

Entretejidos ye'kuana: oralidad, mito, artesanía*

Alessandra Caputo Jaffe**

Universidad de Chile

<https://doi.org/10.7440/antipoda31.2018.06>

Cómo citar este artículo: Caputo Jaffe, Alessandra. 2018. "Entretejidos ye'kuana: oralidad, mito, artesanía". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* 31: 109-130. <https://doi.org/10.7440/antipoda31.2018.06>

Artículo recibido: 5 de diciembre de 2016; aceptado: 17 de mayo de 2017; modificado: 10 de julio de 2017

Resumen: El siguiente artículo esboza un recorrido por la artesanía de la sociedad indígena ye'kuana del Amazonas venezolano; en particular, se centra en la cestería, su significado mítico y su importancia actual como mediadora con el mundo criollo u occidentalizado. Deseamos demostrar la capacidad que tienen las tradiciones orales y sus lenguajes visuales para permear sus mitos y conocimientos ancestrales a través del tiempo, y de cambios abruptos, como lo ha sido el contacto con el mundo de tradición europea u "occidental". De este modo, contrastamos la valoración que tiene, por un lado, la artesanía para el mundo del mercado criollo u occidentalizado con los significados que esta tiene para las culturas que la producen. Con ello esperamos verificar hasta qué punto las culturas orales son capaces de moldearse y adaptarse a nuevos tiempos y exigencias socioculturales, sin perder sus conocimientos ancestrales.

Palabras clave: Thesaurus: artesanía; cestería; mito. Palabras clave de la autora: artesanía indígena; ye'kuana; culturas orales.

Ye'kuana Interweavings: Orality, Myth, Art-craft

Abstract: This article explores indigenous art-crafts of the Ye'kuana society of the Venezuelan Amazon. In particular, it focuses on its basketry: its mythical

* Este trabajo fue posible gracias al auspicio del proyecto de postdoctorado FONDECYT (CONICYT, Gobierno de Chile) No. 3150061, Etapa 2015-2017 para la Universidad de Chile. Se agradece al Dr. José Luis Martínez (Universidad de Chile), a la Dra. Erika Wagner y al Dr. Bernardo Urbani (Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas). Asimismo, se agradece a las comunidades de Surapire, Nichare y El Playón del río Caura (estado Bolívar); en especial a Ramón Colina, Aurora de Caura y Daniel Torres. Y a la comunidad de Huachamacare y Culebra del Alto Orinoco (estado Amazonas), especialmente a Fini Jiménez, Luis Pérez, María Cristina Jiménez, Tamara Díaz y Francisco Díaz. Agradecemos especialmente a los evaluadores de este artículo por sus valiosos comentarios y recomendaciones.

** Doctora en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, España. Investigadora postdoctoral, Universidad de Chile y CONICYT. Entre sus últimas publicaciones está: "Hélio Oiticica: La experiencia estética como trascendencia de lo sensible". *FORMA* 1: 77-88, 2010. ✉alessandra.caputo@gmail.com

meaning as well as its importance as a mediator with the criollo or Westernized world. We aim to show how these oral traditions and their visual languages have permeated their myths and bodies of ancestral knowledge over time and resisted abrupt changes, such as their contact with the European or “Western” world. In this way, we contrast the valuation of their craftwork by the criollo or Westernized market with the value given to it by the cultures which produce them. This study shows the extent to which oral cultures are capable of shaping and adapting themselves to new contingencies and socio-cultural exigencies, without losing their ancestral knowledge.

Keywords: Thesaurus: handicraft; basketry; myth. Author’s keywords: indigenous art-crafts; Ye’kuana; oral culture.

