemente: “Nosotros los capitanes del Gobierno temporal del Pueblo que por eso nos hizo el Rey Capitanes y nos lo encargó”.¹⁷ No sabemos si fue por cuenta propia o estimulado por críticas de la actuación de los misioneros, cuando se encontraba en Buenos Aires, que Mbaiugua terminó con los jesuitas, incluso, posicionándose contra ellos. Al parecer, la actitud declarada por Mbaiugua fue consecuencia del contacto que mantuvo con las autoridades coloniales en la ciudad-puerto, según la narrativa del provincial, lo que provocó un fuerte impacto en la alianza política de los caciques con los jesuitas, repercutiendo también en otras reducciones.

De hecho, la vida en la reducción estuvo marcada por la negociación constante entre jesuitas y líderes indígenas (Avellaneda 1999). Todos los indicios sugieren que los padres, siempre que pudieron, monopolizaron el rol de mediadores entre la población misionera y la sociedad colonial, controlando todas las manifestaciones letradas indígenas contrarias a las impartidas por los jesuitas. Pero, en ciertos momentos, los indígenas intentaron arbitrar en temas relativos al gobierno temporal oponiéndose a la autoridad de los misioneros.

Sabemos que Pedro Mbaiugua mantuvo por algún tiempo su capitaneo sin ceder a las órdenes, ni siquiera a las recomendaciones del padre superior. En una contestación realizada por uno de los partidarios de Mbaiugua, ellos le adver-

16 *Manuscritos da Coleção de Angelis* (1970, 177).

17 (*Ibid.*, 178).

tían a los padres, diciendo “(...) que los mandamientos de la ley de Dios no mandava aquello, ni se hallava en ellos (frase entre ellos muy repetida) como el dezir no era pecado no hazer aquello que el P. les mandava, pues no estava en los mandamientos de la ley de Dios”.¹⁸ La referida Anua informa que “(...) de alli a algunos dias se descubrieron villetes suyos que embiava a los de su pueblo, repreendiendoles de nuevo porque obedezian a los padres y no se les hazian fuertes (...)”.¹⁹ En esa ocasión, Mbaiugua intentaba ampliar su capacidad de movilización y de intimidación, valiéndose de un recurso que creía ser eficaz en un contexto de reivindicación política.

Este episodio, un motín expresado en las reducciones, ilustra bien como la escritura sirvió como instrumento de apoyo a la movilización indígena, corroborando el liderazgo de ese cacique. El envío de recados y avisos comprueba también que, en ciertos momentos, los guaraníes se apropiaron de los códigos del colonizador para atender a sus demandas, siendo la remesa de “billetes” un evento revelador de sus formas de actuación. Tal contestación al gobierno temporal de los jesuitas revela como la alfabetización entre los líderes indígenas de las reducciones había dado un giro inesperado.

El control de las prácticas letradas

Andrés de Rada fue enviado al Paraguay investido con la condición de visitador para emprender la reorganización de esa Provincia. Él fue encargado de realizar una investigación en Paraguay, debido a las acusaciones de que la Compañía de Jesús no cumplía con las determinaciones de las autoridades, tanto eclesiásticas como civiles. Después de su llegada dio órdenes expresas con el objeto de restringir el acceso de los guaraníes a los textos escritos por los misioneros

18 *Manuscritos da Coleção de Angelis* (1970, 179).

19 (*Ibid.* 181).

de la Compañía de Jesús. Y, al parecer, Rada estaba al tanto del episodio relacionado con Mbaïugua.

La trayectoria de Andrés de Rada²⁰ —que estuvo primero en la Nueva España, arbitrando los desacuerdos de los jesuitas con Palafox, y después en el Perú, por su participación en el vicereinato— le proporcionó experiencia en la adopción de medidas objetivas para mejorar la administración de la Provincia Jesuítica del Paraguay. Esas medidas incluían más rigor sobre la *ars epistolandi*, su principal modalidad de comunicación, acción y registro.

En una de sus instrucciones, advirtió “(...) no escriban villetes, ni cartas algunas a los de dentro o a los de fuera sin licencia del Pe. Procurador o por lo menos sin remeterlas abiertas (...)”.²¹ Esa orientación tenía por objeto evitar lecturas indeseadas y controlar los usos del material escrito, además de llamar la atención para la dimensión que tomó la transmisión escrita de informaciones en la administración interna.

Por exceder los usos considerados aceptables en la escritura, los guaraníes despertaron la preocupación de las autoridades eclesiásticas de la Compañía de Jesús, que pasaron a crear métodos más rigurosos para controlar el ejercicio de sus propias prácticas letradas. En la década de los 60 del siglo XVII, las instrucciones y recomendaciones tenían por objeto

- 20 Andrés de Rada era español, natural de Belmonte (1601). Desempeñó el cargo de provincial en México, y reorganizó la provincia del Paraguay, de la cual fue primer visitador (1663/1664) y después provincial (1665/1669). Falleció en Madrid (1675); “(...) que al primer año, que empezó la visita el Padre Rada, ó poco después, recibidas ya las Bulas, se consagro en el Peru, por obispo del Paraguay, cuya diócesis governo concurriendo con el Padre Andres de Rada, que estuvo gobernando sus años enteros a los suyos, parte como Visitador, y el resto, como Provincial (...) se embarco en Buenos Aires el año de 1670 por orden de su reverendisimo General, (...)” (Jarque 1687: 256).
- 21 Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: *Coleção de Angelis. Manuscritos* 508 (19). Anuas. Doc. num: 414. Libro de órdenes del Noviciado de Córdoba. Libro de la Hacienda del Noviciado y Estancia de As Catalina, que mando hacer el Pe Andrés de Rada, visitador, año 1664.

restringir el acceso de los indígenas a la correspondencia de los jesuitas. Una muestra del cuidado para con la información disponible a los guaraníes está registrada al final de una extensa carta de Rada. En abril de 1664, al formular las nuevas instrucciones que debían pautar la conducta y los procedimientos de los misioneros, Rada recomendó directrices que deberían ser copiadas y distribuidas entre todos los misioneros, alertando:

Esta carta pasara por todas las Doctrinas del Uruguay, y se copiara en cada una, y se me avisara del recibo poniendose el viose Ordinario con la firma del P.e de aquella Doctrina en el Original que ha de bolver a manos del P.e secretario como lo dexo Encargado al P.e Superior. La diligencia en hacer las Copias (**mas no por manos de Indios que no conviene**) y de remitir en breve este original para que pase a las siguientes Doctrinas en cargo a V. Rs Guarde N. Sr a V. Rs en cuyos S.tos Sacrificios, ett.a. (Énfasis nuestro).²²

En ese contexto, había serias restricciones de acceso de los indígenas a las informaciones sobre la conducción interna de la Compañía de Jesús, ya que encargar a un indígena de copiar tales órdenes lo facultaría tanto en la práctica de la lectura como en la escritura. De cualquier forma, la recomendación de Rada, además de confirmar la existencia del servicio de copistas guaraníes en las reducciones, también demuestra que la realización de esa actividad “por manos de indios” podría comprometer el sigilo de esas instrucciones. Había un cuidado en lo que se divulgaba y en cómo era divulgado.

Pasados algunos años, el propio Rada volvió a tratar el tema, ahora en la condición de provincial. En 1667 alertaba, de forma enfática, para que no se les permitiera a los indígenas el acceso al material escrito por los padres, como quedó registrado en la siguiente orden:

22 Biblioteca Nacional, Madrid: Sala Cervantes. Manuscritos. Cartas de los P. P. Generales. Carta del Padre Visitador y Provincial Andrés de Rada de 13 de Abril de 1664. Signatura 6976: 22-36.

No se permita que los Indios lean nuestras Reglas en romance quando se leen en el Refitorio, se no en latin, ni que vean nuestras Ordenes o instrucciones, o cartas de los Supes. porque se eviten algunos inconvenientes, ni que entren en nuestros aposentos estando el P. ausente, para que se escuse que anden nuestros Libros en manos de Indios y falten otras cosas de los aposentos, de que lean las cartas y papeles que el P. dexa en la mesa, y pasen las noticias a los demas Indios, todo lo qual ya se ve de quan gran inconveniente sea.²³

La preocupación del provincial tenía relación con la divulgación de “nuestras reglas”, pues temía la reacción de la población misionera por la circulación de informaciones de esa naturaleza. Así, debido a la necesidad de adoptar nuevas medidas para la administración de las reducciones, los jesuitas optaron por el control epistolar.²⁴ Conforme destacó Lienhard (1992, 70) “Si la alfabetización misionera alcanza posiblemente, en esta área, un mayor porcentaje de la población que en México (para no hablar de las áreas menos privilegiadas), el control misionero sobre la cultura literaria es mucho más estricto”.

De hecho, la lectura de los amerindios fue motivo de preocupación, principalmente cuando se estableció en América (en los vicereinos de Nueva España y Perú) el Tribunal del Santo Oficio (Ossenbach 1992, 217). Los jesuitas, sobre todo, temían perder el monopolio del conocimiento, la mediación entre los lectores y la palabra divina, y consecuentemente, el control de los indígenas reducidos. El espíritu humanista de los primeros evangelizadores fue sustituido por una actitud más severa, vigilante de la ortodoxia.

- 23 Biblioteca Nacional/Madrid: Sala Cervantes. Manuscritos. Carta común de su R. del P. Provincial para todos los P.P de estas Reducciones del Paraguay y Uruguay. Su fecha 19 de diciembre de 1667. Signatura 6976: 48.
- 24 Biblioteca Nacional/Rio de Janeiro: *Coleção de Angelis, Manuscritos* 508 (19) Anuas. Documento nº 414. Libro de Ordenes del Noviciado de Córdoba. 1664. Libro de la hacienda del Noviciado de Santa Catalina, que mando hacer el Pe. André de Rada, visitador. Año 1664.

Sabemos que en las reducciones, por ejemplo, la lectura en voz alta de documentos alteraba el cotidiano de los guaraníes, pues estos momentos se caracterizaban por una gran expectativa entre los indígenas. Motivo por el cual la lectura no autorizada de cartas o papeles era una infracción gravísima, ya que la simple transmisión de esas informaciones a los demás podría generar, en la visión de los jesuitas, dudas y confusiones que exaltarían los ánimos de los guaraníes.

Los misioneros evaluaban que la recepción de esos mensajes podría ser fragmentada, condicionada por la apropiación auditiva de un texto o por la propia relevancia del contenido, generando una gran repercusión entre la población misionera. De modo que, en el siglo XVII, las medidas prescriptivas buscaban limitar el acceso a los documentos internos de cuño administrativo de las reducciones, para evitar comprensiones equivocadas o apropiaciones indeseadas de las lecturas realizadas por los indios misioneros.

Las delegaciones letradas

Por medio de la conquista del alfabeto fue posible que los guaraníes, letrados o iletrados, establecieran interacción con la sociedad colonial de un modo inusitado. La necesidad social de la escritura fue, inclusive, una realidad pronunciada en las reducciones, determinando que la capacidad alfabética disfrutase de prestigio y le proporcionase a los indígenas letrados distinción social. Las crónicas de la época informan que los resultados de la alfabetización promovida con los guaraníes fueron muy expresivos, hecho que permitió una rápida apropiación de la lengua escrita por los amerindios.

En este contexto, la delegación de la lectura y de la escritura estuvo asociada a las necesidades y a los usos que los guaraníes manifestaron frente a las prácticas letradas de las reducciones. Si bien la lectura y la escritura son procedimientos muy presentes en las actividades cotidianas actualmente, no obstante, en el mundo colonial tales modalidades de transmi-

sión y circulación de informaciones no siempre disfrutaron de la misma aceptación.

Restablecer tales prácticas demanda la construcción de una tipología de la delegación, establecida a partir de una correlación con las modalidades de usos de la escritura en las reducciones. Es decir, explorar las maneras de leer que ya no existen más, rescatando las “actitudes antiguas” en que las apropiaciones de la lectura escapan a las previsiones y expectativas de la comprensión estricta del texto, privilegiando, de esa forma, una arqueología de las prácticas desaparecidas.

Tal como observan Hansen y Carvalho (1996), la categoría de apropiación tiene especial interés en estudios orientados para las prácticas letradas anteriores al siglo XVIII iluminista, que llegaron a la posteridad en la forma de residuo archivístico. La propia habilidad individual de descifrar caracteres grafiados se relaciona con las prácticas de alfabetización sobre las cuales las órdenes misioneras lanzaban mano, en el siglo XVII, en el ámbito de sus estrategias de catequesis. Para Hansen y Carvalho lo que importaba en esas estrategias era expandir un uso de la lectura (y solo de la lectura), estimulando la habilidad de decodificación de los símbolos escritos.

La idea era facultar el reconocimiento de un texto ya conocido, cuando no ya memorizado, por repetición de lecturas en voz alta, realizadas por lectores debidamente autorizados a realizarlas en ceremonias religiosas o en el salón de clase. De esa manera, la lectura desempeñaba el papel de auxilio mnemónico en prácticas de recitación.

A su vez, cuando un guaraní, sin tener la habilidad, tenía la necesidad de escribir un documento, recorría al trabajo de un individuo alfabetizado que actuaba como delegado, escribiendo por los demás.²⁵ En las reducciones, esta función generalmente era realizada por los *cuatiapohara*, cuando los

25 La “delegación de la escritura” es un concepto desarrollado por Petrucci (1999a) y se refiere a un fenómeno muy difundido, principalmente en sociedades imperfectamente alfabetizadas.

cabildos presentaban su formación completa, o era atribuida al maestro de la escuela.

A través de una declaración prestada por el corregidor Tomas Potira, de la reducción de San Francisco Xavier, verificamos el expediente de la delegación de la escritura por parte de indios principales, aspecto que demuestra la heterogeneidad cultural de esa elite misionera en el siglo XVII. En octubre de 1699, al final de su declaración el corregidor Potira informó que “(...) por no saber escrebir pedi al maestro de escuela desta Dotrina llamado Juan Pai (...) hiziesse en mi nombre como lo hizo. D. Thomas Potira”.²⁶ El hecho del corregidor de haber delegado la escritura al maestro de escuela fue, al parecer, por causa de afinidades, pues optó por una persona con quien tenía más contactos para ser el mediador entre su voz y la escritura. Por su parte, los documentos consultados no indican la práctica de la delegación de la escritura, concebida en esos términos, por parte de los secretarios.

Está claro que la elite letrada indígena estaba apta para mantener contactos con la sociedad colonial. Sin embargo, a pesar de que algunos pueblos amerindios consiguieron hablar e incluso leer en español, la difusión de la escritura en esa lengua era limitada.²⁷ En gran medida, el aprendizaje del español, así como del latín, por algunos guaraníes, era una excepción. Sin mucha profundidad, la enseñanza de esas lenguas tenía por objetivo instrumentalizar a los catecúmenos para la lectura de la recitación. El testimonio del misionero Antonio Sepp no deja dudas sobre esa cuestión:

Nuestros jóvenes aprenden solamente a leer y escribir textos en lengua castellana o latina, no para que lleguen a hablar o entender el castellano o el latín, sino para que sepan cantar en coro canciones en estos idiomas y para que los niños que



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

26 *Manuscritos da Coleção de Angelis* (1970, 347-348).

27 “Enseigner l’espagnol supposait une certaine forme d’élitisme ou en tout cas une adhésion au projet colonial du gouvernement d’Asunción, ce qui n’était pas dans les intentions des Jésuites” (Duviols 1993).

nos sirven puedan leernos lecturas españolas o latinas en alta voz, durante las comidas en el refectorio (Sepp 1974, 196).

Sin embargo, este hecho no impedía el uso de esa habilidad para otras finalidades, ya que los indígenas inventaron nuevas funciones para los modelos culturales comparados. En las sociedades hegemónicas por los recursos de la oralidad, el grado de familiaridad con la escritura nunca fue constante. En efecto, las personas presentaban diferentes niveles de dominio de la práctica de la escritura. Sin duda, fueron los guaraníes iniciados en las “artes y oficios” los que recibieron una considerable instrucción letrada, una vez que entre ellos estaba el secretario del cabildo, persona responsable por la redacción de los acuerdos y despachos, principal lector de los documentos y repasador de las órdenes enviadas a las reducciones. Otros indígenas también demostraban competencia para la escritura, como los corregidores, administradores, alcaldes, maestros de capilla y algunos caciques.

En las oportunidades en que los indígenas misioneros manifestaron sus opiniones con relación a la demarcación de los límites, escribieron en su lengua cartas a las autoridades.²⁸ Los innumerables textos escritos en el siglo XVIII, por los propios guaraníes, a partir de las reglas gramaticales establecidas por los evangelizadores, le atribuyó al idioma compartido en las reducciones un estatus diferenciado en relación al guaraní hablado en las otras regiones del Paraguay y, principalmente, de las formas dialectales de los grupos que permanecieron en el monte.

A su vez, cuando los gobernadores enviaban alguna correspondencia a las reducciones, siempre lo hacían en español, pero teniendo el cuidado de solicitar que esta fuese tradu-

28 Archivo General de Simancas, Valladolid Secretaria de Estado, Legajo 7426, folio 60. Carta del cabildo y del corregidor de San Juan, Miguel Guaycho, año de 1752; o las famosas siete cartas escritas en julio de 1753: Archivo Histórico Nacional, Madrid (A.H.N.): Sección Clero-Jesuitas. Legajo 120, Caja 1, Doc. 31, 32, 33, 34, 36,3 7, 38. [Cartas en guaraní, con traducción].

cida a la lengua indígena. El cuidado en realizar una copia en lengua indígena, además de indicar el público-destinatario de esos documentos, confirma la urgencia de la medida y, principalmente, la preocupación de hacerse entender. Después de traducida al guaraní, la carta era divulgada a través de la lectura en voz alta en la plaza más grande de cada reducción, por el respectivo secretario. El comisario Altamirano siempre mencionó esa particularidad del contacto *in scriptis* con los indígenas, informando el cuidado de “(...) enviar a las Misiones copias de las tres cartas del Rey, para que traducidas en lengua Guaraní, se lean primeramente en publico, y después los Curas las entreguen à los Indios principales de todos los pueblos, para que à sus solas, y de espacio las lean”.²⁹

A través de esa recomendación conocemos algunos procedimientos que pautaban la lectura de órdenes oficiales en las reducciones. En ese aspecto, la delegación de la lectura atendía a las necesidades prácticas de la administración reduccional y, sobre todo, definía vínculos entre los jesuitas y los líderes indígenas.

Rebelión y escritura en las reducciones orientales

Las manifestaciones de apego a la escritura —en el caso la escritofilia indígena—, fue, al parecer, consecuencia de la crisis promovida por la presencia de los comisarios demarcadores, cuando se fragilizó la confianza de los guaraníes con relación a los jesuitas, la importancia dada a la cultura escrita, en esa época, se amplificó.

En las reducciones, las actividades de rutina se caracterizaban por la negociación constante entre los jesuitas y los indios principales de una reducción (Avellaneda 1999). Durante la demarcación de límites, los líderes guaraníes intenta-

29 Archivo General de Simancas, Valladolid. Secretaria de Estado, Legajo 7381 Doc. 29: Carta de Altamirano a Joseph de Carvajal y Lancaster. Buenos Ayres, 22 de julio 1753.

ron arbitrar en temas relacionados con el “gobierno político”, exacerbando la conflictividad con la autoridad de los jesuitas. Las intenciones de los misioneros en el sentido de convencerles de aceptar las órdenes de transmigración, contribuyeron para consumir la ruptura de la alianza política antes existente con los líderes indígenas (Wilde 2003).

