

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](mailto:editorial@abyayala.org)  
[www.abyayala.org](http://www.abyayala.org)  
Quito-Ecuador

Diseño, diagramación e impresión  
Editorial Abya-Yala

ISBN:  
978-9942-09-108-6

Impreso en Quito-Ecuador, septiembre, 2012



# 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

1

## Maluwana.

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

Mataliwa Kulijaman &amp; 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 (*tĩmilik*) 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 (*kunpë*) para el grafismo<sup>1</sup>.

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

23

Tradición,  
escritura y  
patrimonialización

- 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*)<sup>2</sup>: 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)<sup>3</sup>, para otros terrestre (Ĕlukë), 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 (*pilasi 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 (*Ĕlukë* y *akï*, 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 akï*).<sup>4</sup>

- 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 *Ĕlukë* 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,<sup>5</sup> 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 Uplui.

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.<sup>6</sup>

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 concienzudamente 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 escribela!” 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.

## **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 colectivo<sup>7</sup>, 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*”<sup>8</sup> (*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.

No fue sino hasta 2002 que Francia estableció la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural e Inmaterial<sup>9</sup> 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.