Entrelaçados ye’kuana: oralidade, mito, artesanato

Resumo: Este artigo esboça um percurso pelo artesanato da sociedade indígena ye’kuana da Amazônia venezuelana; em particular, foca-se na cestaria, seu significado mítico e sua importância atual como mediadora com o mundo crioulo ou ocidentalizado. Pretendemos demonstrar a capacidade que as tradições orais e suas linguagens visuais têm para permear seus mitos e conhecimentos ancestrais pelo tempo e por mudanças inesperadas, como foi o contato com o mundo de tradição europeia ou “ocidental”. Desse modo, contrastamos a valorização que tem, por um lado, o artesanato para o mundo do mercado crioulo ou ocidentalizado com os significados que esta tem para as culturas que a produzem. Com isso, esperamos verificar até que ponto as culturas orais são capazes de serem moldadas e adaptadas a novos tempos e exigências socioculturais, sem perder seus conhecimentos ancestrais.

Palavras-chave: Thesaurus: artesanato; cestaria; mito. Palavras-chave do autora: artesanato indígena; culturas orais; ye’kuana.

110 ■

Entre las comunidades de habla caribe ye’kuana del Amazonas venezolano (que abarca los estados de Bolívar y Amazonas)¹, la oralidad conforma la base del conocimiento, ya que a través de esta se transmiten las tradiciones ancestrales, así como las narrativas míticas que le dan un sentido ontológico a la forma de ver y tratar el mundo. Una de las características de la oralidad es su naturaleza maleable, en la que cada generación puede ir adaptando los conocimientos inmanentes y trascendentes transmitidos ancestralmente según las necesidades y coyunturas históricas. Sin embargo, esta se

1 La sociedad ye’kuana en Venezuela está conformada por unos 8.000 habitantes que pueblan ambos estados, Amazonas y Bolívar, en las regiones de selva amazónica y la sabana guayanesa. Fuente: censo indígena realizado en 2011 (último censo realizado). Disponible en <http://www.ine.gov.ve/> (consultado en mayo de 2017).

sirve también de otros soportes que le permiten llevar una continuidad a través del tiempo. Es así que todo objeto creado dentro del mundo cultural ye'kuana pertenece a una narrativa mítica y sirve como recordatorio o como simbolismo de esta. En particular, los símbolos visuales que se encuentran plasmados en diversos objetos como la cestería pueden entenderse como traslaciones visuales de los conocimientos míticos. La cestería ye'kuana contiene una compleja iconografía que “traduce” o “traslada” en imágenes algunos personajes míticos. Son, en palabras de Carlo Severi, “pictografías de la memoria” (2009, 474) que no conforman narrativas visuales sino “nombres” o “adjetivos” relacionados con personajes míticos que despiertan en quienes observan estas iconografías la memoria acerca de relatos míticos específicos. Demostraremos por ello cómo los mitos no sólo residen en las comunidades ye'kuana en la inmanencia de la oralidad, sino que siguen encontrando una traslación simbólica en la cultura material y, en particular, en las figuras y los patrones geométricos que decoran la cestería.

Además, la cestería no sólo entreteje el mundo de la memoria oral con los lenguajes visuales, sino también el mundo no-humano con el humano, en la medida en que los alimentos que provienen del mundo “salvaje” o “indómito” pasan por la cestería para ser convertidos en o trasladados a un producto domesticado y cultural².

En este artículo tiene un papel protagónico la cestería ye'kuana, gracias al contenido mítico que materializan sus decoraciones visuales, compuestas por complejos patrones geométricos, zoomorfos y antropomorfos, así como la misma materialidad del entramado que la compone. La cestería ye'kuana conforma un ejemplo de la vitalidad y capacidad de adaptación constante que tienen los mitos para ajustarse a las circunstancias y condiciones históricas; incluso cuando la cultura se encuentra en un punto coyuntural entre las tradiciones propias y el mundo criollo u occidentalizado³, que exige nuevas formas de adaptarse económica, política y culturalmente.

Intentaremos elucidar en qué medida los mitos sirven como catalizadores entre el pasado –la memoria ancestral– y el presente, teniendo en cuenta sus contingencias históricas y culturales. Sostenemos que la capacidad de adaptación de estas sociedades orales y sus mitos sigue vigente, a pesar de que muchas de las comunidades ye'kuana fueron evangelizadas por diversas entidades misioneras, católicas y evangélicas a partir de mediados del siglo XX. En particular, muchas de las comunidades a las que se hará referencia en este estudio fueron cristianizadas por la misión evangélica estadounidense Misión Nuevas Tribus (*New Tribes Mission*). Esta entidad misionera se instauró en Venezuela en los años 50 y logró convertir a numerosos

2 La función que adquiere la cestería masculina ye'kuana como intercesora entre lo “salvaje” o (en términos de Lévi-Strauss [2005]) lo “crudo” y lo “cocido” –o domesticado– merece un estudio aparte que se encuentra actualmente en proceso de publicación.