Todos los indicios parecen señalar que el conflicto generado entre los jesuitas y los guaraníes amplió los canales de acceso a la escritura, pues la capacidad gráfica indígena sufría ciertos controles por parte de los misioneros. En esa época, los amerindios aprovecharon el período de cuestionar la autoridad temporal de los padres y pasaron a usar con autonomía su habilidad letrada, motivo por el cual comenzaron a surgir papeles escritos por los indígenas misioneros, en gran número. Además, la diversidad de las formas textuales producidas, comprueba la capacidad indígena para manosear el papel y la tinta, habilidad que estaba más allá del mero dominio del alfabeto.

Por causa de la ruptura del acuerdo político existente entre los jesuitas y los líderes guaraníes, existió la posibilidad de negociar directamente con la administración colonial, a través de la comunicación epistolar. El contenido de esos mensajes apunta para un periodo de autonomía indígena, relegando a los padres apenas las tareas concernientes al gobierno espiritual. En ese momento, el gobierno temporal se convirtió en una prerrogativa de los líderes indígenas.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la práctica de la escritura indígena atingió un nivel sorprendente, principalmente durante la demarcación de límites en América del Sur, por efecto del Tratado de Madrid (1750). La importancia dada a tales documentos, conjugados a una nueva perspectiva teórica-metodológica ha contribuido para una reevaluación general de las dinámicas socioculturales establecidas en la América colonial.

A partir de la reacción a la escritura y de las manifestaciones bélicas de los guaraníes a los términos dispuestos en el Tratado de Madrid se desencadenó un conflicto sin prece-

dentes en las reducciones orientales del Uruguay. La rebelión colonial conocida como “Guerra Guaranítica”. Esa rebelión es uno de los temas más citados sobre la negación indígena a las órdenes de transmigración y constituye uno de los capítulos más polémicos en la historia de la América colonial (Neumann 2008).

Con el tiempo, la comunicación escrita indígena se realizó a través de dos modalidades: los mensajes y las cartas. Y, según los cronistas, “volaban mensajes” entre las reducciones sublevadas. Papeles que circulaban de día y de noche. Los mensajes, por su escrita urgente, rápida, fáciles de portar y también de ocultar, fueron los preferidos por los guaraníes en el momento de comunicarse con sus compañeros. Ese tipo de escritura acostumbra relacionar personas próximas, entre las cuales no hay muchas formalidades. La escritura, al establecer otra dinámica en las relaciones facilita la construcción de alianzas. Es un instrumento vinculado al poder que posibilita normalizar y producir ideas, por otro lado, permite mantener la comunicación en secreto.

Por medio de las rápidas transformaciones ocurridas en la región surgieron nuevas oportunidades “escriturarias” para los indígenas letrados. Al transgredir las convenciones epistolares, los guaraníes experimentaron nuevas maneras de registrar por escrito lo vivido, celebrando su autogobierno. Una vez encerrada esa fase conturbada, la escritura adquirió nuevos usos en el contexto de su emancipación de la tutela jesuítica, cuando la producción de textos dejó de estar asociada a períodos excepcionales de la historia de las reducciones.

La importancia de la escritura reside en el hecho de que esta crea un nuevo medio de comunicación entre los hombres, preservando a través del tiempo informaciones, contrario a la transitoriedad de la oralidad, aunque sin prescindir de la misma. Por salvaguardar informaciones básicas por medio del registro gráfico, la escritura actúa como un archivo de la memoria; de esa manera, influencia tanto en los recuerdos como construye el olvido, presentando una nueva posibilidad de restablecer y narrar lo sucedido (Neumann 2009).



La comunicación *in scriptis* reforzaba las redes de relaciones personales y, además de canal de información, servía como elemento de solidaridad entre los indígenas sublevados. Por sus potencialidades, la escritura posibilitaba establecer relaciones y comparar acontecimientos, además de proporcionar a los guaraníes una nueva forma de temporalidad, pues acostumbraban a registrar la fecha y el día de la semana al final de sus mensajes. La capacidad de indicar datos cronológicos les permitía planear acciones y definir plazos, por ejemplo, para convocar, alistar y reunir soldados. Ese hecho indica la habilidad de los guaraníes para actuar y hacer uso de una lógica idéntica a la del colonizador.

La variedad de textos producidos por los indígenas en las reducciones puede servir como uno de los indicadores de los usos inventivos y de las apropiaciones que ellos hacían de su saber letrado. Afortunadamente algunos de esos documentos permanecen en archivos, bibliotecas y también en colecciones. A través de esos papeles escritos por los guaraníes podemos indagar los valores y conductas asociadas a las prácticas de la escritura en esa sociedad.

¿Actas de cabildo o reseñas históricas?

Después de encerrado el período de “alboroto y empujamiento” de los guaraníes, la escritura siguió activa en las reducciones. Al parecer, los líderes pasaron a responder de forma directa a las consultas de los gobernadores, escribiendo informes sobre las consultas realizadas. En ciertos cabildos, los indígenas letrados produjeron documentos que presentaban características de un relato, muy próximos de una “reseña de acontecimientos”, pudiendo considerarse como registros de las sesiones realizadas en esos locales. Sin embargo, apenas algunos de esos textos reflejan elementos marcadores que permiten clasificarlos como actas, es decir, como una memoria de hechos recientes.

Tales documentos comenzaron a presentar formas textuales poco usuales. Conforme indica Marcos Morinigo, el

comienzo de la redacción de las actas de reuniones es considerado tardío en las misiones, motivo por el cual “(...) algunos de los documentos relatan sucesos muy antiguos, lo que quiere decir que en el momento en que estos ocurrían no fueron comunicados por los Cabildos a las autoridades competentes como era de esperarse, porque aún no estaban oficialmente constituidos” (Morinigio 1946, 29-37).

Cabe destacar que, según las crónicas históricas, esos cabildos ya estaban constituidos, desde el inicio del siglo XVII, en sesiones esporádicas, pero no hay referencias a registros escritos de esas reuniones antes de mediados del siglo XVIII. De modo que la indagación debe orientarse en el sentido de aclarar por qué a partir de ese momento los guaraníes decidieron redactar tales “actas”.³⁰

El conjunto de papeles proveniente de esos cabildos es muy heterogéneo, sin embargo, es posible diferenciar algunas de esas modalidades a partir de sus disposiciones textuales.³¹ Como ya fue referido, existía un evidente predominio de las cartas, instrumento por el cual los cabildantes daban satisfacción o comunicaban al gobernador temas diferentes. Entre esos papeles hay cuatro reseñas que corresponden al año de 1758 de registros referentes a los acontecimientos transcurridos en décadas anteriores, en forma de reconstitución resumida de hechos pasados.

En las dependencias del cabildo de Nuestra Señora de la Fe se elaboró una relación con énfasis en las hostilidades



- 30 A respecto de la existencia de otros documentos con este perfil de “actas”, es importante reproducir la información dada por Melià (1970: 151, ítem d IX) sobre su paradero: “En posesión de la Srta. Elisa Peña en Buenos Aires se encontraría otro código, que contiene igualmente ‘actas’ de cabildos de los pueblos de las reducciones”.
- 31 Los documentos que presentan esas características hacen parte del *corpus* de documentos en idioma Guaraní (algunos acompañados de su respectiva traducción al español) localizados en el Museo Mitre de Buenos Aires: Colección de documentos en idioma Guaraní correspondiente a los cabildos indígenas de las misiones jesuíticas del Uruguay desde el año 1758 al 1785. Referencia 14/8/18.

que enfrentaron dos Guaicurus en los últimos 20 años, enfatizando los años de mayor conflicto. A su vez, los cabildantes de la reducción de Santiago redactaron un relato sobre los ataques que los indígenas Mocovis promovieron contra esa reducción, en los últimos 10 años. Por su parte, la reducción de San Ignacio Guazu registró muertes y pérdidas sufridas por su población por ocasión de los ataques de los indígenas Chaqueños, en los últimos 20 años. Y, por fin, los cabildantes de Santa Rosa hacen referencia a hechos similares, cuando los habitantes de esa reducción fueron objeto de ataques perpetrados por los Abipones y Guaicurus.

Por presentar temáticas similares es de suponer que esas actas fueron elaboradas en respuesta a alguna consulta del gobernador y que en esas ocasiones ellos aprovecharon para elaborar una relación de los conflictos anteriores, trabados con las otras parcialidades indígenas próximas a las reducciones. La escritura correspondía al objetivo de comunicarle al gobernador la gravedad del problema, para preparar algún auxilio, posiblemente para el futuro, contra esos enemigos “*contumaces*”. Sin embargo, los relatos no se distanciaban mucho de la fecha de redacción, remontándose a lo sumo a las dos últimas décadas, indicando posiblemente los límites de una memoria colectiva compartida. Los cuatro documentos demuestran que, en ese contexto, la elite letrada indígena utilizaba la escritura como soporte para registrar acontecimientos juzgados cruciales, como lo fueron los ataques o invasiones de los indígenas nómadas del Chaco.

La documentación consultada indica que la elaboración de escritos con características de actas en los cabildos misioneros se tornó un evento frecuente, después de terminada la Guerra Guaranítica. Los temas abordados demuestran cómo los “indios principales” adelantaron las cuestiones más urgentes que afligían la administración de sus respectivas reducciones. En esas actas se identifica una preocupación por fijar y producir una memoria de los años precedentes, cuando aún no estaba diseminada la práctica de registrar por escrito temas rutineros. Un asunto presente en las actas son los listados de soldados y los temas relativos al número de indígenas

aptos para alzar armas. La recurrencia de esos temas sugiere que, a pesar de encerrada la fase conflictiva en las reducciones, la preocupación central de los cabildantes seguía relacionada a las cuestiones bélicas y, por tanto, a la condición de guerreros de esos guaraníes.

Después de la anulación del Tratado de Madrid, en marzo de 1761, todo indica que el gobernador de Buenos Aires consultó las reducciones sobre su capacidad para formar compañías de soldados. Las respuestas enviadas por los miembros de los cabildos forman un conjunto ejemplar de esa modalidad de reseña.³²

La reducción de Santa María Mayor envió una reseña contabilizando el número de hombres disponibles, especificando las ocupaciones en las cuales ellos estaban adscritos. En esa relación, aprovecharon para informar el número de hombres aptos para el manejo de las armas en la reducción de San Lorenzo, “agregada” a la de Santa María Mayor. Sin embargo, la información más sorprendente se presenta casi después de la prestación contable lo que permite verificar cómo la confección de esos listados abría espacios para los recuerdos, es decir, para un reordenamiento de la memoria indígena:

Pero debemos confesar Señor Exlmo, que estando para armar à toda esta gente, **nos van sacando gemidos los alborotos pasados**, en que casi no quedo arma en ser: boca de fuego se hallaron solas 6 muy maltratadas, y una del Pueblo de San Lorenzo.

Iten unas poquissimas, y malas lanzas. De polvora se hallo algo mas de una arroba. Se van agora luego fabricando arnas con la prisa posible:



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

32 La documentación reunida para esta tesis muestra que a pesar de que los gobernadores enviaron correspondencias a las reducciones, durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, no se acostumbraba que estas fueran respondidas por los cabildos, ya que no hay ningún documento o mención histórica en ese sentido.

Despues de la destrucción de la caballada en las inquietudes pasadas, se procuro segun la posibilidad poca de este Pueblo rehazerla: no obstante queda corta para este armamento: la caballada da que hay, se empleo, y cansó desde el Agosto del año pasado hasta agora en dar caza a las pocas vacas cimarro-
nas esparcidas por los pantanos, para tenes el preciso, aunque escaso sustento del Pueblo (Énfasis nuestro).³³

A través de ese informe, los cabildantes de Santa María Mayor dejan trasparecer cómo los disturbios de los últimos años, causados por la oposición guaraní a la trans migración habían dejado secuelas en la población, lo que todavía estaba muy presente en el cotidiano misionero (“nos van sacando gemidos los alborotos pasados”). El acto de contabilizar las armas y evaluar los efectivos militares disponibles es relacionado con hechos pasados y, probablemente, despertaron en los guaraníes amargos recuerdos de los días en que se movilizaron para la guerra.

Esa respuesta atendía a una orden-padrón enviada por el gobernador a los cabildantes, solicitando que organizaran tropas conforme la orientación recibida. Cada reducción debería alistar y formar tropas con cien soldados, además de alistar a toda la población apta para alzar armas. Como esa orden fue respondida por diferentes reducciones, es posible comparar la manera como se dirigían al gobernador y cuáles temas fueron agregados. La recomendación del gobernador para elaborar una reseña de sus recursos disponibles en cada reducción ofrecía condiciones para establecer un registro que podía extrapolar los propósitos iniciales del documento, dejando translucir cuestiones que estaban a la orden del día, pero que no tenían espacio para registros.

En la reducción de Itapua, por ejemplo, el gobernador Cevallos informó que después de haber realizado el censo de la población “se hallan quinientos hombres de tomar ar-

33 Museo Mitre, Buenos Aires: Colección de documentos de los cabildos misioneros. Reseña del Pueblo de Santa María Mayor en 8 de Abril de 1761.

mas, que son diez Compañías de à cinquenta Hombres, todos los quales, como fieles Basallos de Nuestro Rey, estan promptos con sus Cuerpos”.³⁴ Sin embargo, al final de la redacción, comunicaba “total falta, que tenemos de Armas, pues ni una escopeta siquiera, que pueda servir, tenemos, ni Polvora, ni Balas, y de cavallos muy escasos”. Los itapuenses, aun enfatizando las precarias condiciones de sus armas de fuego, demostraban disposición en colaborar con el gobernador para ejecutar cualquier orden.

En ciertas ocasiones los indígenas con asiento en los cabildos respondieron objetivamente a la consulta del gobernador, proporcionado solamente los datos solicitados: algunos incrementaron otros datos, aclarando aspectos del momento que vivían. Algunas reseñas, por ejemplo, informan acerca de la presencia de parientes egresados de las reducciones orientales, convivencia que informaba un recuerdo más frecuente de los conflictos protagonizados en las tierras orientales. La mención de esos agregados muestra cómo la incorporación de nuevos habitantes, principalmente los parientes, alteró la rutina de algunas reducciones. Pero, la memoria de los años del conflicto podría explicar la disposición de las reducciones en colaborar con el gobernador, incluso cuando no tenían efectivos o armamento adecuado.

En esas respuestas es posible verificar una disposición común entre los indígenas, sintetizada en esta frase de la reducción de la Cruz: “Con esta ocasión reiteramos nuestra rendida obediência a todos los ordenes (...)”.³⁵ Cabe preguntar, por qué aun desprovistos de los medios necesarios, los cabildantes se mostraban dispuestos a colaborar con el gobernador. La respuesta tal vez sea el recelo de los indígenas de una represalia. Como ya fue mencionado, estaban muy pre-

34 Museo Mitre, Buenos Aires: Colección de documentos de los cabildos misioneros. Respuesta de la reducción de Itapua, 1º de mayo de 1761.

35 Museo Mitre, Buenos Aires: Colección de documentos de los cabildos misioneros. Respuesta de la reducción de la Cruz al gobernador Pedro de Cevallos, 25 de abril de 1761.

sentes entre la población misionera los efectos devastadores de los últimos conflictos como consecuencia de la negativa en cumplir la transmigración enviada por escrito por el gobernador de Buenos Aires en 1753. En esa ocasión, los indígenas adoptaron una postura diametralmente opuesta a la anterior, pautada en la colaboración irrestricta, probablemente interesados en garantizar una relación positiva con las autoridades coloniales, evitando cualquier tipo de confrontación.

Las reseñas también permiten evaluar la destreza y la familiaridad de los guaraníes letrados en la producción de textos hacia el mundo exterior, a través de la forma como organizaban las informaciones, dando énfasis a la contabilidad del número de soldados. La mayor o menor extensión de las respuestas también indica que la práctica de la escritura no fue uniforme en esa ocasión, pudiendo reflejar los desniveles socioculturales existentes de su uso entre los indígenas.

La escritura indígena después de los jesuitas

Con el fin de la administración de los jesuitas en 1767, por medio de la expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios hispánicos por orden de Carlos III, la historia de las misiones ha sido tratada como de decadencia general, principalmente cuando se compara con la década anterior. Por esa razón los investigadores consideraron que esa etapa no tenía ningún atractivo para la interpretación histórica. Sin embargo, tal momento se caracterizó por el fin del aislamiento político de las reducciones, lo que le proporcionaba a los guaraníes nuevas posibilidades de inserción con la sociedad colonial hispanoamericana.

Ese período histórico estuvo determinado por contactos y negociaciones entre los indígenas y las autoridades coloniales y, de ninguna manera, corresponde al estereotipo atribuido y difundido por la historiografía tradicional en cuanto a la indiferencia de los guaraníes a los nuevos aconte-

cimientos.³⁶ Los documentos localizados indican que, una vez encerrado el periodo de conflicto, una parcela de los indígenas que integraba los cabildos misioneros comenzó a responder por escrito a las órdenes o consultas recibidas del gobernador de Buenos Aires. Ese hecho es nuevo en las rutinas misioneras y, posiblemente, contribuyó para afianzar las relaciones entre las autoridades coloniales y la elite indígena.³⁷

Las razones que presidían la decisión de los guaraníes en responder por carta directamente las órdenes recibidas, sin ninguna mediación, sugieren que un cambio de relacionamiento ya estaba en curso, consolidando la emancipación política indígena, o más bien, la imposibilidad de los jesuitas para ejercer los mismos mecanismos de control vigentes por más de un siglo. Los líderes indígenas parecen comprender algunos aspectos de los cambios introducidos en los “lugares de poder”, desde el Tratado de Madrid. En ese sentido, la escritura comienza a asumir una función protocolar, mostrando una nueva manera de establecer una relación de comunicación con la administración colonial, después de la expulsión de los jesuitas.

La administración civil de las reducciones estuvo orientada por un conjunto de reglas expedidas en 1768 conocidas como “Instrucciones a que se deberán los gobernadores interinos que dejó nombrados en los pueblos de indios guaraníes del Uruguay y Paraná, no habiendo disposición contraria



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

- 36 Con relación a los documentos escritos por los guaraníes en ese periodo, Melià (1999: 56) emitió la siguiente apreciación: “(...) tal vez el grupo de escritos más curioso y revelador es el que se produjo con motivo del extrañamiento de los jesuitas, en los que los mismos Guaraníes opinan y enjuician de modo directo o indirecto aquel tiempo histórico”.
- 37 Me refiero a los documentos escritos en los cabildos como respuestas a las consultas realizadas por los gobernadores de Buenos Aires en el periodo posterior al fin de la administración de los jesuitas. Museo Mitre: Colección de documentos en idioma Guaraní correspondientes a los Cabildos indígenas de las misiones jesuíticas del Uruguay desde el año 1758 al 1785.

de S.M” (Brabo 1872, 193). Entre tales medidas, se indicaba el aprendizaje del castellano. El idioma del colonizador debía pautar cualquier modalidad de comunicación, siendo una condición sine qua non para la nueva administración de las reducciones.

De hecho, *mutatis mutandis*, a pesar del recelo del gobernador Bucareli de una oposición, solamente la reducción de San Luis recorrió a la comunicación epistolar.³⁸ En el mensaje se indicaba una defensa de los servicios prestados y solicitaban la permanencia de los misioneros ignacianos. Al final, la carta fue firmada por “tus pobres hijos, el pueblo todo y el cabildo” de San Luis en 28 de febrero de 1768. Pero, la intensidad con que los guaraníes recurrieron a la escritura puede transmitir una idea equivocada, incluso contradictoria, sobre el número de individuos capacitados para escribir.

El hecho de escribir con cierta frecuencia, en ese periodo, no implica necesariamente una gran cantidad de personas habilitadas para esa práctica. Según Thun (2003, 15), después de la expulsión de los jesuitas, hubo “una liberación de la escriptualidad entre los indígenas alfabetizados”. Si bien el cambio en la administración de las reducciones les permitió a los guaraníes letrados disfrutar con más libertad, sin dificultades, el ejercicio de su competencia alfabética, ese momento no vino acompañado de una diseminación social de la habilidad gráfica. Gradualmente, la escritura practica en las reducciones dejaba de reflejar cierto consenso entre la población misionera, pasando a expresar los intereses de una elite relacionado a los lugares del poder.

Con el inicio de la administración en las reducciones, el acceso a los cargos provocó enfrentamientos abiertos entre los miembros de la elite, particularmente entre los caciques y el grupo identificado con las actividades capitulares

38 Según Porto (1954: 250), ellos habían enviando “una representación, en términos respetuosos, mostrando la injusticia de ese acto, pues estaban acostumbrados a ser orientados por los jesuitas, los únicos Padres que habían conocido y respetado”.

(corregidores y cabildantes).³⁹ Los primeros poseían el comando militar sobre las parcialidades que lideraban (mboyas), un resquicio de su antiguo prestigio y poder. Los segundos constituían el grupo conocido como “mandarines”, integrado por los corregidores, cabildantes, fiscales, oficiales y otros indígenas que disfrutaban de cierta forma de poder y de las ventajas relativas. Los indígenas formaban su base de apoyo, colaborando en la ejecución de las nuevas medidas introducidas en la administración por Bucareli (Maeder 1992, 72).

Sin duda, a partir de esos episodios, la escritura indígena ya estaba al margen de los controles y de la vigilancia pasada ejercida por los jesuitas. Así, esa práctica pasó a desempeñar la función de testimonio de una época, permitiendo identificar las conductas y las propias desigualdades gráficas presentes en esa sociedad. A partir de la autonomía letrada, los guaraníes deseaban una interlocución directa con las principales autoridades encargadas de aplicar las nuevas medidas administrativas para la región. La comunicación escrita, en ese periodo, atendía a intereses diversos configurando uno de los indicadores de tales cambios. Tales documentos revelan intenciones subyacentes a un juego político, y permiten la comprensión de las transformaciones en curso.



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

Consideraciones finales

La conquista del alfabeto por los guaraníes demuestra como el acto de escribir asumió entre la elite misionera, y también entre los indígenas letrados, la condición de un testimonio que no sería superado totalmente. El valor dado a los papeles fue una consecuencia de esa organización ser tributaria de la “civilización de lo escrito” y, principalmente, del dominio manifiesto de los indígenas a la alfabetización.

39 Para una descripción de los problemas y tensiones ocasionados por el desequilibrio y desintegración social en las reducciones después de la expulsión de los jesuitas, ver Wilde (2001).

Algunos de los ejemplos aquí comentados buscaron comprobar el amplio ámbito social de la escritura en el espacio reduccional, destacando la acción de los guaraníes como sujetos políticos en el mundo colonial. Es probable que los indígenas letrados, al evaluar la escritura y su materialidad como un instrumento capaz de establecer verdades, fueron motivados a recurrir al papel y a la tinta, buscando también hacer de sus experiencias un ejemplo para los demás. La elite indígena utilizó la escritura tanto para transmitir informaciones, circular noticias, como para fijar determinados relatos considerados dignos de memoria.

En el periodo inmediatamente posterior a la expulsión de los jesuitas, la competencia alfabética, ahora expresada también en español, se mantuvo activa. A partir de esa época los guaraníes deseaban interlocución directa con las principales autoridades encargadas de aplicar las nuevas medidas administrativas en la región. El contenido de esos documentos, especialmente las cartas y memorias, evidencian las transformaciones en curso en ese espacio social. Época en la cual buscaban actuar dentro del legalismo de las reglas escritas, manifestando dominio de las prácticas administrativas vigentes en el antiguo régimen. En conclusión, poseían conocimiento de que los vínculos que regían las relaciones entre los súbditos y los representantes del poder monárquico en América dependían de las decisiones tomadas a través de la escritura.

Referencias

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS

- 1753 Valladolid: Secretaría de Estado, Legajo 7381 Doc. 29: Carta de Altamirano a Joseph de Carvajal y Lancaster. Buenos Ayres, 22 de Julio 1753.
- 1752 Valladolid: Secretaría de Estado, Legajo 7426, folio 60. Carta del cabildo y del corregidor de San Juan, Miguel Guaycho, año de 1752 o las famosas siete cartas escritas en julio de 1753: Archivo Histórico Nacional, Madrid (A.H.N.): Sección Clero-Jesuitas. Legajo 120, Caja 1,

Doc. 31, 32, 33, 34, 36,3 7, 38 [Cartas en guaraní con traducción].

AVELLANEDA, Mercedes

- 1999 'Orígenes de la alianza jesuita-guaraní y su consolidación en el siglo XVII, in: *Memoria Americana: Cuadernos de Etnohistoria*. Buenos Aires: Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 8: 173-200.

BIBLIOTECA NACIONAL

- 1664 Madrid: Sala Cervantes. Manuscritos. Cartas de los P. P Generales. Carta del padre Visitador y Provincial Andrés de Rada de 13 de Abril de 1664. Signatura 6976: 22 - 36.
- 1667 Madrid: Sala Cervantes. Manuscritos. Carta común de su R. del P. Provincial para todos los P.P de estas Reducciones del Paraguay y Uruguay. Su fecha 19 de diciembre de 1667. Signatura 6976: 48.
- 1664 Río de Janeiro [1664]. Coleção de Angelis. Manuscritos 508 (19). Anuas. Doc. num: 414. Libro de Órdenes del Noviciado de Córdoba. Libro de la Hacienda del Noviciado y Estancia de Santa Catalina, que mando hacer el Pe Andrés de Rada, visitador.

BOUZA, Fernando

- 1992 *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita en la Alta Edad Media (siglos XV-XVII)*. Madrid: Síntesis.
- 2001 *Corre Manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.



Anne-Gaëlle Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

BRABO, Francisco X.

- 1872 *Colección de documentos relativos a la expulsión de los jesuitas de la República Argentina y del Paraguay en el reinado de Carlos III*. Madrid: Estudio Tipográfico José María Pérez.

CASTILLO G., Antonio (org.)

- 1999 *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa.

CASTILLO G., Antonio

- 2006 *Entre la pluma y la pared: una historia social de la escrita en los Siglos de Oro*. Madrid: Akal.

CERTEAU, Michel de

1994 *A invenção do cotidiano 1. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes.

DAHER, Andréa

1999 *Écrire la langue indigène: la grammaire Tupi et les catéchismes bilingues au Brésil (XVI siècle)*. Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée. Roma, v. 111, 1: 231-250.

DUVIOLS, Jean-Paul

1993 *Langue et évangélisation dans les missions jésuites du Paraguay*, in: Benassy-Berling, M.C.; Clement, J.P.; Milhou, A. (eds.) *Langues et cultures en Amérique espagnole coloniale*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle: 275-288.

GONZALBO A., Pilar

2000 *Historia de la educación en la época colonial: el mundo indígena*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.

GOODY, Jack

1987 *A lógica da escrita e a organização da sociedade*. Lisboa: Edições 70.

GOODY, Jack

1988 *A domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Editorial Presença.

GRUZINSKI, Serge

2001 *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras.

HANSEN, João A y Carvalho, Marta

1996 'Modelos culturais e representação: uma leitura de Roger Chartier', in: *Varia História*. Belo Horizonte, v. 16: 7-24.

JARQUE, Francisco

1687 *Insignes misioneros de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*. Pamplona: Juan Micoan.

LIENHARD, Martín

- 1992 *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. 3 ed., Rev. Aum, Lima: Horizonte.

MAEDER, Ernesto

- 1992 *Misiones del Paraguay: conflicto y disolución de la sociedad guaraní*, Madrid: Editorial MAPFRE.

Manuscritos da Coleção de Angelis: jesuítas e bandeirantes no Uruguai (1611-1758) 1970. Introdução e notas Helio Viana. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, t. IV.

MASSARE DE K., Olinda

- 1994 'La enseñanza en las reducciones', in: *Jornadas internacionales de misiones jesuíticas*. Montevideo. Anales, Montevideo: [s.n.], v. 5: 113-123.

MELIÀ, Bartolomeu

- 1969 *La création d'un langage chrétien dans les réductions des Guaranis au Paraguay*. 2 Vol., Tesis de Doctorado- Faculté de Théologie. Université de Strasbourg, Strasbourg.
- 1970 Fuentes documentales para el estudio de la lengua guaraní de los siglos XVIII y XVIII. *Suplemento Antropológico*, Asunción, v. 5, 1-2: 131-161.
- 1999 'La reducción según los Guaraníes: dichos y escritos', in: Gadelha, R. *Missões Guaraní: impacto na sociedade contemporânea*. São Paulo: EDUC.

74

Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

MONTOYA, Antonio Ruiz de

- 1639 *Conquista Espiritual hecha por los religiosos da Compañía de Jesús en las Provincias del Paraguay*, Paraná, Uruguay y Tape. Madrid: Imprenta del Reyno.

MORINIGIO, Marcos

- 1946 Sobre cabildos indígenas de las Misiones, *Revista de la Academia de Entre-Ríos*. Paraná, año 1, 1: 29-37.

MUSEO MITRE

- 1758 Buenos Aires. Colección de documentos en idioma Guaraní correspondientes a los Cabildos indígenas de las mi-

siones jesuíticas del Uruguay desde el año 1758 al 1785. Referencia 14/8/18.

- 1761 Buenos Aires. Colección de documentos de los cabildos misioneros. Reseña del Pueblo de Santa María Mayor en 8 de Abril de 1761.
- 1761 Buenos Aires. Colección de documentos de los cabildos misioneros. respuesta de la Reducción de Itapua, 1º de mayo de 1761.
- 1761 Buenos Aires. Colección de documentos de los cabildos misioneros. Respuesta de la Reducción de la Cruz al gobernador Pedro de Cevallos, 25 de abril de 1761.

NEUMANN, Eduardo S.

- 2008 Escribiendo en la frontera del Paraguay: prácticas de la escritura guaraní durante la demarcación de límites (siglo XVIII), *Cultura Escrita & Sociedad*, 7: 159-190.
- 2009 De letra de indios: cultura escrita e memoria indígena nas reduções guaranis do Paraguai, in: *Varia História*, 41: 177-196.

OLSON, David. R., Hildyard, A, Torrance, Nancy

- 1985 *Literacy, language, and learning: the nature and consequences of reading and writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

OLSON, David. R. y Torrance, Nancy (comp.)

- 1995 *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.

ORUÉ P., Anibal

- 2002 *Oralidad y escritura en Paraguay: comunicación, antropología e historia*. Asunción Arandurã: Universidad Autónoma de Asunción.

OSSENBACH, S. Gabriela

- 1992 Alfabetización y sociedad en la América de habla hispana, in: Escolano B. A. (dir.) *Leer y escribir en España: doscientos años de alfabetización*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez: 213-235.

PETRUCCI, Armando

- 1999a *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Prólogo de Roger Chartier y Jean Hébran, Barcelona: Gedisa.

- 1999b 'Ler por ler: um futuro para a leitura', in: Cavallo G. y Chartier, R (eds.) *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, v., 2: 203-227.
- 2002 *La ciencia de la escritura: primera lección de paleografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PORTO, Aurélio

- 1954 *As Missões Orientais do Uruguai*. Porto Alegre: Selbach.

SEPP, Antonio

- 1974 *Jardín de flores paracuário*. Buenos Aires: EUDEBA.

THUN, Harald

- 2003 "Evolución de la escriptualidade entre los indígenas Guaraníes", en: Simposio Antonio Tovar sobre lenguas Amerindias, 1, 2000 Tordesillas. Valladolid: Universidad de Valladolid.

WILDE, Guillermo

- 2001 "Los guaraníes después de la expulsión de los jesuitas: dinámicas políticas y transacciones simbólicas", en: *Revista Complutense de Historia de América*, Madrid, 27: 69-106.
- 2003 *Antropología histórica del liderazgo Guaraní misionero (1750-1850)*. Tesis de Doctorado no publicada, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- 2009 *Religión y poder en las misiones de guaraníes*. Buenos Aires: SB



3

La literatura contemporánea Mapuche: una voz en el proceso de patrimonialización

Loriane Fauvet

El palimpsesto es un antiguo método de reciclaje de “papel” que consiste en volver a escribir sobre un papiro ya utilizado, del cual se raspan las primeras escrituras que dejan trazos indelebles. Desde hace unos veinte años esencialmente, apareció y se desarrolló en Chile una nueva literatura producida por un grupo de intelectuales mapuches.⁴⁰ Esta literatura correspondería al principio de reciclaje del palimpsesto en opinión del poeta Juan Pablo Huirimilla, quien tituló su primer libro de poemas *Palimpsesto*. Según esta idea, la literatura contemporánea mapuche se adapta a la literatura occidental siguiendo al mismo tiempo las huellas inalterables de la tradición oral mapuche. ¿De qué manera participa esta literatura,

77

Tradición,
escritura y
patrimonialización

- 40 Pueblo originario del centro sur de Chile. Literalmente “gente de la tierra”. Su territorio está ubicado al sur del río Bio-Bio hasta la isla de Chiloé, en el centro sur de Chile y de la Costa Pacífica hasta la pampa argentina. Los mapuches son ahora un promedio de un millón de personas en Chile. De ellos, casi el 50% ha sido desplazada a las ciudades, principalmente a Santiago. Los mapuches, a lo largo del siglo XX, fueron arrinconados hacia el 5% de su territorio original por el Estado chileno. Allí, han sufrido la prohibición de practicar sus costumbres, gran discriminación y extrema pobreza.

recientemente “surgida” y con capacidad de “adaptación”, en la creación de un patrimonio de la cultura mapuche?

¿En qué consiste realmente la literatura contemporánea mapuche? En una primera parte intentaremos caracterizar esta literatura. En una segunda, veremos cuáles son los actores que contribuyen a su elaboración, es decir, los autores, el público, así como los medios de difusión utilizados. Finalmente, en una tercera parte, trataremos de entender el objetivo de una literatura de este tipo y de determinar su aporte a la patrimonialización de la tradición oral mapuche. ¿Acaso la “materialización” de una cultura a través de textos literarios tiene como objetivo fortalecer la memoria colectiva de esta cultura, o utiliza más bien su aporte para la creación de un patrimonio cuyo objetivo político es el de hacerse escuchar?

En el transcurso del siglo XX, el contexto político y sociocultural, en el cual está inmerso el pueblo mapuche frente al Estado chileno se deterioró. El Estado chileno desea recuperar las tierras que pertenecen a los mapuches y absorber estos últimos en su sociedad. Ante la expoliación de sus tierras, la prohibición de hablar su lengua y de vivir su cultura según sus tradiciones y su filosofía, se formó un movimiento social a lo largo del siglo XX; numerosas organizaciones políticas mapuches se movilizaron en defensa de sus derechos y de sus tierras, logrando en 1993 la ratificación de la ley 19.253 en pro de los derechos indígenas.

Sin embargo, el conflicto se intensificó: actualmente, los mapuches continúan su lucha contra el Estado chileno a fin de recuperar sus tierras, contra las grandes empresas, particularmente forestales, y contra todo gran proyecto que tenga un grave impacto ecológico y espiritual en su cultura. Luchan por tener el derecho de existir como pueblo en Chile y se enfrentan a una fuerte represión por parte del gobierno chileno, a una extrema pobreza y a una gran discriminación. Razón por la cual utilizan las nuevas tecnologías para poner de manifiesto sus reivindicaciones y denunciar su situación en un plano tanto nacional como internacional.



Es así, en este clima tenso y en el seno de este fuerte movimiento social de resistencia, como se formó un grupo de intelectuales mapuches; estos utilizan la literatura como medio de expresión de sus reivindicaciones y para revitalizar su cultura.

Una literatura híbrida

El encuentro de dos mundos

Actualmente en Chile se enfrentan por lo menos dos mundos. Uno urbano, occidental, castellano y letrado que en el marco de una política de homogeneización limita los lugares ceremoniales de otras culturas, prohíbe el uso de otras lenguas e impone su estructura social, esencialmente en el ámbito del trabajo y en la escuela. Otro rural, mapuche y oral que pierde de manera considerable su saber cultural ancestral y se desvaloriza ante su propio pueblo en beneficio del otro mundo. Muchos mapuches deben ir a la ciudad para seguir sus estudios o por razones económicas. El encuentro de estos dos mundos representa un giro crucial en la vida de estas personas que toman conciencia de su doble identidad y a menudo sufren por ello: “soy chileno por fuera y mapuche por dentro”.⁴¹

Esta toma de conciencia alimentará una voluntad de resistencia, de defensa y de diálogo con la sociedad considerada “dominante”. Durante una entrevista, la poetisa Faumelisa Manquepillan me contó que la primera vez que fue a la ciudad, a Lanco, para ir al colegio, oyó insultos contra ella: “india sucia”. En ese momento tomó conciencia de su “condición cultural”, este acontecimiento también marcó el inicio de su lucha por el reconocimiento de su pueblo y contra la discriminación.⁴²

41 Entrevista de Elicura Chihuailaf, Temuco, 2005.

42 Entrevista de Faumelisa Manquepillan, Pukiñe, 2009.

De esta manera, algunos “se asoman a la difícil tarea de abrir un camino y un discurso todavía en constante recreación”, como lo afirma la crítica literaria chilena Mabel García (2003, 9) al mencionar particularmente a Anselmo Raguileo, lingüista mapuche y a Sebastián Queupul, poeta mapuche. El primero creó, en los años 1960, un alfabeto mapuche a fin de que su idioma adquiriera un reconocimiento en el seno de la sociedad letrada y para que su pueblo pueda adaptarse al sistema escrito de comunicación. El segundo rompió con la tradición literaria chilena publicando en 1963 su poema “*Dimün Mamll/El arado del palo*” (García 2003, 41-43). Se trata del primer texto bilingüe castellano/mapuche editado en Chile, cuyo autor es mapuche y que se refiere a esta cultura.

Al año siguiente, expresa su voluntad de iniciar un diálogo con una sociedad que menosprecia a su pueblo escribiendo una prosa poética *El Álamo y el Canelo* (García 2003, 39-40); este texto permanecerá inédito hasta el 2003. Este impulso literario mapuche es interrumpido por la dictadura del general Pinochet en 1973 y solo resurge en 1988 con la publicación del libro de poemas *En el país de la memoria* de Elicura Chihuailaf en versión bilingüe castellano-mapuche. Un año más tarde, Leonel Lienlaf recibe un premio literario por su poema “Se ha despertado el ave de mi corazón” por primera vez un autor mapuche es reconocido en el escenario literario chileno, y más aún con un texto bilingüe.

Esta nueva literatura que surge de un “entre dos mundos”, consiste en la utilización de nuevos lenguajes y estructuras lingüísticas. Deja atrás las formas lingüísticas y comunicacionales de la tradición oral mapuche, esencialmente por tener un carácter escrito, y se sale de la tradición literaria chilena por su carácter indígena.

Nuevos lenguajes y estructuras lingüísticas

Los primeros estudios de este nuevo género literario son realizados por los hermanos Hugo e Iván Carrasco, críticos literarios chilenos. Desde los años 1970 lo denominan “li-

teratura etnocultural” y destacan dos principales sistemas de lenguaje, la “codificación plural” y el “collage etnolingüístico” (Carrasco y Carrasco 2000). La codificación plural implica la traducción sistemática de la versión mapuche al castellano y confronta visualmente las dos lenguas disponiéndolas en columnas. El “collage etnolingüístico” consiste en escribir el texto en castellano, en el que constan palabras mapuches propias de esta cultura o inversamente.