3 Pese a la dificultad de dividir en diversas categorías las poblaciones que conviven en países como Venezuela, utilizamos aquí este concepto para hacer una distinción –que los mismos pobladores indígenas hacen entre su mundo –el indígena– y el mundo heredero de la colonización, cuyos fundamentos en cuanto a sus maneras de entender y relacionarse con el mundo provienen de la historia de ideas europea.

grupos étnicos que habitan los estados de Apure, Amazonas, Bolívar, Monagas y Delta Amacuro, y fue expulsada del país en 2005. Fueron acusados, entre otras cosas, por haber producido un irreparable etnocidio en las comunidades indígenas en Venezuela (Mosonyi *et al.* 1981), ya que lograron aplacar numerosas creencias autóctonas y sustituirlas por el evangelio, traducido a los respectivos idiomas indígenas⁴.

Además, en la actualidad las comunidades ye'kuana han tenido un contacto cada vez más cercano con el mundo criollo y sus formas de vida, lo cual ha acarreado una serie de cambios significativos en sus costumbres. Por ejemplo, se ha introducido el sistema de educación establecido por el Gobierno, se ha cambiado el orden habitacional (ya no viven en la “casa comunal” o *Èttè*), han incluido nuevas tecnologías procedentes del mundo criollo, así como nuevas costumbres y labores económicas, lo cual ha desplazado en parte los roles y actividades tradicionales que tenían los individuos.

Otro elemento por considerar en el contexto del mundo indígena entrelazado con el mundo occidentalizado es el tema de la artesanía: poco se habla de la artesanía –en cuanto objeto de consumo estético y funcional para el mundo occidentalizado– como un elemento preñado de simbolismos míticos y garante de la continuidad cultural de una sociedad. Sin embargo, como toda manifestación sensible, la cestería producida para el comercio también ha sido englobada en el actual imaginario mítico ye'kuana.

Presentaremos primeramente el contexto de la cestería tradicional ye'kuana, con sus significados y funciones, para luego pasar a describir las nuevas formas de producción artesanal que surgieron como respuesta a una demanda de mercado y la necesidad de insertarse en una economía proveniente del mundo occidentalizado o criollo. Tomaremos en cuenta bajo qué conceptos y apreciaciones se ha introducido la cestería ye'kuana en el mercado artesanal occidentalizado y contrastaremos estas formas de interpretarla con las propias significaciones que ha adquirido la cestería para las propias comunidades que la confeccionan, demostrando que ha sido reabsorbida en los mismos discursos míticos. Este hecho resulta particularmente esclarecedor porque demuestra, así, la vitalidad de los mitos, los cuales aún hoy, en un mundo indígena cada vez más criollizado, siguen adaptándose a las realidades, logrando servir de engranaje entre el mundo de los antepasados y el presente.

A menos que esté señalado en el texto, la información sobre los significados de las cestas y los mitos nombrados en este estudio fue recaudada en las salidas de campo realizadas en el 2011 y el 2015, respectivamente, en las poblaciones del río Caura en el estado Bolívar y del río Cunucunuma, en el Alto Orinoco, estado Amazonas.

4 Misión Nuevas Tribus (*New Tribes Mission*) es una misión estadounidense adherente a la Iglesia Evangélica Independiente Fundamentalista, radicada en el estado de Florida y dedicada a “llevar el Evangelio” a comunidades indígenas en todo el mundo, traducido en los idiomas vernáculos. Web: <http://espanol.ntm.org/>, consultada el 24 de noviembre de 2016). A pesar de haber sido expulsados del país, su legado continúa vivo entre las mismas comunidades indígenas que han asumido el rol de evangelizar los pueblos que aún no son “creyentes”.