Mis manos no quisieron escribir
las palabras
de un profesor viejo.

Ñi kuwü ailay wirialu
Kiñe fücha profesor
ñi dungu.

Mi mano se negó a escribir
aquello que no me pertenecía
Me dijo:
“debes ser el silencio que nace”.

Ñi kuwü
ailay wirialu inchenodungu
Ñiküfalu eimi pienew
ñi kimngam ñi ñiküfün.

Mi mano
me dijo que el mundo
no se podía escribir.

Ñi kuwü feipienew
mapu pepi wiringelay.

Leonel Lienlaf, *Rebelión/Kuwu ñi aukan*
(Vicuña 1998, 67-68)

Durante los años 2000, el movimiento literario se amplifica y se diversifica de modo que los análisis de los hermanos Carrasco se vuelven desactualizados; si bien es cierto que la “codificación plural” y el “collage etnolingüístico” siguen siendo utilizados, el primero de estos sistemas lingüísticos ya no es unilateral y con mayor frecuencia se encuentran textos traducidos del castellano hacia el mapuche, generalmente por una tercera persona.

Actualmente pocos poetas conocen la lengua mapuche pero, sin embargo, necesitan infundir este carácter en sus textos de manera casi sistemática. Aunque los primeros poetas como Elicura Chihuailaf o Leonel Lienlaf hablaban de representación escrita de su tradición oral, denominada también

por Elicura Chihuailaf “oralitura”,⁴³ en realidad la tradición y la literatura actual eran muy distinta tanto en la forma de comunicación utilizada como en las estructuras de los textos o en los temas evocados.

Escribir el idioma mapuche implica también utilizar diferentes alfabetos,⁴⁴ incluso combinar estos alfabetos como lo hace Elicura Chihuailaf quien mezcla el alfabeto “unificado” con el de Anselmo Raguileo por razones estéticas, o en otras ocasiones los alfabetos se diferencian según la versión en castellano o en mapuche cuando se evoca un concepto o un objeto que pertenece a la cultura mapuche. Además, esta nueva literatura utiliza nuevos lenguajes, tales como los neologismos que entretejen el mapuche y el castellano.

De esta manera procede el poeta David Aníñir con sus poemas “María Juana la Mapunky de la Pintana” y “Mapurbe” (2005, 11-33). En su último libro de poemas titulado *Haykuche* (2008), asocia una tradición poética japonesa milenaria y el pensamiento mapuche contemporáneo⁴⁵. Además, varias otras lenguas se incorporan progresivamente a esta literatura, como el inglés, idiomas de origen indígena, sin omitir varias traducciones en alemán, italiano, francés e inglés particularmente.

La literatura contemporánea mapuche se desarrolla rápidamente ya que de cinco poetas en los años 1990, ahora pasaron a ser más de treinta. Se diversifica tanto más cuanto no se limita únicamente al campo literario generalizado por la poesía, sino que se extiende a todo un movimiento artístico como lo veremos más adelante.

43 Entrevista de Elicura Chihuailaf, Temuco, 2005.

44 Actualmente existen seis alfabetos mapuches, los dos principales son el de Anselmo Raguileo y el “alfabeto unificado” impuesto por la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI).

45 El “hayku” es un género poético japonés que consiste en crear tres versos con un pensamiento de la vida cotidiana para meditar. El término “che” significa “gente” en lengua mapuche.

Es así como, por su estructura, su utilización y su desarrollo, se puede hablar de una literatura híbrida. No se trata de una “literatura indígena” de transcripción y de traducción, sino más bien de una literatura de creación cuyos tres objetivos principales son la revitalización de la lengua mapuche, la valorización de su cultura y la apertura de un diálogo con el Estado chileno.

Actores de la literatura contemporánea mapuche

Los autores

Cada autor mapuche se distingue por su biografía, lo que permite diversificar sus discursos literarios pero en cambio esto dificulta la realización de un cuadro recapitulativo y sintético de estos autores. Algunos viven en comunidades, otros se fueron a vivir a las ciudades, mientras que otros ya nacieron en ellas. G. Huinao declara en una entrevista (2008), “estamos exiliados en nuestra propia tierra”. Algunos son descendientes de líderes de organizaciones mapuches, otros se comprometieron en la vida política chilena, siempre en oposición a los gobiernos, todos comparten la historia común del pueblo mapuche.

La mayoría son hijos de padres de origen mapuche, pero otros son mestizos y se reivindican como mapuches. Realizan toda clase de trabajos que van desde profesor de la universidad hasta albañil. Asimismo, la mayoría no habla la lengua mapuche, mientras que una minoría la habla con fluidez y otros la entienden pero no la hablan. Si bien los primeros autores de esta nueva literatura eran esencialmente hombres, ahora existe un equilibrio entre los dos géneros. Los discursos y los estilos de lenguaje son igualmente diversos: poético, romántico, político, intercultural, tradicional, reivindicativo.

La difusión

La mala difusión de la literatura contemporánea mapuche hace que el impacto esperado no se concrete. Las corporaciones establecidas por el Estado chileno para la defensa de los pueblos indígenas, como la CONADI⁴⁶ (Corporación Nacional de Desarrollo Indígena), ayudan a veces al financiamiento de publicaciones, pero limitan el número de ejemplares a quinientos o a mil. Estas obras se venden en muy pocas librerías y generalmente no se las promociona de manera debida.

Igualmente, muy pocas bibliotecas municipales y escuelas las poseen. Los poetas deben entonces suplir estas carencias autoeditándose o recurriendo a internet: el libro de poemas *Palimpsesto* de Juan Pablo Huirimilla (2003) permaneció varios años “autoeditable” en internet antes de ser editado, publicado y vendido en las librerías. Ellos buscan otras formas de difusión y, para esto, entremezclan las artes.

Lo más frecuente es que los poemas sean musicalizados por grupos denominados “grupo de fusión mapuche”, quienes integran sonoridades características de los instrumentos mapuches a los géneros de música moderna (rock, hip-hop, salsa) para acompañar sus poemas cantados y llegar así al mayor público posible. De esta manera la difusión poética se diversifica: poesía escrita, poesía recitada y poesía cantada según la tradición musical mapuche o adaptada a un estilo de música más moderna.

Otros poetas se orientan hacia otras artes, de esta manera la poesía ocupa solo un segundo plano de su actividad artística. Así, entre unos treinta autores, Faumelisa Manquepillan esculpe madera y piedra. Victor Cifuentes (Huenún 2003, 2007 ; García 2003) es un artista completo: pintura, collage, escultura, música, literatura, teatro; también ha traducido en lengua mapuche numerosos libros y antologías de la poesía

46 Corporación Nacional de Desarrollo Indígena establecida por el gobierno en 1993 para tratar los asuntos indígenas.

mapuche. Rayen Kvyeh utiliza diferentes géneros literarios: teatro, textos en prosa y en verso. Bernardo Colipán mezcla la poesía con documentos históricos. Elicura Chihuailaf escribe ensayos sobre la cultura mapuche. Lorenzo Aillapán mezcla sus imitaciones de pájaro a sus poemas. Actuó en lengua mapuche en diversos documentales como *El Cautivero Feliz* dirigido por Cristian Sánchez en 1997, Wichan de Magaly Mene-ses en 1993 y 1994. La poesía parece entonces encarnar tanto el centro de un movimiento artístico como las primicias de este movimiento.

El público

Es bastante difícil establecer un esquema lógico entre autores y público, puesto que desde un punto de vista general, el grupo al que se pretende llegar no es el público captado; o por lo menos no es el esperado.

Según algunas constataciones efectuadas durante mi trabajo de campo entre 2003 y 2009, el público se restringiría esencialmente al mismo círculo de estos intelectuales mapuches y a algunos universitarios. Los recitales, los conciertos o las exposiciones, a veces individuales, otras veces colectivos, a menudo se presentan en lugares de encuentro no muy variados, en bares culturales, en el mismo seno de las universidades, lugares donde el público es muy similar, compuesto de asiduos y estudiantes. Las invitaciones para este tipo de eventos se hacen en su mayoría a través de correo electrónico y con el boca a boca.

Además de estos hechos y luego de una encuesta efectuada en el 2009 para tratar de conocer el tipo del público interesado en la literatura contemporánea mapuche, los resultados fueron poco concluyentes tanto en las bibliotecas como en las librerías. En cuanto se evoca el tema “mapuche”, la gente se desentiende: aceptan difundir los cuestionarios pero los guardan detrás de una estantería y luego pretenden que el público no quiso responderlos. De modo que no es fácil saber quién compra o consulta los libros de literatura mapuche, ni

tampoco establecer estadísticas sobre la cantidad de consultas o de compras.

Cuando se evoca la literatura mapuche y como es traducida casi sistemáticamente en lengua mapuche, se supone que el público objetivo se siente directamente concernido por esta literatura, o sea los propios mapuches. Sin embargo, esto no es lo que sucede. Los mapuches rurales son aquellos que actualmente tienen mayor acceso a la tradición oral de su cultura y un menor acceso a la literatura escrita.

En efecto, la tradición oral es uno de los pilares de la cultura mapuche, es un momento privilegiado de la cultura mapuche, cuando las familias se reúnen alrededor del fuego para contarse *epeu* y *pewma*, es decir, relatos míticos, fábulas y sueños, cantar un *ül* tradicional o también participar en impresionantes conversaciones constructivas sobre el pensamiento mapuche llamadas *nütram*. Jóvenes y ancianos, todos participan activamente en la transmisión de la cultura. Lo escrito y la lectura no forman parte de su vida cotidiana; pocas personas saben leer el mapuche y escribirlo.

En las escuelas no existe ningún libro sobre la cultura mapuche; los textos literarios no aparecen en los manuales escolares ni siquiera en los programas promovidos por la EIB⁴⁷ (Educación Intercultural Bilingüe) para el aprendizaje de la cultura mapuche. Es por eso que esta nueva literatura escrita se desarrolla fuera de las comunidades mapuches y de su vida cotidiana. Finalmente, el público captado se restringe al pequeño grupo de intelectuales y se extiende al escenario internacional.

En efecto, algunos poetas son invitados para participar en coloquios o en congresos en otros países y a veces reciben premios internacionales como fue el caso de la poetisa Rayen Kvyeh quien obtuvo el Premio Nossidé 2007 en Italia por el poema “Lluvia de besos” (Kvyeh 2003, 38). La poetisa

47 Educación Intercultural Bilingüe: programa de educación de las lenguas y culturas indígenas implementado por la CONADI.

Graciela Huinao se hizo conocida primero en Estados Unidos antes de serlo en Chile gracias a la publicación de sus poemas en castellano y en inglés por Vicuña (1998), una estudiante norteamericana; los poemas de David Aníñir traspasaron la frontera Argentina y contribuyeron al surgimiento de identidades urbanas mapuches como los Mapurbe, los Mapunky, los Mapuheavy⁴⁸ entre otros (Briones 2006). Rayen Kvyeh denunció la muerte de un joven mapuche, Matías Catrileo, a través de debates políticos en Austria, Italia y Alemania en 2008, su recopilación *Cometas Azules* ha sido traducida al italiano y alemán. Lorenzo Aillapán, apodado “el hombre pájaro”, es mundialmente famoso, sobre todo en Asia, por sus imitaciones poéticas de pájaros. Recibió el primer premio de Literatura en lengua indígena en Cuba en 1994 y participó en el documental sueco *Fågelmanen* de Juan Diego Espoere. Jaime Huenún organizó dos encuentros de poesía indígena de América Latina, “Los Cantos Ocultos” que se realizaron en Santiago en el 2007 y en el 2008.

Uno se pregunta entonces si el público deseado no sería un público más amplio que el propio pueblo mapuche, un público cuyo impacto sería más fuerte desde un punto de vista político y que permitiría abrir un verdadero diálogo con el Estado chileno. ¿El carácter indígena de esta literatura no tendría más bien como resultado evocar la fuerza y el vigor de un pueblo que lucha por su preservación más que la difusión del conocimiento cultural dentro de su propio pueblo?

48 La partícula “mapu” viene de la palabra “mapuche”, las otras partículas que se agregan evocan la ciudad (urbe) para los Mapuches urbanos, punky para los punk Mapuches o también heavy para los Mapuches heavy rock.

Política y patrimonio

Una patrimonialización necesaria

Graciela Huinao define su papel de poetisa en los siguientes términos:

La escritura es desconocida, pero es necesaria. Tal vez no en la vida cotidiana, pero por lo menos para tener un registro. A algunos mapuches les cuesta aceptar la escritura. Los poetas también llevan y transmiten un mensaje. Yo hago muchas investigaciones y transmito mensajes que a veces tienen 400 años. Si no fuera mensajera de estos espíritus, todo esto se perdería. Busco y después muestro, como prueba de lo que existió. Los poetas están aquí para salvar estos mensajes y readaptarlos a la actualidad, somos portadores de informaciones que existieron, de los espíritus que vivían allí. Yo soy portadora de los espíritus de mis antepasados: mi padre, mis abuelos ... Pero el verdadero discurso es transmitir lo que nunca fue escrito.

En esta entrevista ella pone de manifiesto el peligro al que la tradición de su pueblo se enfrenta: el olvido. Los relatos que cuentan la historia y el conocimiento del pueblo mapuche no dejan ninguna huella y muchos ya se han perdido. El historiador Hernán Cruriñir, en una entrevista (2008), expresa una idea similar cuando señala que no existe ningún bien material capaz de materializar la historia y la filosofía de su pueblo. Sin embargo, en una entrevista E. Chihuailaf asegura que la cultura mapuche tiene su “monumento”: “los chilenos se preguntan lo que pudo aportar la cultura mapuche; aportó algo fundamental: la palabra, el monumento mapuche es el arte oratorio.”

Para él, un monumento es una representación que recuerda la existencia de su cultura y capaz de atravesar los tiempos. Desde luego no se trata de un monumento visible, pero la tradición oral tiene un lugar preponderante en la vida cotidiana mapuche. Los poetas que denominan a su tradición oral “monumento” o de otro modo, se han enfocado en el mismo objetivo: visibilizar esta tradición para luchar contra el tiempo y el olvido. Para ellos, la herramienta necesaria para

este cambio de estado es la escritura, una herramienta ajena a su cultura pero a pesar de todo presente en las mentes e indisoluble de la memoria. Un anciano mapuche, Don Feliciano, entrevistado por Héctor Painequeo (2002, 3) lo expresa de la siguiente manera:

– Desde que somos niños, copiamos ciertas partes de los *ül* ...

– ¿Entonces los cantos se escriben?

– Sí, se escriben, se escriben en nuestra cabeza

L. Lienlaf por su parte, en su poema “Rebelión/*kuwü ñi aukan*” (Vicuña 1998, 66 - 67 - 80), declara que el mundo no puede escribirse. Sin embargo, utiliza la escritura y la asocia a la oralidad adoptando la poesía y cantando sus poemas en versión mapuche.

En todas las entrevistas que realicé durante mis investigaciones de campo en Chile, nunca oí el término “patrimonio”, característico del mundo occidental, sino siempre el de “memoria”. Para mí, el patrimonio se definiría como el conjunto de los conocimientos colectivos o de las representaciones de una cultura. Entonces la patrimonialización sería la concretización o la materialización de estos conocimientos y permitiría salvaguardarlos. También podría ser definida como la simbolización material de una cultura. Por medio de la escritura, los poetas, de manera consciente o inconsciente, participan en la creación de un patrimonio material.

Palimpsesto de la oralidad mapuche

Los poetas no pretenden simbolizar su cultura a través de la poesía, sino que desean difundir un mensaje del cual son portadores. La poesía mapuche tiene un papel de informadora y tal vez de “enseñante”, pero de ninguna manera de representante de la cultura. No refleja la tradición oral sino que la evoca con un objetivo político de recuperación cultural, de valorización identitaria (muchos tienen vergüenza de ser mapuche), de transmisión de un saber ancestral, de apertura

de un diálogo (demostrar que dos lenguas y dos mundos pueden comunicarse) y de dinamización de su lengua.

Los intelectuales mapuches escogieron la poesía para expresarse ya que ella permite confrontar lenguas, aunque no sea sistemático. Esta utiliza también el arte de la retórica, una de las bases de la cultura mapuche. En otros tiempos, el manejo del lenguaje acordaba un estatus social importante al que lo conocía y era particularmente utilizado para transmitir la memoria colectiva en el seno de las familias y en las negociaciones intra o inter culturales (Boccara, 1998).

Los poetas mapuches quieren difundir su lucha y su necesidad en el contexto actual y el uso del arte de la retórica podría hacerles alcanzar sus objetivos. Según Mabel García⁴⁹, crítica literaria chilena, los poetas mapuches “retradicionan” su cultura, es decir, que en sus textos hacen resurgir ciertos elementos culturales fundamentales. Estos últimos participan en la temática de la tradición oral pero no pertenecen a ella, según las numerosas compilaciones y transcripciones de la “literatura indígena mapuche”.

El uso masivo de estos temas revela el deseo de los poetas de trabajar por la recuperación y la difusión de la existencia del pueblo mapuche en Chile. Asimismo, la profesora de literatura chilena Claudia Rodríguez define la literatura mapuche con la expresión “literatura ecocéntrica”, es decir, que los autores adaptan algunos de sus discursos culturales a los problemas mundiales ecológicos actuales y buscan de esta manera dar intensidad a su discurso y valorizarlo.⁵⁰

Ellos tratan entonces de responder a los problemas de “desequilibrio de la naturaleza” según su filosofía, denunciando la modernización (que extermina tanto las poblaciones como la naturaleza) y dinamizando su cultura basada en la armonía que une al hombre con la naturaleza. Finalmente,



49 Entrevista con Mabel García Temuco, 2008.

50 Congreso Internacional de la lengua y literatura mapuche en 2008, IU-FRO, Temuco.

la poesía, o más bien el uso de la escritura, permite utilizar medios de comunicación de gran difusión en el plano nacional e internacional, es decir, los libros e internet.

La poesía mapuche pretende entonces abrir un diálogo que correspondería al principio del palimpsesto. Graciela Huinao en una entrevista (2007) mencionó estos mensajes ancestrales que deben ser “readaptados a la actualidad” tanto en el contenido como en la forma. Según el sociólogo Eric Hobsbawm, las “nuevas tradiciones” surgen “cuando antiguas costumbres son confrontadas a nuevas condiciones y cuando viejos modelos son utilizados en nuevos objetivos” (2006, 16). Los mapuches contemporáneos pertenecen a dos culturas y deben tomar conciencia de ello. Los poetas intervienen con este objetivo proponiendo una nueva tradición literaria, tanto occidental como mapuche: ya no se trata de confrontar las dos culturas sino de hacerlas cohabitar.

Conclusión

Como lo explica Hector Painequeo (2002), quien participa en un programa de “Patrimonialización Sonora”, estos textos orales ya no tienen ningún sentido al sacarlos de su contexto. El papel que se atribuye a la creación de un patrimonio no debe consistir solamente en archivar y almacenar informaciones culturales. El patrimonio material debe poder ayudar a la transmisión cultural cuando esta se debilita, porque está anclada aunque no lo quiera en una sociedad escrita y extranjera que la desvaloriza.

La patrimonialización se vuelve una herramienta de preservación y de resistencia convirtiéndose en testigo de la existencia de las culturas “invisibles”, o sin monumento material, lo que sucede en un contexto conflictual como el de Chile donde hay que encontrar su lugar e imponerse. Por lo tanto, la “literatura indígena” no es suficiente para difundir y salvaguardar la cultura, puesto que no permite la apertura al diálogo. Lucha contra el olvido, pero no transmite ningún mensaje. La literatura contemporánea mapuche desempeña entonces

un papel importante de complementariedad en el proceso de patrimonialización de la cultura mapuche, ya que simboliza la voz de su pueblo; al menos este es el objetivo de estos poetas.

Esta literatura no pretende en ningún caso pertenecer al patrimonio cultural mapuche, ni siquiera forma parte de la vida cotidiana y de las tradiciones de este pueblo, pero participa aportando otra dimensión al proceso de patrimonialización. Mientras que la literatura indígena mapuche es un soporte de la memoria colectiva, la literatura contemporánea mapuche confirma que un soporte inmutable no puede ser representativo de una sociedad. En su trabajo de recreación de la tradición, los poetas presentan una cultura que resiste al tiempo porque evoluciona con él, porque se adapta a las situaciones, sin olvidar nunca sus fundamentos.

Gracias a la literatura contemporánea mapuche, estos fundamentos culturales son valorizados, revitalizados y difundidos, y por consiguiente, la voluntad y el poder de resistencia se fortalecen. Aunque esta literatura no obtenga el impacto esperado, muestra que un diálogo es posible entre dos sociedades distintas con tal de realmente desearlo. Es una voz que se alza en la escena política chilena:

FM – Para un pueblo como mi pueblo mapuche, tan oprimido, ¿por qué no tomar las mismas armas que las que nos transmitieron y que están en nuestras manos?

LF – ¿La escritura es entonces un arma? ¿Para luchar?

FM – No, no creo que sea un arma... una herramienta como para hacer comprender a los demás que estás aquí, que eres tú, (...) me quedo con la idea de... de dar a mis hijos y a otros niños una mejor existencia, transmitiéndoles un poco más de identidad para que enfrenten mejor esta sociedad discriminante. Esta es, si puedo decirlo así, mi lucha, pero no es realmente una lucha, es más bien una forma de enseñar, de valorizar y recuperar lo



que se perdió y que no se sufra más por lo que yo y los
de mi generación sufrimos”.⁵¹

A mi abuelo

Vuelven
en primavera
donde el campo generoso
honra con los árboles
el paso inmortal
de mis abuelos.
Los cantos de mi padre
cuando borracho de sueños
en el país de mi infancia
me enseñaba la ruta
que siguen las estrellas.
A veces lágrimas
traían las noches de invierno
al enseñarme a descifrar
los cantos de la montaña
a comunicarme con los pájaros
en su idioma infinito
y a entender el mensaje del viento
en remolino sobre el río.
Ahora acuñado sus cantos
a mi vestido digo:
la primera escuela de mi raza
es el fogón
en medio de la *ruka*
donde arde
la historia de mi pueblo.

Graciela Hunao,
“Los cantos de José Loi”, *Vicuña*, 1998: 130-131.



Tradición,
escritura y
patrimonialización

Referencias

ANINÑIR, David

2005 *Mapurbe. Venganza a raíces*. Santiago: Lord Carter (La Le'a).

ANINÑIR, David

2008 *Haykuche*. Santiago: CONADI.

BECKER, Howard

1988 *Les mondes de l'art*. Paris: Editions Flammarion.

BOCCARA, Guillaume

1998 *Guerre et ethnogenèse Mapuche dans le Chili colonial: l'invention de soi*. Paris: L'Harmattan.

BRIONES, Claudia

2007 "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías", en *Tabula Rasa* 6: 55-83. Argentina.

CARRASCO MUÑOZ, Hugo

2000 "Introducción a la poesía mapuche", en *Pentukun* 10-11: 17-26. Temuco.

CEBERIO, Iñaki y Rodríguez Claudia

2007 "Una lectura ecocrítica de la poesía mapuche contemporánea del sur de Chile", Jornadas Internacionales: interconexiones entre la Literatura, las Humanidades y las Ciencias, Córdoba (Argentina).

CHIHUAILAF, Elicura

1988 *En el país de la memoria*. Temuco: autoédition.

FALABELLA, Soledad, Huinao, Graciela y Ramay, Allison

2006 *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago: LOM ediciones.

FOESTER, Rolf.

1998 "La poética mapuche huilliche como procedimiento de memorización", en *Lengua y Literatura Mapuche* 8: 85-100.



GARCÍA, Mabel, y Galindo, Sylvia

2003 *Las raíces de los antepasados. Tachi Kallfüküpanngen Ta Pu Kuyfikeche*. Temuco: Ediciones UFRO.

HOBBSAWM, Eric, Ranger, Terence

2006 *L'invention de la tradition*. Paris: Amsterdam.

HUIRRIMILLA, Juan Pablo

2003 *Palimpsesto*. Chili: Editorial Nuevoarte.

HUENÚN, Jaime (ed.)

2003 *Epu mari ñlkatufe ta sachantü: 20 poetas mapuches contemporaneos*. Chile: CONADI (traducción de Victor Cifuentes).

HUENÚN, Jaime (ed.)

2007 *La Memoria Iluminada*. Málaga: Maremoto España , (traducción de Victor Cifuentes).

KVYEH, Rayen

2003 *Cometas azules / Pu kajfu Wiyuce*, autoedition.

LIENLAE, Leonel

1989 *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Chili: Editorial Universitaria.

MANQUEPILLAN CALFULEO, Faumelisa

2000 *Sueño de Mujer. Zomo Pewma*. Chili: CONADI.

PAINEQUEO PAILLÁN, Hector

2002 *Pu l'afkenche ñi ñl / La oralidad en el Canto Mapuche*. Chile: Ministerio de Educación Fondart. (Disco compacto)

SALAS, Adalberto

1985 "Mapuche ¿Lengua o dialecto?", en *Revista Ciencias Sociales y Humanas* 1: 109-126.

VICUÑA, Cecilia (ed.)

1998 *Ül: Four Mapuche Poets*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press.

4

Comunicación audiovisual indígena en Bolivia: un caso controversial de “patrimonialización”

Gabriela Zamorano Villarreal

Desde 1996, la producción del denominado video indígena en Bolivia se ha enfocado en documentar y recrear aspectos relacionados con las movilizaciones sociales que han dado lugar al triunfo electoral del primer gobierno indígena en el país. La mayoría de la producción audiovisual indígena de Bolivia se desarrolla a través de la alianza entre el Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual y las confederaciones nacionales campesinas indígenas y originarias.

Definido por sus integrantes más como un proceso que como un proyecto, el Plan Nacional es una compleja superposición de experiencias colectivas y personales que, sin embargo, apuntan a metas políticas comunes. Este proceso incluye una variedad de momentos, temas, áreas geográficas y culturales, así como novedosas metodologías de capacitación, producción y distribución que resultan en experiencias tremendamente heterogéneas. A pesar de esta complejidad, el Plan Nacional ha desarrollado algunos principios que son ahora característicos de sus producciones. Por ejemplo, hay una forma particular de concebir la autoría, se han desarrollado contenidos y estilos narrativos específicos, y se trabaja de manera colectiva con el fin de involucrar numerosos suje-

tos en el proceso. Como sus integrantes mismos reconocen, a pesar de sus inevitables contradicciones, el Plan Nacional ha crecido gracias a su capacidad para aprender de sus propias experiencias, y a sus mecanismos de consulta y negociación.

En su búsqueda por utilizar el video como una herramienta para transmitir, recrear y promover la diversidad cultural en Bolivia, el trabajo del Plan Nacional constituye un esfuerzo por materializar lo que, de acuerdo con la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, es considerado como “la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario”.⁵² Al analizar las características y funcionamiento del Plan Nacional, este artículo examina las tensiones y contradicciones que forman parte de un proceso de patrimonialización. Esto implica explorar aspectos de la producción tales como capacitación, metodologías, escritura de guión, estructura narrativa, “lenguaje audiovisual”, autoría, y habilidad técnica. La discusión se desarrolla a partir de dos preguntas principales: ¿Existe una forma “indígena” (por ejemplo, una forma quechua, aymara, o guaraní) de narrar eventos e historias? y, ¿puede esta posible forma narrativa indígena ser fielmente traducida a un lenguaje audiovisual?



Anne-Gaël Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

De la “valorización de la cultura” a los “derechos indígenas”: temáticas y metodologías de capacitación

A pesar de sus diferentes etapas y experiencias regionales, es posible identificar dos etapas principales dentro del Plan Nacional. La primera va desde su fundación en 1996 hasta alrededor de 2002, y se caracteriza por recuperar historias

52 En el apartado de Culturas de la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia se determina que “la diversidad cultural constituye la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario” (Art. 100), y que “El Estado garantizará el registro, protección, conservación, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción y difusión de su patrimonio cultural de acuerdo a la ley” (Art. 100-II).

orales y por documentar la vida, culturas, y lenguas locales. La segunda etapa va desde alrededor de 2002 hasta el momento, y se caracteriza por un enfoque en los derechos indígenas y su relevancia para el actual momento político de Bolivia.

Aunque el término de “patrimonio” no es común entre los comunicadores indígenas, es posible referirse a las dos etapas de su trabajo como procesos de patrimonialización, es decir, como procesos colectivos encaminados a recuperar, apropiarse, preservar y hacer demandas sobre las culturas y derechos indígenas en Bolivia. Esta idea de patrimonio como un concepto que “enmarca la colectividad (o múltiples colectividades) como un grupo de parentesco diacrónico constituido mediante sus demandas sobre posesiones inalienables” se basa en el trabajo de Ferry (2005) y Weiner (1992).⁵³ Además de reconocer la función patrimonial del video indígena por su importancia al documentar, reproducir, preservar y transformar los conocimientos, culturas, y política indígenas, vale la pena analizar los tipos de tensiones, negociaciones y alianzas que los comunicadores experimentan al producir colectivamente historias audiovisuales acerca de las realidades indígenas en Bolivia.

El enfoque inicial del Plan Nacional de “dar mayor valor a las culturas indígenas y a su expresión” se relaciona con un proceso político más amplio en Bolivia y en el resto del mundo. Las luchas indígenas han estado presentes a lo largo de la historia boliviana, aunque los movimientos sociales más significativos durante la segunda mitad del siglo veinte fueron encabezados principalmente por obreros y campesinos. Los movimientos indianistas que surgieron en las décadas de 1960 y 1970 precedieron la reemergencia más sólida de luchas étnicas y culturales durante los años ochenta y noventa, las cuales han mantenido diálogo y acción conjunta con los movimientos obreros y campesinos, especialmente desde la “Guerra del Agua” en el año 2000⁵⁴.

53 Esta y todas las traducciones del inglés en este artículo son de la autora.

54 Las ideologías indianistas promovieron el reconocimiento de la histo-

En el contexto de reemergencia étnica, proyectos como el Taller de Historia Oral Andina buscaron recuperar las historias de los pueblos indígenas desde sus propias voces mediante estrategias como la compilación de historias y testimonios orales sobre la cultura, organización y luchas locales, así como mediante la producción de radio y video. En coordinación con este tipo de proyectos y metodologías, el Plan Nacional comenzó a recuperar las historias de los pueblos indígenas y a hacer visibles temas locales. Durante este primer periodo, el Plan Nacional trabajó principalmente en tres géneros audiovisuales: ficción, videos musicales y documentales locales.

Los videos de ficción hablados principalmente en lenguas indígenas se basaban en historias orales, cuentos o situaciones que ejemplificaban aspectos específicos de la vida, cultura, y valores morales de los pueblos. Por ejemplo, *Llanthupi Munakuy* (Quererse en las Sombras 2001) se basa en una historia oral sobre el matrimonio forzado en Potosí; y *Qulqi Chaliku* (Chaleco de Plata 1998) se basa en un cuento moral sobre un ambicioso hombre que acumula dinero en su chaleco. Clips musicales que documentaban música y danza tradicional incluyen *Arioxte Piexta* (Adiós a la Fiesta 2000), un video sobre una danza chiquitina ejecutada para finalizar las celebraciones; y *Florcita del Parque* (2000), un videoclip sobre una canción sobre la hoja de coca compuesta e interpretada por una niña de la región de El Chapare. Finalmente, documentales y reportajes locales se basaban en temas, problemas e historias relacionadas con comunidades o regiones específicas. Estas incluyen *Huellas de Plata* (1998), un documental sobre los artesanos plateros que rastrea la historia de la minería de plata en Potosí; y *Radio Soberanía* (1997) sobre la historia, trabajo e importancia política de una estación de radio comunitaria en la región cocalera de El Chapare.



Anne-Gaëlle Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

ria común de discriminación y lucha que vivieron los pueblos indígenas, al reivindicar principalmente las insurrecciones de 1781 dirigidas por el líder aymara Tupac Katari (Alvizuri 2010; Reynaga 1969; Rivera Cusicanqui 1986).

En este primer momento, los comunicadores indígenas fueron capacitados en técnicas de producción tales como guionización, cámara y sonido a través de talleres organizados dos o tres veces al año por el Centro de Estudios, Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC). De acuerdo con los capacitadores y comunicadores, las metodologías de capacitación de ese momento eran “demasiado académicas”, es decir, incluían contenidos abstractos como la teoría de la imagen. Al respecto, el capacitador Franklin Gutiérrez explicó la tensión entre las expectativas por crear algo completamente innovador desde un “punto de vista indígena”, y el miedo de reproducir formas convencionales de producción de video a través de las metodologías de enseñanza porque, como Gutiérrez notó, los capacitadores “no habían entendido otras formas de narrar”.⁵⁵

También expresó que esta tensión resulta de reconocer que, en la práctica, es imposible enseñar un lenguaje audiovisual “universal” en el cual técnicas tales como el uso de “planos” específicos expresen significados específicos, por ejemplo, al asumir que un plano general puede comunicar el contexto, mientras que un plano detalle da intimidad o acentúa un momento dramático. También hizo referencia a la “lógica aristotélica”, un concepto referido frecuentemente por los comunicadores. Este concepto, generalmente usado en las escuelas de cine para enseñar guionismo, se basa en una estructura dramática lineal propuesta por Aristóteles en su *Poética* (1996).

De acuerdo con esta estructura, las historias se componen de una introducción, desarrollo, conflicto, clímax, y desenlace. La definición de personajes como protagonista y antagonista permite también que se construya la tensión dramática. Esta estructura dramática lineal, descrita por muchos como la forma “ideal”, “universal”, o “natural” de contar una historia se ha convertido en una fórmula convencional de guionismo. Sin embargo, las narrativas escritas y fílmicas han experimentado extensamente por encima de estructuras lineales (Nichols 1991, 256-57).



Tradición,
escritura y
patrimonialización

De manera similar, el capacitador de video Milton Guzmán reconoció el “academicismo” de los cineastas y capacitadores profesionales como un obstáculo a la experimentación de los comunicadores con formas audiovisuales alternativas que, desde un punto de vista convencional, podrían parecer “errores”.⁵⁶ Esta observación se relaciona con un debate más amplio entre cineastas revolucionarios Latinoamericanos sobre el “cine imperfecto”. Al respecto, el cineasta cubano Julio García Espinosa argumentaba a favor de una estética del cine que apuntara contra el “gusto determinado” y llamaba a desafiar criterios como “cine de calidad” con el fin de superar las barreras impuestas por “la alta cultura” (1979, 25-26).

Como reconocen los capacitadores y comunicadores, es difícil llevar a la práctica esta postura crítica porque implica romper con los criterios predeterminados de belleza y calidad técnica que los mismos capacitadores tienen. La manera en que los capacitadores experimentaron con diferentes métodos para facilitar el proceso de escritura de guión es un ejemplo de cómo el Plan Nacional ha aprendido de sus propias experiencias con el fin de adaptar las metodologías de capacitación a las habilidades y limitaciones de los comunicadores indígenas. En ambos periodos del Plan Nacional, los comunicadores han compartido sus guiones con el fin de producir aquellos que mejor pueden ser adaptados al lenguaje audiovisual o los que, de acuerdo con los participantes, contienen los mensajes más importantes.

Después de que un grupo selecciona las historias, comunicadores, autoridades políticas, y realizadores y asesores técnicos de la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y CEFREC trabajan juntos en un taller de escritura de guión. En este evento, los participantes discuten ideas sobre cómo apropiarse de historias específicas de acuerdo con las referencias culturales y formas de vida de los participantes. Los capacitadores también presentan los aspectos claves de la estructura dramática aristotélica en la que

las historias se componen generalmente de una introducción, desarrollo, conflicto, climax y desenlace, aclarando que este modelo es solo una base, pero no la única forma de contar historias. Después proceden a proponer elementos que “ayuden a contar la historia visualmente”.

Por ejemplo, en el taller de guión para *El Grito de la Selva* (2008), que se llevó a cabo en el oriente boliviano en 2007, el grupo leyó la historia original propuesta por una joven comunicadora luego de un evento real que sucedió en su comunidad. La historia se enfocaba en una comunidad que se organizó contra una compañía maderera, y la protagonista era una curandera tradicional acusada por los dueños de la compañía de ser bruja. Estos aspectos, el grupo acordó, permitirían describir la posibilidad de organización comunitaria para defender sus recursos naturales, la pérdida de conocimiento sobre medicina tradicional, y el rol social y político de las mujeres en las comunidades indígenas.

Con base en esta historia, el grupo identificó locaciones y definió, mediante largas discusiones, la edad, apariencia, virtudes y limitaciones de cada personaje, y definieron los principales conflictos a desarrollar. Finalmente, situaron históricamente la trama en los noventa como un intento de ubicar la entrada de la supuesta compañía maderera al territorio comunal en un momento en que los gobiernos neoliberales permitieron a tales compañías explotar recursos de forma irracional.

Durante los siguientes tres días del taller, el grupo trabajó para definir en detalle el curso de la historia. Les tomó tiempo llegar a acuerdos sobre cómo representar aspectos negativos de la comunidad, por ejemplo, en cierto punto el dueño de la compañía maderera ofrece dinero a los líderes de la organización para que le permitan entrar a la selva sin la autorización de la comunidad. Es así como la detallada definición de eventos y situaciones en la historia resulta de un intenso y a menudo exhaustivo debate sobre qué tan realísticamente están siendo representados, y sobre cómo mostrar una ima-

gen balanceada de las comunidades indígenas que no sea muy celebratoria, pero tampoco muy negativa o desesperanzadora.

Una vez que cada situación de la historia fue definida, se desarrollaron las escenas específicas, y un pequeño equipo técnico compuesto por comunicadores indígenas experimentados y asesores produjo un guión final y un *storyboard* o guión gráfico. Para este guión en particular, este último proceso tomó cuatro días más. Finalmente el guión estuvo listo. La gente a cargo de la producción ya había contactado las comunidades en las que se trabajaría y preparó todo para partir. Cada participante del taller tomó entonces un rol: asistente de cámara, continuidad, asistente de sonido, producción, iluminación. Tomó un día más tener los guiones para todos los integrantes, empaclar y viajar a la primera comunidad. Procesos similares de negociación y debate se llevan a cabo durante el rodaje con integrantes de las comunidades y, en menor escala, al momento de editar.

Tanto comunicadores como asesores reconocen las tensiones en las que está inmerso su trabajo, especialmente durante la primera etapa del Plan, porque los capacitadores, no intencionalmente, “imponían” su forma de contar la historia o la inclusión de elementos específicos. Pese a estas dificultades, sobre las cuales el Plan Nacional ha desarrollado un fuerte aprendizaje en términos metodológicos, las primeras producciones ofrecen importantes contribuciones estilísticas y estéticas.