En el río Caura se visitaron los poblados de La Poncha, Nichare, Surapire y El Playón, mientras que en el Cunucunuma se visitaron las comunidades de Culebra y Huachamacare. En estos trabajos de campo se realizaron entrevistas a la mayoría de cesteros hombres y mujeres de la población, así como a los jefes de la comunidad y familiares que dominaban el castellano.

Las cestas masculinas destinadas a la elaboración del casabe

Los objetos realizados por los ye'kuana aún suelen elaborarse respetando las reglas ritualizadas (asociadas a los mitos de origen) que aseguran una producción exitosa y eficiente de estos. En consonancia con ciertos mitos amazónicos recogidos por Lévi-Strauss (2005), la mitología ye'kuana también establece una diferenciación entre el género masculino y femenino en relación con la comida y la domesticidad de la naturaleza. Ponemos como ejemplo el mito de *Kawao* y *Manuwa*, en la versión recogida por Marc de Civrieux (1992), verificada en 2011 y 2015 durante los trabajos de campo de la autora: en este, la rana *Kawao* y el jaguar *Manuwa* conforman el primer matrimonio mítico. Mientras ella inaugura la primera práctica de cocina con fuego, él representa la cacería y el canibalismo:

Antiguamente, los hombres no conocían el fuego. Comían su comida cruda. Una mujer era dueña del fuego. Lo escondía en su barriga, no lo mostraba a nadie, siquiera a su marido. La mujer se llamaba *Kawao*: se cambiaba en rana cuando quería. *Manuwa* era el nombre de su marido; cuando salía a cazar, se cambiaba en jaguar, comía carne de gente. (Civrieux 1992, 85)

Entre los varios significados que contiene este relato mítico destaca la dicotomía establecida entre lo crudo y lo cocido, asociado al hombre y la mujer: *Manuwa*, el Jaguar-hombre, representa el canibalismo y lo crudo; por el contrario, *Kawao*, la rana-mujer, representa el mundo de lo cocido y del hogar, puesto que sólo cocina dentro de la casa, a escondidas de su marido y de sus hijos. Se trata de un secreto o tabú que los primeros hombres, los Gemelos míticos, le roban y difunden a la humanidad.

El proceso de cocción y de traslación de lo crudo a lo cocido es realizado al exprimir el veneno de la yuca amarga (*Manihot esculenta*) –contenedora de cianuro–, la cual es posteriormente tamizada y cocinada para ser consumida como *mañoco* (yuca molida y seca) o *casabe* (una especie de torta hecha con la yuca molida), que conforman el alimento básico y predilecto de los ye'kuana. Las cestas para el procesamiento del casabe no sólo adquieren una función práctica sino también simbólica, ya que son las encargadas de realizar esta transacción entre la materia prima “salva-jé” y la comida “domesticada”.

Es por ello comprensible que sean los hombres los encargados de mediar con el mundo indómito, tejiendo las fibras obtenidas en el espesor de la selva hasta convertirlas en objetos domésticos. La recolección de las fibras y el proceso del tejido de las cestas tienen que seguir así ciertas normas, comenzando por pedir permiso a los

dueños⁵ de las plantas de donde se obtienen las fibras, hasta los cantos finales para evitar o apaciguar la potencial ira de los dueños y asegurar una buena funcionalidad de la cesta. Mientras tanto, las mujeres son las encargadas del proceso de elaboración y cocción de estas materias, una vez insertadas en el espacio cultural.

La división de labores según el género en el mundo ye'kuana es así un hecho infranqueable que incluso hoy en día ninguno se propondría cambiar, ya que son reglas establecidas desde Tiempos Primordiales (ver la figura 1). El conocimiento sobre cómo hacer las cestas, así como su significado, es traspasado de generación en generación; saber tejer conforma un signo de virilidad y madurez, a tal punto que un hombre que

Figura 1. El señor Rafael Colina teje una *waja* monocromática. Comunidad de Surapire, río Caura, estado Bolívar, 2011



Fuente: fotografías de Joaquín Piñero.

no sabe tejer no es un buen partido para casarse. Cabe destacar que existen otras cestas utilizadas cotidianamente por los ye'kuana que pueden ser tejidas indiferentemente por mujeres y hombres; sin embargo, las cestas relacionadas con la preparación de alimentos sólo pueden ser tejidas por estos últimos.