Anne-Gaëlle Bilhaut
y Silvia Macedo, ed.

El primer método para escribir historias era pedir a los participantes que recordaran una historia de su región, y que compilaran narrativas orales con el fin de generar el desarrollo detallado de la historia. En estas primeras ficciones había un intento permanente por representar “avisos” y mensajes a través de los sueños, así como ideas sobre la muerte y la vida más allá de esta. Ficciones como *Qulqi Chaliku* y *Qati Qati* (Susurros de Muerte 1998) distorsionan el sonido, convierten imágenes a blanco y negro o sepia y utilizan cámara lenta para representar sueños que determinan cambios en el curso de la historia y en la vida de los personajes. Efectos de

distorsión de imagen y sonido se utilizan también para representar estados emocionales alterados o el contacto con fuerzas sobrenaturales, por ejemplo, en *Ángeles de la Tierra* (1997), una cámara subjetiva temblorosa se usa para representar la borrachera de Antonio, un migrante quechua que vive en la ciudad y que niega el vínculo con su hermano que vino del campo a buscarlo.

Los temas de las producciones del Plan Nacional se modificaron en 2002, cuando se empezó a trabajar más en la relación entre comunicación y derechos indígenas. Las crecientes movilizaciones sociales desde el año 2000, así como la intensificación de las negociaciones para implementar la Asamblea Constituyente a partir de 2004, fueron decisivos para adoptar este enfoque político. Además del giro temático, en este nuevo periodo el Plan Nacional trabajó más para mejorar sus metodologías de capacitación y la cantidad y calidad de los videos, así como para extender el trabajo mediante colaboración intercultural e interregional. Este segundo periodo es más privilegiado porque tiene mejor financiamiento, una posición política más clara, alianzas más fuertes, y más posibilidades de capacitación, cobertura geográfica y acceso tecnológico. Sin embargo, este momento planteó nuevos retos relacionados con el desarrollo de posibilidades estéticas y narrativas.

En este segundo periodo las propuestas estéticas buscan ser más realistas y más explícitas políticamente. En esta etapa se experimenta menos con la representación de situaciones sobrenaturales a través de distorsión de imágenes y sonido, o con temáticas relacionadas únicamente con la cultura indígena. En cambio, se recurre más al trabajo de puesta en escena que permita recrear situaciones comunitarias y políticas de manera fidedigna. A pesar de que todos estos videos muestran situaciones tremendamente dramáticas como el sufrimiento de una mujer abandonada por su marido en *Venciendo el Miedo* (2004); o la muerte del protagonista de *Cocanchej Sutimpy* (En Nombre de Nuestra Coca 2005), las historias buscan mostrar el sufrimiento y la discriminación pero intentando no victimizar a los personajes.

Estas situaciones se resuelven al situar a los personajes en contextos de participación en organizaciones, procesos para llegar a consensos, y trabajo conjunto como opción principal para resolver problemas personales y políticos. Por ejemplo, Adela, la protagonista de *Venciendo el Miedo*, podría ser fácilmente victimizada como la mujer maltratada y luego abandonada por su marido. Sin embargo, a pesar de su innegable sufrimiento, encuentra apoyo por parte de las mujeres de su organización y de algunas familias de la comunidad, y logra integrarse a la vida comunitaria como una líder.

Esta resolución del conflicto no se enfoca en su agencia individual, sino que sitúa al personaje en una compleja red de relaciones comunitarias que no siempre se caracteriza por ser solidaria y armónica. En contextos similares de conflicto, escenas recreadas de asambleas y reuniones muestran grupos de gente tomando decisiones colectivas para resolver o marcar cambios significativos en la historia: en *Cocanchej Sutimpy*, una reunión comunitaria de emergencia resuelve organizar brigadas de vigilancia para confrontar acciones militares violentas para erradicar la hoja de coca; y *Un Nuevo Camino, un Nuevo País* (2006) muestra una asamblea donde gente de dos comunidades vecinas resuelven reparar en conjunto un camino derrumbado que ambas utilizaban, una situación metafórica que representa la necesidad de trabajar juntos para mejorar la situación política del país.

En esta etapa también se recurre más a la recreación histórica mediante efectos visuales y sonoros para resaltar las referencias históricas o míticas. Por ejemplo, la primera escena de *¿Ahora de Quién es la Verdad?* (2006) muestra un ancestro aymara emergiendo del Lago Titicaca, evocando el mito de origen de los pueblos andinos. Su voz es ronca y lenta, alterada por un eco, llena de autoridad y sabiduría. Otras escenas históricas usan recursos más convencionales, por ejemplo, al convertir la imagen a blanco y negro para diferenciarla del presente. Otra característica de este periodo es la producción de “docu-ficciones”, como se muestra en videos como *Cocanchej Sutimpy* y *Un Nuevo Camino, un Nuevo País*, los cuales combinan la puesta en escena del género de ficción con entre-

vistas y clips documentales de situaciones reales como manifestaciones, marchas y vida comunitaria.

Entre los elementos dramáticos de estos videos se usan alternadamente lenguas indígenas y el castellano para exacerbar conflictos culturales e identitarios; por ejemplo, Julián, uno de los protagonistas de *Venciendo el Miedo*, habla al inicio en aymara, pero luego de abandonar a su familia y de migrar a la ciudad, vuelve a su comunidad hablando únicamente en español y negando su apellido originario. Lejos de elaborar románticas escenas de vida comunitaria, los videos en ambos periodos del Plan Nacional representan situaciones de tensión en las comunidades: *Llanthupi Munakuy* muestra tensiones de clase y de género al interior de una comunidad quechua de Potosí; *Cocanchej Sutimpy* gira alrededor del conflicto familiar y comunitario generado, entre otras cosas, por la participación de un joven de la comunidad en el cuartel militar; y *Venciendo el Miedo* muestra de manera explícita las tensiones de género en términos de violencia familiar, participación de la mujer en asuntos comunitarios y en la tenencia de tierras.

Traducir “narrativas indígenas” a lenguajes audiovisuales

Varios comunicadores indígenas reconocen la dificultad para expresar, en español y en lenguaje audiovisual, sus ideas para las historias. Esta dificultad se relaciona con preguntas como: ¿Existe una manera “indígena” –por ejemplo, quechua, aymara o guaraní– de narrar eventos e historias? ¿Podría esta supuesta forma de narrar ser traducida fielmente en un lenguaje audiovisual? En su reciente publicación sobre el cine indígena andino, Freya Schiwy afirma que este tipo de videos no solamente combinan exitosamente formas convencionales de contar historias con “formas complejas de transmisión de valores sociales mediante textiles, danza, canto, rituales, y la lectura del mundo animado” (2009, 31); sino que tales procesos de comunicación están anclados a conceptos

indígenas como *ayni* o reciprocidad (31), *nayrapacha* o la idea de que “el pasado guía el futuro” (28, 97-108); o que las estructuras narrativas de los videos se basan en *kipus* o “recursos nemónicos para narrativa épica” (172).

Las conversaciones y el trabajo etnográfico que llevé a cabo con los comunicadores indígenas de Bolivia conducen a respuestas más ambiguas e incluso contradictorias. Por una parte, es cierto que los intentos de los comunicadores por incluir de forma explícita elementos de sus propias culturas y realidades les han motivado a experimentar en términos de estructura narrativa, recreación basada en historia oral, duración, uso de locaciones naturales, y referencias estéticas a la vida indígena. Un ejemplo de una historia que incorpora elementos narrativos comunes en la expresión oral aymara es *Justicia Comunitaria* (2007), la cual rompe con la estructura narrativa lineal. Aunque esta docu-ficción comienza presentando un conflicto sobre límites territoriales entre dos comunidades y termina por resolverlo, durante la mayor parte del video una cámara fija testifica una larga discusión reconstruida entre autoridades de ambas comunidades.

No hay un clímax, ni un protagonista o antagonista, simplemente dos grupos de gente de pie en un campo del Altiplano discutiendo en aymara. Un solo punto de tensión narrativa se presenta hacia el final, cuando un grupo de soldados llega a intentar resolver el conflicto y las autoridades comunitarias les piden que se vayan. A pesar de que este video puede sentirse visualmente poco atractivo para algunos tipos de públicos, el comunicador aymara Patricio Luna afirma que lo hizo de esta forma con el fin de documentar en detalle los procedimientos a través de los cuales las comunidades resuelven sus problemas de límites territoriales mediante la discusión y el consenso en lugar de solicitar la intervención de las autoridades estatales. Esta recreación de eventos en tiempo real sin una estructura dramática convencional puede estar relacionada con la manera en que esta historia sería contada oralmente, en detalle, por algunos integrantes de la comunidad, pero de ninguna manera representa una traducción fiel de la expresión oral al lenguaje audiovisual.

Recreaciones de historias orales como *Llantupi Munakuy*, *Qati Qati*, y otras mencionadas en la primera sección de este artículo han experimentado de manera creativa con efectos audiovisuales para producir ambientes de misterio, muerte, o vida después de la muerte. Sin embargo, de acuerdo con la comunicadora Marcelina Cárdenas, las historias orales son relativamente fáciles de adaptar en los videos debido a su estructura dramática. Sobre su video *Llantupi Munakuy* ella dice:

Por ejemplo, todo lo que me han contado así en oral, he escrito tal como me han contado. Solamente el cuento después se ha dividido en escenas, así. Aunque sí, algunas cosas, por ejemplo en el video, algunas cosas hemos aumentado, algunas imágenes. Pero el cuento, la idea general, de lo que se inicia hasta que se concluye, [es] todo lo que me cuentan (...) Entonces, la idea del cuento seguía su estructura. En todos los cuentos ha pasado eso (...) En los cuentos también tienen clímax, no solamente en las películas [risas] (...) En general, en los videos siempre la estructura general está respetada (...) Son cuentos, lo que se cuenta en diferentes comunidades pero no se cuenta igualito, siempre se relaciona con la comunidad. Por ejemplo, ese mismo cuento se puede contar en Oriente, pero tiene que ser relacionado con la realidad del Oriente. Eso va un poquito cambiando. (Entrevista con la autora, agosto de 2006, La Paz, Bolivia).

De manera similar, el guionista y asesor Francisco Cajías, quien trabajó ampliamente en literatura y lingüística, sugirió que aunque no hay estilos homogéneos de narración indígena, hay elementos comunes con la narrativa oral. “Tenemos a eso, que de entrada casi todo lo primero venga de la narrativa oral”, dijo Francisco sobre la posibilidad de “traducir” al lenguaje audiovisual elementos de historia oral como “los finales sin final” y la repetición en las narrativas de las culturas andinas:

Y que nosotros trabajaríamos un poco en la traducción de esa narrativa oral al discurso cinematográfico, al lenguaje audiovisual. Y ahí claro, a ratos resulta muy ampuloso obligar de repente a formas de estructura aristotélica, digamos. Por ejemplo, la repetición es un elemento así muy claro en el lenguaje indígena. Por ejemplo, si te dicen algo te lo repiten tres

veces: “me golpearon, me hicieron doler, me sacaron...”. No dicen una cosa y eso inclusive se puede traducir al lenguaje audiovisual. O los finales así sin final que muchas veces están narrando un hecho que es así, pero sin su final. Entonces hay ciertas estructuras que hemos buscado respetar y mantener. (Entrevista con la autora, marzo 2007, La Paz, Bolivia).

Sin embargo, estos intentos han enfrentado diversas limitaciones. Además de un cuestionamiento permanente sobre las posibilidades distintas a una “estructura dramática aristotélica”, muchos comunicadores explican que aunque pueden usar sus propios elementos narrativos en sus películas, no tienen la suficiente experiencia técnica para lograr los resultados deseados. Algunos comunicadores explican que su posibilidad de proponer sus propias narrativas se relaciona con sus capacidades para operar el equipo técnico. “Las narraciones siempre son diferentes. Pero hasta ahora lo que hemos estado haciendo es adecuarlo a lo que se ha aprendido tradicionalmente”, señala la comunicadora quechua Ana Vilacama:

O sea, ahí estamos adaptando, y lo que falta es desarrollarlo desde la visión propia misma, desde la narración quechua – aymara, eso no lo estamos haciendo. Yo creo que necesitamos un poco más conocer el lenguaje mismo de la imagen para poder narrar. (...) Nos falta un poco más avanzar con el lenguaje propio de la imagen” (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia 2006).

Ana explica la necesidad de que los comunicadores indígenas manejen el “lenguaje audiovisual” o las convenciones audiovisuales existentes, incluyendo la operación técnica, para proponer sus propias formas narrativas. Además de la cuestión de la narrativa, una característica del Plan Nacional es su lógica de especialización en la que cada participante tiene una función específica. Por ejemplo, hasta alrededor de 2004, la mayor parte del trabajo de cámara y edición estaba en manos de cineastas profesionales o “técnicos”. Mientras que los “técnicos” contribuían a producir videos de buena calidad en tiempos razonables, esta posibilidad también implicaba que los comunicadores tenían menos oportunidades de experimentar y aprender la operación técnica. Es delicado,

entonces, definir el manejo de los equipos como un trabajo meramente “técnico” porque muchas decisiones creativas se hacen al filmar, definir las escenas, o escoger las tomas y efectos de edición. Aún cuando el director o “responsable” no esté directamente a cargo de operar el equipo, debe estar familiarizado con su operación para que pueda trabajar más de cerca con los especialistas.

Reconociendo este problema, los asesores del Plan Nacional reflexionan sobre las posibilidades metodológicas para que los comunicadores se apropien de la operación de los equipos. Señalan así ejemplos específicos de apropiación tecnológica, y explican algunas limitaciones en términos de presión económica y política para terminar un producto. Estos aspectos se suman a los retos que los realizadores indígenas tienen que enfrentar al desarrollar sus propias propuestas narrativas y estéticas. Así, aunque los comunicadores reconocen la importancia de hacer sus contribuciones estéticas y narrativas, muchos integrantes del Plan Nacional también reconocen que necesitan trabajar más en términos de movimiento de cámara y planos, o para desarrollar narrativas diferentes, por ejemplo, a las estructuras aristotélicas que casi inevitablemente marcan sus guiones.

Así, la pregunta de cómo traducir “narrativas indígenas” a un “lenguaje audiovisual” nos lleva a proponer que no hay una narrativa indígena única, ni un lenguaje audiovisual universal. Los intentos de usar elementos de la expresión oral en la producción audiovisual más bien dependen de contextos concretos de producción tales como las condiciones económicas y políticas, las ideas sobre cómo los públicos entenderán mejor los videos, y una continua dependencia de los comunicadores con respecto a la experiencia de los “técnicos” e instructores.

La autoría es otro aspecto relacionado con la narrativa y lo estético que provoca intensos debates al interior del Plan Nacional. El Plan define a quienes están a cargo de las producciones como “responsables” y no como “directores” o “cineastas” con el fin de enfatizar que el trabajo de producción



sea colectivo y no recaiga en un individuo o autor específico. Uno de las principales temores es el de formar “cineastas” que obtengan beneficios personales en términos económicos y de prestigio en lugar de “comunicadores indígenas” comprometidos con expresar las necesidades políticas de sus comunidades y organizaciones. Esta idea de priorizar el compromiso político por encima de los beneficios personales implica una concepción no personalizada de la autoría. El énfasis en la autoría colectiva más allá de la creación personal hace eco de otro principio del “cine imperfecto” en el cual García Espinosa llama a la “muerte del sistema de estrellas” y al trabajo colaborativo (1979, 26).

Al respecto, el Plan Nacional reconoce que aunque hay equipos compuestos por realizadores indígenas y “técnicos” no indígenas a cargo de producciones que aportan sus propios criterios narrativos y estéticos, las contribuciones de las comunidades y organizaciones políticas que participan a lo largo de todo el proceso son también innegables. Aunque muchos comunicadores trabajan bajo el principio de autoría colectiva, hay siempre una relación ambigua entre el aprendizaje y la satisfacción personal que los comunicadores sienten, por ejemplo, cuando terminan un video o cuando ganan algún premio en festivales internacionales; y su compromiso con toda la gente que lo hizo posible. El énfasis en la autoría colectiva abre la pregunta de qué tanto una producción colectiva fortalece o limita las posibilidades creativas de individuos específicos, la cual se discute en la siguiente sección.

Propuestas narrativas y estéticas

Una tendencia estética en las producciones del Plan Nacional es el uso intencional de elementos decorativos, sonidos y situaciones evocativos de las diferentes culturas indígenas en Bolivia, y en particular de las luchas indígenas. En la representación de pueblos originarios del Altiplano se utilizan imágenes referentes a la autoridad originaria como *pututus* o cuernos, bastones de mando, ponchos, chicotes, y *whiphalas* o

banderas multicolores que han sido retomadas por los movimientos indígenas como emblema de lucha; mientras que en la representación de pueblos indígenas de las Tierras Bajas se muestran implementos como arcos y flechas, *tacús* o morteros de madera y vestimentas tradicionales hechas con corteza de árboles.

Este tipo de elementos se utilizan de manera más evidente en producciones televisivas del Plan Nacional, tales como *Bolivia Constituyente: entre Culturas*, un programa semanal creado en agosto de 2006 para dar seguimiento a la Asamblea Constituyente y a la participación en ella de las organizaciones indígenas. La relativa popularidad de este programa, así como su producción continua durante más de dos años, permite identificar tendencias y elementos estéticos particulares que difieren de otros programas televisivos en términos de decoración de escena, presencia, vestuario y lenguajes usados por los presentadores e invitados, así como dinámicas de preproducción y producción.

La presencia explícita de los comunicadores en videos documentales conversando casualmente en sus propias lenguas como recursos para presentar y guiar sus historias, se relaciona con un recurso filmico que Peter Wollen define como *foregrounding* (mostrar en primer plano), al “hacer visible y explícita la mecánica de la película y el texto” (Nichols 1991, 257). Por ejemplo, el documental *El Río de la Vida*. El Pueblo Esse Ejja del Trópico Boliviano (2002) comienza con dos comunicadores indígenas de diferentes regiones portando los chalecos de prensa distintivos del Plan Nacional.

Mientras llegan en bote a una comunidad Esse Ejja, charlan entre ellos, ocasionalmente dirigiéndose a la cámara, sobre las particularidades de este pueblo amazónico. Posteriormente se les ve entrevistando una familia sobre un mito de creación de este pueblo. A pesar de que usan un estilo convencional de periodismo televisivo marcado por sus chalecos y su conversación claramente preparada, un aspecto innovador es que se presentan como comunicadores indígenas y, contrariamente a los reporteros televisivos convencionales, se sitúan

ellos mismos en la historia a través de referencias y bromas sobre sus propias comunidades.

Otros documentales de esta etapa, tales como *Tarapurispa* (Sembrando 2004) sobre plantaciones de cebada en Potosí, *Ayllus en Paz* (2003) sobre conflictos de límites territoriales entre comunidades de Oruro y Potosí, y *Allpachu Aywiri* (Camélicos en el Altiplano 2003) sobre las posibilidades productivas de la crianza de camélidos, también usan la presencia explícita de los comunicadores indígenas para presentar y guiar la historia. En estos casos, los comunicadores proporcionan información de contexto sobre el proceso de comunicación dentro del Plan Nacional mediante su presencia y diálogos.

El uso creativo de locaciones naturales es otro elemento estético de las producciones del Plan Nacional. Por ejemplo, en *Oro Maldito* (1999), a falta de grúa se implementó un mecanismo con poleas entre los árboles para dar un violento movimiento a la cámara desde un punto alto, el cual crea un fuerte efecto dramático en una escena de suspenso. “Entonces, por ejemplo, yo me acuerdo siempre de esa anécdota del Chapare”, dijo el camarógrafo y editor Max Silva sobre esta forma de adaptar creativamente el trabajo de cámara a las condiciones de producción:

Estuvimos filmando el *Oro Maldito* y había una especie de resbalín no sé para qué, para los turistas. Entonces ahí montamos una cámara, hicimos como una grúa. Pero era increíble cómo salió la toma con el cable jalando. Entonces lo adecuamos, ya por ejemplo en lo que vamos a hacer son tan diversos, digamos los paisajes que sí hay propuestas de hacer tomas diferentes, de un lenguaje propio (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia, 2006).

Este testimonio muestra que los intentos de los comunicadores por desarrollar sus propias narrativas incluyen el uso creativo de elementos de sus comunidades para hacer que las películas luzcan llamativas y diferentes a las producciones urbanas o de estudio. Al respecto, el comunicador chiquitano Nicolás Ipamo explicó la posibilidad de desarrollar propuestas artísticas usando su entorno y experiencia como “materia pri-

ma”. De acuerdo con Nicolás, el uso de la vivencia propia y de locaciones naturales puede ayudarles a expresar sentimientos, a valorar las culturas indígenas, y a crear productos “diferentes de lo que viene de fuera”.⁵⁷

En otros momentos, se han desarrollado estrategias para representar maneras específicas de relacionarse con el paisaje o de percibir el paso del tiempo. Por ejemplo, una primera versión de *Markasan Jucha Thakahuipa* (La Justicia de Nuestros Pueblos, 2005) iniciaba con una secuencia inusualmente larga de un plano general en el que una pareja camina en amplios paisajes andinos buscando sus llamas perdidas. Esta versión se mostró para discusión con un grupo de comunicadores y líderes indígenas de diferentes regiones del país con el fin de obtener comentarios para editar la versión final, muchos de los cuales opinaron que la escena inicial era demasiado larga. Comunicadores de la región andina argumentaron que la secuencia era buena porque daba una sensación adecuada sobre la duración de las caminatas que la gente hace cuando pastorea o busca a sus llamas. Sin embargo, la versión final utilizó una elipsis cinematográfica —o sugerencia visual de una transición de tiempo— más contundente cortando esta escena en varios fragmentos que, al ser editados, daban una sensación de acción continúa durante un largo tiempo.

La referencia a elementos estéticos en el cine ya había sido desarrollada a partir de la década de 1970 por cineastas bolivianos no indígenas como Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, quienes crearon nuevos estilos narrativos y cinematográficos como un intento de representar situaciones y percepciones comunes entre los pueblos indígenas andinos. Sanjinés desarrolló mecanismos filmicos para representar el contenido de la película, por ejemplo, mediante una secuencia cinematográfica sin cortes, rodada en plano general, que Sanjinés llamó plano secuencia integral, la cual buscaba “integrar la participación del espectador” y enfatizar visualmente la acción colectiva (1997, 64-65).

He discutido algunos ejemplos en los que el Plan Nacional ha buscado representar contextos y situaciones indígenas en sus producciones mediante referencias visibles sobre estos pueblos, por ejemplo, a través del uso de objetos y símbolos identificados como originarios en los programas televisivos, aprovechando los paisajes naturales o enfatizando la presencia de los comunicadores indígenas en los documentales. Sin embargo, vale mencionar que una tendencia estética del Plan Nacional también ha sido la de omitir o representar de manera negativa aspectos que podrían apuntarse como “contaminantes”, pero que son innegables referencias estéticas de muchos de los comunicadores y de las comunidades.

Estos referentes, consumidos intensamente en ferias campesinas en provincias y ciudades, van desde música chicha,⁵⁸ hasta programas televisivos cómicos que ridiculizan la vida indígena como *El Cholo Juanito*; desde videoclips con músicas y danzas indígenas folklorizadas, hasta películas norteamericanas y asiáticas de acción. A pesar de que la mayoría de las comunidades indígenas están en intensa relación con estas referencias estéticas, los videos del Plan Nacional raramente las muestran. Cuando dichos elementos aparecen en alguna producción, se utilizan para acentuar la construcción de personajes que están perdiendo su identidad. Al evitar la referencia a estos elementos o al enfatizar su influencia negativa sobre las culturas indígenas, el Plan Nacional también reproduce una idea esencialista sobre lo que estas culturas deben ser. Estas tendencias esencialistas son también parte de los contenciosos procesos de autorepresentación entre los pueblos indígenas.

58 La música popular conocida como “chicha” simplifica y junta ritmos andinos tradicionales como el huayno con ritmos como la cumbia y la guaracha.

Negociando con presiones económicas, de tiempo, y de calidad

Además de los desafíos mencionados anteriormente, el desarrollo de propuestas estéticas y narrativas distintas depende de presiones económicas, de calidad y de productividad. La necesidad de los comunicadores para desarrollar sus propias formas de expresión está a menudo en tensión con una idea de cómo “deben ser” los videos para ser entendidos o incluso reconocidos internacionalmente entre públicos más amplios como productos de “calidad”. Esta preocupación por satisfacer estándares de calidad con el fin de “mejorar” la imagen que proyectan los pueblos hacia afuera también sugiere una manera de probarse como realizadores “profesionales”. Aunque la calidad técnica es en ocasiones importante para expresar de manera adecuada un mensaje, propuestas de cine y video experimental han desafiado las nociones estándares de “buena calidad” y “belleza” con el fin de manifestarse en contra de las convenciones estéticas (García Espinosa 1979, González y Lerner 1998).

Un ejemplo de estos desafíos estéticos desde el video indígena es el trabajo del realizador purépecha Dante Cerano de Michoacán, México, quien ha experimentado ampliamente con lo que para públicos generales parecería como “errores” técnicos y narrativos. En el provocativo video *Día 2* (2004), Cerano documenta el día después de una boda en su comunidad. En términos estéticos, la imagen es a menudo oscura o movida, el sonido poco nítido, y la edición incluye tomas que normalmente pasarían como “accidentales”. Sin embargo, esta estética “accidental” también expresa un posicionamiento que, junto con el contenido de la película, constituye una compleja respuesta a las expectativas esencialistas de ciertos públicos por encontrar en los videos indígenas paisajes naturales, artesanías, casas de adobe, rituales tradicionales y vida comunitaria armónica en lugar de calles polvosas, regalos de boda de plástico, casas de cemento, y borracheras y tensiones familiares que Cerano muestra con un sofisticado humor. Vale notar que Cerano puede jugar con este tipo de represen-

taciones porque pertenece a la comunidad a la cual retrata, y puede ser humorístico sin necesariamente representarla de forma negativa. En contraste con el trabajo más experimental de Cerano, los integrantes del Plan Nacional en general evitan producir videos que subviertan los estándares de calidad.

Además de la calidad técnica, las limitaciones de tiempo también constituyen una presión para los comunicadores indígenas. El realizador quechua Alfredo Copa comentó sobre las limitaciones de tiempo que enfrentó cuando intentó cortar *Desempolvando Nuestra Historia* (1999), un video originalmente hecho para su comunidad. “Para mi al inicio fue una sorpresa, porque yo lo había pensado para mi comunidad”, dijo sobre el premio que su video recibió en un festival internacional en México.⁵⁹ Alfredo enfatizó que su comunidad fue el público que él tenía en mente al realizar el video. Sugirió que para los espectadores de su comunidad, convenciones como una duración promedio o una narrativa linear con un “climax” no eran tan relevantes. Al final, Alfredo cortó el video a 30 minutos, pero mantuvo una estructura poco convencional. El reconocimiento que tuvo el video en un festival internacional fue una prueba para Alfredo y sus colegas de que valía la pena experimentar con ideas preconcebidas sobre las posibles respuestas de sus públicos.

En términos de demandas de calidad, cantidad y contenidos, los comunicadores reconocen que estos elementos se relacionan con la posibilidad de mantener una sustentabilidad económica del proceso. Aunque el Plan Nacional se las ha arreglado para mantener un financiamiento relativamente incondicional para sus actividades, algunos entrevistados sugieren que hay todavía un cierto grado de presión por parte de las instituciones financieras en términos de productividad y calidad. Por otra parte, hay un compromiso común para satisfacer, mediante la producción y difusión de video, las urgen-

59 Entrevista con la autora, Santa Cruz, Bolivia 2006. El festival referido fue “Contra el Silencio Todas las Voces”, celebrado en la Ciudad de México en 2000.

cias del momento político. Al respecto el director de CEFREC, Iván Sanjinés, explicó que el Plan Nacional busca equilibrar las múltiples funciones del video tales como la autoafirmación, la práctica cultural, el trabajo político y la experimentación artística. Este equilibrio depende de dos principios básicos: el trabajo colectivo y la negociación, los cuales dan prioridad a una misión política común por encima del fortalecimiento de iniciativas o “talentos” individuales.

Negociación y descolonización

La pregunta de si las formas “indígenas” de narrar pueden o no ser traducidas a un lenguaje audiovisual no se basa en una dicotomía entre una posible “visión occidental” y una “visión indígena”. El caso de los videos producidos dentro del Plan Nacional muestra más bien que el trabajo colectivo de los comunicadores indígenas, con sus complejas y heterogéneas visiones sobre sus propias realidades, junto con el trabajo de comunidades, organizaciones y capacitadores, ofrece múltiples posibilidades estéticas y narrativas que se crean y transforman a lo largo del proceso. Sin embargo, un reto importante que enfrentan es la tensión al producir materiales que contribuyan de manera efectiva a promover la conciencia sobre las transformaciones políticas de Bolivia y que al mismo tiempo permitan la expresión creativa y aprendizaje técnico de los comunicadores.

El proceso de producción se ha vuelto aún más complejo a partir de 2004, cuando las producciones se centraron en la idea de comunicar mensajes políticos específicos sobre las transformaciones nacionales. “Son como unas negociaciones ahí entre lo que se quiere decir y no se quiere decir pero, también en función de la narrativa del propio audiovisual”, notó el asesor Franklin Gutiérrez sobre los complejos procesos de negociación para la concreción de los videos:

La producción audiovisual indígena, yo creo que más bien es resultado de una serie de capacidades de negociación y consenso de lo que se quiere contar y cómo se va a contar

entre diferentes grupos: entre el dueño original de la idea, el equipo de producción y la comunidad con que se trabaja. Y a un nivel más grande todavía están las propias confederaciones, en el caso de la estrategia, que tienen que decidir si políticamente ese mensaje está de acuerdo. Entonces el Plan de Comunicación es un proceso permanente de negociación, de coordinación, de planificación (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia 2006).

Franklin explica la “negociación” y los “acuerdos” como aspectos condicionales de la colaboración dentro del Plan Nacional. El reconocimiento de estos dos elementos muestra lo significativo de las dinámicas de poder dentro de este proceso de comunicación. Las intensas negociaciones que se hacen sobre aspectos relacionados con la producción de video, tales como estética, narrativa, innovaciones estilísticas, autoría y trabajo colectivo, prueban que la producción de video no es un proceso homogéneo ni representa una opinión coherente y común de todos sus integrantes. Tampoco expresa una raíz, esencia indígena o cosmovisión preexistente que pueda definir una manera “indígena” de hacer las cosas.

En cambio, es posible identificar numerosas búsquedas y batallas al momento de definir, por ejemplo, cómo se va a contar la historia, cómo se va a situar la cámara, cuánto debe durar una escena, cómo debe vestirse o cómo debe reaccionar determinado personaje ante situaciones específicas. Este proceso de negociación no sólo se lleva a cabo entre integrantes del equipo de producción, gente de comunidades, dirigentes, técnicos y asesores. Se lleva a cabo también dentro de las mentes de los integrantes del Plan Nacional al intentar definir una idea, estructura narrativa o propuesta estética como “indígena”, como “propia” o como “diferente de los medios convencionales” y al buscar cómo se debería responder, desde una “perspectiva indígena”, a la “cultura dominante”.

Lo interesante de esta lucha es que ni la “perspectiva indígena” ni la “cultura dominante” son conceptos estables, sino que se reinventan permanentemente mediante negociaciones y decisiones para la producción. Esta reinención conjuga ideas, prácticas y símbolos que son en ocasiones

contradictorias: usar simultáneamente recursos narrativos y audiovisuales innovadores y convencionales; ceñirse a formatos industriales con el fin de emitir mensajes colectivos y revolucionarios; o buscar expresar realidades indígenas bajo estándares “profesionales” de calidad.

En este sentido, el proceso de producción de video, en tanto sitio en el cual los conocimientos, culturas y realidades indígenas se apropian, transmiten y transforman, se convierte en un campo de luchas simbólicas y políticas inmersas en parámetros ya instituidos que al mismo tiempo busca “descolonizar” la imagen de los pueblos indígenas. Al respecto, la autora Freya Schiwy se ha referido al trabajo del Plan Nacional como un proceso para “descolonizar la mirada” o para “indianizar el cine” (2009). Schiwy sugiere que la producción de video indígena “invierte la mirada patriarcal del discurso colonial” (29) y que, generalmente, los comunicadores usan el “video como una herramienta para descolonizar el conocimiento” (41).

La discusión presentada en este artículo elabora sobre esta perspectiva para interrogar cómo la negociación y las tensiones internas, como elementos claves de la producción de video indígena, limitan un proceso coherente o completo de descolonización. Propongo que el trabajo del Plan Nacional está inmerso en contradicción, ocasionalmente reproduciendo los parámetros convencionales, y en lucha permanente por redefinir una estética indígena frente a criterios audiovisuales industriales. Esta tensión no es exclusiva de la comunicación indígena, sino que sucede al interior de diferentes sectores originarios de Bolivia cuando se intenta trabajar sobre el tema de la “descolonización”, tal como expresa la comunicadora quechua Ana Vilacama:

Estamos como la Reforma Educativa [risas]: está enseñando en lenguas indígenas pero en el sistema occidental. Entonces más o menos todavía estamos con lo del video así. Nos falta un poco más avanzar con el lenguaje propio de la imagen (Entrevista con la autora, La Paz, Bolivia, 2007).

Como Ana sugiere, la producción de video indígena enfrenta los mismos retos y contradicciones que otros procesos de construcción de patrimonio indígena en Bolivia. Como en el sistema educativo, la producción de video intenta recuperar, transmitir, y transformar las realidades y conocimientos indígenas, al tiempo que inevitablemente se enseñan de acuerdo con estructuras, criterios, y convenciones audiovisuales «occidentales». En el caso revisado, el tema de la negociación muestra que no hay una ecuación binaria mediante la cual la comunicación indígena resista coherentemente una «cultura dominante». En cambio, como muestra la discusión, la «comunicación indígena» es una serie de prácticas de resistencia que involucran tensiones, contradicciones, y profundo auto-cuestionamiento –por ejemplo en torno a las posibilidades de «traducir» potenciales «narrativas indígenas» a un «lenguaje audiovisual», o la eventual reproducción no intencional de presuposiciones dominantes tales como la necesidad de trabajar de forma «profesional» o de producir videos con «calidad técnica».

El auto-cuestionamiento también implica trabajar hacia propuestas innovadoras que desafíen los aspectos estéticos, narrativos o temáticos de la producción de video – por ejemplo, experimentar con locaciones y recursos cinematográficos naturales y comunitarios, elegir temas más relacionados a las vivencias de los pueblos indígenas, incluir referencias culturales a lo largo de las películas, adaptar historias orales, o incluso evitar referencias estéticas de la cultura popular que son indudablemente parte de la vida indígena, pero que raramente aparecen en las películas producidas por el Plan Nacional. Todas estas negociaciones forman parte del contencioso proceso de patrimonialización a partir de las múltiples realidades que los pueblos indígenas están actualmente experimentando y transformando en Bolivia.

Referencias

ALVIZURI, Verushka

- 2009 *La construcción de la aymaridad. Una historia de la etnicidad en Bolivia (1952-2006)*. Santa Cruz: El País.

ARISTOTLE

- 1996 *Poetics*. London; New York. N.Y: Penguin Books.

FERRY, Elizabeth Emma

- 2005 *Not Ours Alone: Patrimony, Value and Collectivity in Contemporary Mexico*. New York: Columbia University Press.

GARCÍA ESPINOSA, Julio

- 1979 For an imperfect cinema. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Vol. 20: 24-26.

GONZÁLEZ, Rita, and Lerner, Jesse

- 1998 *Experimental Cinema: 60 years of avant-garde media arts from México*. Santa Monica, CA: Smart Art Press.

NICHOLS, Hill

- 1991 *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

REYNAGA, Fausto

- 1969 *La Revolución India*. Bolivia: Partido Indio de Bolivia (PIB).

RIVERA CUSICANQUI, Silvia

- 1986 *Oprimidos pero no vencidos Luchas del campesinado aymara y qhechwa de Bolivia, 1900-1980*. Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social.

SANJINÉS, Jorge

- 1997 "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema". En Martin, Michael T. (ed). *New Latin American Cinema: theory, practices, and transcontinental articulation*. Detroit: Wayne State UP: 62-70.

SCHIWY, Freya

2009 *Indianizing Film. Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. New Jersey: Rutgers Press.

WEINER, Annette B.

1992 *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*. Berkeley: University of California Press.

Filmografía

¿Ahora de Quién es la Verdad? Alfredo Copa and Constancio Chileno, Bolivia, 2006, 35:00, video. CEFREC-CAIB.

Ángeles de la Tierra (Angels of the Earth). Patricio Luna, Bolivia, 1997, 20:00, video. CEFREC-CAIB.

Ayllus en Paz. Humberto Claros and Ariel Yáñez, Bolivia, 2003, 27:00, video. CEFREC-CAIB.

Cocanchej Sutimpy (En Nombre de Nuestra Coca). Humberto Claros, Bolivia, 2005, 47:00, video. CEFREC-CAIB.

Desempolvando Nuestra Historia. Alfredo Copa, Bolivia, 1999, 27:00, video. CEFREC-CAIB.

Día 2. Dante Cerano, México, 2004, 23:00, video. Exe-Video.

El Coraje del Pueblo. Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971, 90:00, película. Grupo Ukamau y Radio Televisión Italiana.

El Río de la Vida. El Pueblo Esse Ejja del Trópico Boliviano. Colectiva, Bolivia, 2002, 25:00, video. CEFREC-CAIB.

Huellas de Plata. Alfredo Copa, Bolivia, 1998, 25:00, video. CEFREC-CAIB.

Justicia Comunitaria. Patricio Luna, Bolivia, 2007. 40:00, video. CEFREC-CAIB, Saphi Aru.

Llanthupi Munakuy (Quererse en las Sombras). Marcelina Cárdenas, Bolivia, 2001, 47:00, video. CEFREC-CAIB.

Markasan Jucha Thakahuipa (Justicia de nuestros Pueblos). Sonia Chiri, Bolivia, 2005, 40:00, video. CEFREC-CAIB.

Oro Maldito. Marcelino Pinto, Bolivia, 1999, 35:00, video. CEFREC-CAIB.

Qati Qati (Susurros de Muerte). Reynaldo Yujra, Bolivia, 1998, 35:00, video. CEFREC-CAIB.

Qulqi Chaliku (Chaleco de Plata, 1998). Patricio Luna, Bolivia, 1998, 25:00, video. CEFREC-CAIB.

Radio Soberanía. Constancio Chileno, Bolivia, 1997, 27:00, video. CEFREC-CAIB.

Renacer: Historia de un Movima. Miguel Angel Yalahuma, Bolivia, 2005, 40:00, video. CEFREC-CAIB.

Tarpurispa (Sembrando). Marcelina Cárdenas, Bolivia, 2004, 26:00, video. CEFREC-CAIB.

Un Nuevo Camino, Un Nuevo País. Nicolás Ipamo, Bolivia, 2006, 27:00, video. CEFREC-CAIB.

Venciendo el Miedo. María Morales, Bolivia, 2004, 55:00, video. CEFREC-CAIB.

Yujre (Somos Yuracarés). Marcelino Pinto, Bolivia, 2005, 30:00, video. CEFREC-CAIB.



Epílogo

Bruna Franchetto

En 1981 estaba en la aldea kuikuro de Ipatse, a la orilla del río Culuene, al norte del estado brasileño de Mato Grosso, en la Amazonía meridional. Durante la “fiesta” llamada *kuambü* celebrada en noviembre de aquel año, una mujer compuso una canción para que yo pudiera participar del ritual, en realidad, para obligarme a participar⁶⁰. *Kuambü* es el nombre de un *itseke* (animal-espíritu), de una máscara y una fiesta alegre y ruidosa, donde los compositores y cantores crean y transmiten públicamente mensajes/cantos individuales, llamados de *toló* (“pájaro, mascota”). Estos cantos son comentarios, rumores, acusaciones o defensas de acusaciones, amonestaciones. Tuve, como otros participantes de la fiesta, que disfrazarme, transformándome en una caricatura de mí misma: vestirme de “investigador”, gran sombrero estilo safari, cámara y grabadora colgadas alrededor del cuello, una manta alrededor de la cintura, una mochila grande en la espalda. Y fui cantando de casa en casa durante horas, entre las risas



Tradición,
escritura y
patrimonialización

60 Ver Franchetto 2007 y 2010 y un análisis de la experiencia de investigación y documentación entre los kuikuro.

de todos. Mi canto, impuesto, denunciaba mi esclavitud a los designios de los blancos:

*Para amedrentarlos, yo vine
ella nos está espiando a todos.
De verdad
Bruna está haciendo esto
para amedrentarlos, he venido.*

El mensaje/canto revela la percepción que los kuikuros tenían de mí y de nuestra relación. Me presentaba como alguien que, come/aterroza/mata *enge*. Así son los *itseke*, yo era un *itseke*, de los más peligrosos, los que son *kukengeni*, “los comedores”. Este fue el motivo de mi participación en el *kwambi* de 1981 y de mi canto: amansar el blanco-*itseke*, atraerlo a una red de reciprocidad infinita. Además de ser un *itseke*, yo, en el canto, era una “espía”. Yo era la mujer enviada para espiar a los kuikuro y llevar de regreso a todo lo que había aprendido, escrito y grabado, para entregar el tesoro “robado” a mis semejantes, los blancos, los enemigos.

El canto que los kuikuro me hicieron cantar, entre las risas, marcó una catarsis, mi transformación de animal-espíritu a casi-gente.

Hace veinte años, la tecnología a mi disposición era rudimentaria, desde nuestro punto de vista: cuaderno, bolígrafo, una grabadora y una cámara fotográfica de las más baratas. Los “dueños” de los conocimientos y de rituales se mostraban celosos y preocupados: hojas de papel y cintas en mis manos circularían por el mundo sin su control. Los kuikuro todavía no estaban familiarizados con la grabadora, sin embargo, a finales de los años ochenta ya había cinco grabadoras en la aldea. Ellos entraban en el circuito de intercambios y de pagos, siendo consumidos hasta que quedaran inutilizables; desmontadas, sus piezas se convertían rápidamente en adorno, utensillos, juguetes, basura. Introducidas por los investigadores, las grabadoras y pilas estaban entre los primeros pedidos de los indígenas. Mientras funcionaba, la grabadora era usada para registrar canciones y actuaciones musicales de las

fiestas intra e intertribales, jamás para narrativa o tipos del habla formal. Las cintas circulaban por las casas y las aldeas, eran prestadas, intercambiadas o donadas. Las actuaciones de cantores y especialistas rituales eran evaluadas y confrontadas públicamente. Las cintas eran grabadas, borradas y regrabadas, hasta su inutilización; no eran conservadas como memoria o documento. A pesar de cristalizar una ejecución, volviéndola indefinidamente repetible, la naturaleza del grabar todavía permitía variaciones, lo que se acercaba a la oralidad y se distinguía de la escritura, reificación indeleble de una ejecución.

Las tecnologías de la grabadora y de la escritura hicieron con que yo, discente excepcional, llegase a representar una amenaza. La transcripción me ha permitido reproducir una ejecución en un tiempo muy corto, lo que dispensa el proceso de memorización que regulaba sucesivos pagos. Por otra parte, dicha ejecución mecánica me convirtió en un ejecutante rápido, pero incompetente en términos del dominio del arte verbal. Graves conflictos surgieron por la ocasión de la grabación de ciertos cantos, definidos como caros y prohibidos. Mis propuestas de “pago” seducían a algunas cantoras, que se han aventurado a romper las reglas y jerarquías. Tensiones y chismes desembocaban en acusaciones abiertas, temas de desaprobación masculina en los discursos públicos y causas de un empeoramiento temporal de los conflictos entre facciones. Las mujeres, por fin, me buscaban en la clandestinidad de la noche para rogarme que las cintas fuesen guardadas con mucho cuidado y no fuesen mostradas a nadie. Tuve que jurar en voz susurrada, solemne y cómplice.

La representación del habla como voz, parte del cuerpo, desdoblamiento de la persona, era impedimento del libre uso de la grabadora. Los mayores decían que yo quería robar su voz, apartándola de ellos. Afirmaban que estaban próximos de la muerte y que si su voz de muertos –fragmento vivo– fuera oída por sus hijos, estos serían tomados por *otunu*, un “nostalgia” que es el sufrimiento de los vivos y una evocación de la *akunga* (alma) ya en su viaje para la aldea de los muertos –retorno exorcizado por los ritos de luto–. En estas condiciones, grabar nunca fue un hecho sencillo y solo tuvo

lugar después de las reiteradas peticiones, las explicaciones, la intervención de los mediadores y la anuencia final. Las grabaciones tenían todas, un “precio” real, a ser pago con bienes que poseía o que podría comprar en la ciudad.

Seguí volviendo donde los kuikuros, año tras año, y el tiempo cambió todo. Me torné una aprendiz eterna y los kuikuros entraron en la escuela y fueron conquistados por la escritura, la televisión y el papel impreso. Las “tradiciones” parecían debilitarse. A partir de los años 2000, un nuevo proyecto llevó tecnología a los kuikuros: la documentación en vídeo. De eso también los kuikuros se apropiaron; nació el Colectivo Kuikuro de Cine, varios videos fueran producidos, ganando el mundo y recibiendo premios y reconocimiento entusiasta. De la grabadora al video, parecía una victoria de la oralidad sobre la fase avasalladora de la escritura escolar, con sus documentos, informes, fichas, libros bilingües, artículos, monografías y tesis. Nada, sin embargo, neutralizó la muy ambigua condición de ser dominado, colonizado y dominar, digerir las nuevas tecnologías de la palabra y de la imagen.

Por los registros escritos y audiovisuales son congeladas “tradiciones”, en sí dinámicas, mutables, constantemente sometidas a variables contextuales, relaciones políticas internas y externas. Se habla sobre “transformaciones” de sociedades nada frías, en nada fuera de la historia (o historias, en plural), transformaciones en los regímenes de memorización y transmisión de sociedades entre la oralidad y la escritura. Para tener una idea de esas transformaciones de conformación verbal de los conocimientos y sentimientos, es obvio que es necesario investigar lo que supuestamente se está transformando las llamadas “tradiciones orales”, como narrativas, cantos, rezos y fórmulas de palabra eficaz, oratorias, habla ritual y ceremonial. En seguida, es necesario investigar representaciones, encuentros y la digestión de las nuevas tecnologías en contextos específicos (indígenas). Es el caso de la escritura, la tecnología de la palabra más antigua, de la cual nosotros estamos imbuidos hasta las entrañas y con la cual llegamos hasta los indígenas. Ellos nos observan a nosotros escribiendo, nosotros los observamos a ellos escribiendo... Poco o nada sabe-

mos sobre la génesis e impacto de la escritura en sociedades indígenas. Y hoy la mayoría de ellas está en la escritura, antes de la escolarización y sobre todo a partir de la escolarización. Y en todas la escritura es todavía un grafismo, sea una versión chamánica o en una versión profana que es interpretada como trazo-camino.⁶¹

Solamente en Brasil, son entre 160 y 180 las lenguas indígenas todavía con algún grado de vitalidad; pocos grupos no tienen escuelas en sus aldeas; bien o mal, la mayoría conoce la escritura de la lengua dominante; no pocos poseen una escritura alfabética u ortografía en lengua nativa. Es un fenómeno ya de grandes dimensiones y todavía poco investigado etnográficamente.

Escritura y patrimonialización son las temáticas de esta recopilación: “regalos de blancos, regalos de griegos”, diría citando el título de una disertación de maestría defendida (Cavalcanti, 1999). Hoy, podríamos agregar a esos dos “regalos”, la tecnología del video, la documentación audio-visual. Y cada artículo transpira una ambigüedad intrínseca, dilemas, constreñimientos.

En *Maluwana*, pleito para el reconocimiento del patrimonio intangible apalaï y wayana, Mataliwa se queja del robo intelectual, del pillaje del arte wayana llevado a cabo por los occidentales, quienes estaban robando nuestro conocimiento ancestral. Mataliwa reconoce que el *tukusipan*, disco de madera recubierto de fascinantes grafismos tradicionales, ya fue tomado por los negros marrones y por comunidades tupi-guaraníes, aunque de manera muy distinta. Y afirmaba que “en Guayana el arte apalaï-wayana tiene en la escritura un medio para reivindicar públicamente el derecho a la protección de un saber tradicional, de un patrimonio”.



Tradición,
escritura y
patrimonialización

61 Para análisis de las distintas interpretaciones de la escritura en sociedades amerindias ver Collet 2006, Weber 2006 y Macedo 2009, además Gow 1990.

Particularmente interesantes son las reflexiones de Mataliwa sobre la escritura:

Por lo pronto puedo decir que escribir es, realmente, un ejercicio arduo para mí, y que la expresión oral de mis ideas en francés también me resulta difícil, sobretodo si tengo que hablar en público... Nuestra cultura no tiene realmente necesidad de la escritura, ésta es para mí un ejercicio de reflexión. Tener ideas y expresarlas por escrito me obliga a pensar en una situación y, sobre todo, en las palabras adecuadas para describirla. Es una manera que he descubierto para develar el mundo de mi lengua. La escritura es un juego del pensamiento para mí.

Y recuerdo el sufrimiento experimentado por los jóvenes kuikuros en proceso de alfabetización frente a la mutilación de una ejecución por un viejo “dueño de la narrativa” cuando transfiguraba en texto escrito, de la poética de la repetición paralelística a la prosa seca, del ritmo de la voz a la sucesión de líneas en el papel, donde diálogos citados, marcadores epistémicos, ideófonos, interjecciones difíciles de ubicar o son sencillamente eliminados.

Fascinante es la historia de la actual literatura indígena mapuche en el texto de Loriane Fauvet, con la tensión del ejercicio, contra todo y contra todos, de la adaptación a un género occidental sin perder los elementos fundamentales de la tradición oral.

El artículo de Eduardo S. Neumann es precioso por abordar la génesis misionera de la escritura en las “reducciones del Paraguay”. Él no nos deja olvidar que la expresión ufanista “la conquista de la escritura”, bastante usada por los admiradores de la civilización escolar, no fue y no es ni más ni menos que un capítulo de la “conquista de las almas”, algo que continúa absolutamente actual si pensamos en la difusión avasalladora de la ideología evangélica en América Latina a través de las misiones que acoplan la salvación de las lengua

indígenas y la aniquilación de las culturas por la escritura de la traducción de la Biblia y los Evangelios.⁶²

Provocadora es la contribución del artículo de Gabriela Zamorano Villareal sobre la producción audiovisual indígena en Bolivia, sobre todo donde se discuten los contratiempos de una transposición de narrativas en vídeo, con lenguajes, presupuestos y consecuencias distintos y, a veces, contradictorios.

Debemos agradecer a los autores y organizadores de esta recopilación por permitirnos dar un paso más en la comprensión de procesos transformadores en pleno andamio que alcanza la vida y la reproducción cultural de cada vez más pueblos y sociedades de América indígena y cuyo camino escapa de nuestras veleidades de profetas del futuro.

Referencias

CAVALCANTI, Ricardo Antonio da Silva

- 1999 *Presente de Branco, presente de Grego? Escola e escrita em Comunidades Indígenas do Brasil Central*, Dissertação de Mestrado. PPGAS/MN/UFRJ.

COLLET, Célia L.

- 2006 *Ritos de civilização e cultura: a escola Bakairi*. Tese de Doutorado. PPGAS/MN/UFRJ.

FRANCHETTO, Bruna

- 2008 A guerra dos alfabetos: Os povos indígenas entre o oral e o escrito. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol. 14, 1: 31-59.
- 2007 A comunidade indígena como agente da documentação lingüística. *Revista de Estudos e Pesquisas*, vol. 4, 1: 11-32.
- 2010 "Bridging linguistic research and linguistic documentation: The Kuikuro experience (Brazil)". En: José Antonio Flores Farfán and Fernando F. Ramallo (eds) *New Pers-*



Tradición,
escritura y
patrimonialización

62 Ver Franchetto 2008 para un abordaje del papel de los misioneros en la génesis de la escritura para lenguas indígenas.

pectives on Endangered Languages: Bridging gaps between sociolinguistics, documentation and language revitalization. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company: 49-54.

GOW, Peter.

1990 Could Sangama read?. *History and Anthropology*, 5: 87-103.

MACEDO, Silvia Lopes da Silva

2009 “Xamanizando a escrita: aspectos comunicativos da escrita ameríndia”. En: *Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol.15, 2: 509-528.

WEBER, Ingrid

2006 *Um copo de cultura: os Huni Kuin (Kaxinawá) do rio Humaitá e a escola.* Rio Branco: Edufac.



Biografías de los autores

Anne-Gaël Bilhaut, investigadora posdoctoral al LASC, Universidad de Liège (Bélgica), asociada al Centre d'Enseignement et de recherche en Ethnologie amérindienne (Centro de enseñanza e investigación de la tecnología nativo-americana), Francia. Desde 2000, trabaja con el pueblo zápara de Perú y Ecuador. Sus temas principales de investigación son: patrimonio, noche, sueños, y desde hace poco se interesa en la alimentación. Es autora de *El sueño de los Záparas. Patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía* (2011, Quito: Abya Yala/Flacso Ecuador) y *Des nuits et des rêves. Construire le monde zápara en Haute Amazonie* (2011, Nanterre: Société d'ethnologie, coll. Anthropologie de la nuit).

Eliane Camargo, Centre d'Enseignement et de recherche en Ethnologie amérindienne (Centro de enseñanza e investigación de la tecnología nativo-americana) y asociación Tekuremai, Francia. Desde 1989, trabaja con el pueblo cashinahua de Perú y Brasil, y desde 1993 con los pueblos aparai y wayana de Brasil y de la Guayana Francesa. Sus temas principales de investigación son: patrimonio, transmisión de saber y de saber-hacer, animacidad, etnosintaxis y etnosemántica. Es coautora de *Kaptëlo. L'origine du ciel de*



Tradición,
escritura y
patrimonialización

case et du roseau à flèches chez les Wayana (Guyanes) (2007, Paris: CTHS-GADEPAM).

Loriane Fauvet es doctorante en antropología social de la Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense (Francia). Vive en Chile donde realiza una investigación sobre la emergencia de una nueva literatura mapuche.

Bruna Franchetto es profesora en los Programas de Pós-Graduação en Antropología Social del Museu Nacional (PPGAS) y de lingüística en la Universidad federal de Río de Janeiro. Coordina el Programa de documentación de lenguas indígenas (PRODOCLIN, Museu do Índio, UNESCO). Ha dirigido dos libros: *Povos do Alto Xingu: História e Cultura* (2001, Editora da UFRJ), *Alto Xingu: uma sociedade multilíngüe* (e-book, PPGAS, Museu do Índio). Estudia lenguas indígenas, artes de la palabra, etnología de las tierras bajas de América del Sur, políticas lingüísticas, génesis y representaciones de la escritura en las sociedades amerindias, antropología de la educación escolar indígena.

Mataliwa Kulijaman (Guayana francesa) colabora desde 2006 con antropólogos e lingüistas para la realización de un diccionario wayana y un mejor conocimiento del patrimonio wayana a través de la investigación de rituales como el *marake*. Investiga especialmente los diseños gráficos. Es coautor (con Eliane Camargo) de la primera obra bilingüe en wayana y francés, *Kaptëlo. L'origine du ciel de case et du roseau à flèches chez les Wayana (Guyanes)* (2007, Paris: CTHS-GADEPAM).

Silvia Macedo es profesora de antropología de la Universidade Federal de São Paulo e investigadora afiliada al Centre d'Enseignement et de recherche en Ethnologie amérindienne en Francia. Desde 1996 trabaja con el pueblo wayãpi (Brasil y Guiana francesa). Sus temas principales de investigación son: educación y escuela indígena, escritura y patrimonio. Es autora de artículos como "Quais outros? Relações interétnicas na fronteira, o caso dos Wayãpi no Brasil e na Guiana francesa" (UFRP, 2011); "Xamanizando a escrita: aspectos comunicativos da escrita ameríndia" (*Revista de Antropologia*

Mana/UFRJ, 2009); “Indigenous school policies and politics: The sociopolitical relationship of Wayãpi Amerindians to Brazilian and French Guianan Schooling” (*Anthropology & Education Quarterly*, 2009).

Eduardo Santos Neumann es profesor de historia de la América en el Departamento y Pós-Grado em História de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde 2008 coordina el equipo de investigación Sociedades de Antigo Regime no Atlântico Sul (SARAS) inscrito en el CNPq. Sus temas principales de investigación son: historia indígena, historia social de la cultura escrita, evangelización y catequesis en la América. Es autor de artículos y libros: *O trabalho guarani missioneiro no rio da Prata colonial. 1640/1750*. (1996, Porto Alegre: Martins Livreiro, Brasil); “Fronteira e identidade: confrontos luso-guarani na Banda Oriental - 1680/1757” (*Revista Complutense de Historia de América*, 2000); “De letra de índios: cultura escrita e memória indígena nas reduções guaranis do Paraguai” (*Varia História*, 2009).

Gabriela Zamorano Villarreal es profesora-investigadora en el Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán y profesora visitante en la maestría en antropología visual de FLACSO-Ecuador. Especialista en antropología visual es autora “Traitorous physiognomy: Photographic types of Bolivian Indians by the Créqui-Montfort Expedition (1903)” (*Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 2011) y “Intervenir en la realidad: usos políticos de videos de ficción y comunicación indígena en Bolivia” (*Revista Colombiana de Antropología*, 2009).



En esos últimos años, dentro de los temas emergentes de mayor interés para los antropólogos, y más específicamente para aquellos que trabajan con poblaciones amerindias, dos sobresalen: los procesos de escritura y de patrimonialización de la cultura inmaterial. Raros son los estudios que se centran específicamente en la relación del patrimonio con la escritura. Este libro pretende contribuir a éste, en primer lugar discutiendo la relación entre los procesos de patrimonialización en las sociedades amerindias en los procesos de la escritura.

Con las contribuciones de: Eliane Camargo, Loriane Fauvet, Bruna Franchetto, Mataliwa Kulijaman, Eduardo Neuman, Gabriela Zamorano

Centre ERESA du LESC
UMR 7186 CNRS/Univ. Paris Ouest