Entre las cestas masculinas utilizadas para el procesamiento de la yuca y el almacenamiento de alimentos tenemos, en orden de secuencia según su uso, los *tonkoi* (conocidos popularmente como sebucanes), que son grandes cestas cilíndricas con las que se exprime la yuca rallada para secarla y extraer el cianuro del tubérculo (ver la figura 2). Encontramos también los *manade* o cernidores (ver la figura 3), utilizados para tamizar la yuca exprimida y seca, acompañadas siempre de las *waja tingkuihato* (ver la figura 3), también llamadas “*waja monocromáticas*”, ya que sus fibras no están teñidas sino que los patrones se consiguen gracias al entrelazamiento en anverso y

5 La palabra “dueño” es la que suelen utilizar nuestros informantes para referirse a aquellas fuerzas “invisibles” a las que pertenecen las plantas, los animales, los objetos y los lugares. Esta palabra fue utilizada por los informantes ye'kuana durante la salida de campo en las poblaciones de Culebra y Huachamacare (estado Amazonas) en 2015. Esta visión coincide con la idea de “perspectivismo” y multinaturalismo” amazónico de Viveiros de Castro (2002), en donde el mundo tangible depende del mundo “invisible” de los personajes míticos y entidades no-humanas que dieron origen a cada especie, objeto, etcétera (por ejemplo, el “dueño” del humano sería el creador de los ye'kuana, *Wanadi*).

reverso de las fibras (Guss 1994). Su forma de platos-bandeja de gran tamaño sirve para almacenar la yuca tamizada.

Figura 2. Una mujer sostiene un sebucán o *tonkoi* para vaciar la yuca contenida adentro. Comunidad de Huachamacare, estado Amazonas



Fuente: fotografía de la autora.

Figura 3. *Waja tingkuihato* o *waja* “monocromática” con *manade* o tamizador para el procesamiento de la yuca rallada y secada. Estado Bolívar



Fuente: fotografía de la autora.

Otra versión son las llamadas *waja tömennato* o *waja* “pintadas” (Guss 1994), más pequeñas de tamaño, utilizadas para almacenar cualquier tipo de alimento. Destacan estas últimas por lucir complejas decoraciones visuales (ver la figura 4) preñadas de simbolismos míticos; aunque también pueden encontrarse sin decoración cuando son usadas para acompañar los períodos de ayuno (Guss 1994).

Otra cesta fundamental que sólo pueden tejer los hombres son las *kungwa* (ver la figura 5), también conocidas como petacas o cajas chamánicas, cuya forma se parece a una caja rectangular con una tapa de la misma forma, utilizadas por los chamanes para guardar sus maracas, su *yopo* y otros artilugios rituales. Estas son además las cestas que llevaban los Primeros Hombres en tiempos míticos y el Demiurgo, *Wanadi* (Civrieux 1992).

Figura 4. *Waja tömennato* o *waja* “pintada” con iconografía de la rana (en ye’kuana *kutto*) asociada al personaje mítico *Kawao*. Estado Bolívar. Colección Reinhard Kistermann



Fuente: fotografía de la autora.

Figura 5. Petaca chamánica o *kungwa ye’kuana*, base Estado Amazonas. Colección etnográfica ICAS, Fundación La Salle Caracas



Fuente: fotografía de la autora.

116

En términos de Ingold (2015), los mismos tejidos de las cestas pueden servir como textos que enuncian la presencia de un significado mítico intrínseco en el objeto. Y, de hecho, no importa si una cesta contiene iconografías o no; para los ye’kuana, la misma trama del tejido ya es de por sí una manifestación de la memoria mítica. Cuando preguntamos a nuestros informantes por el simbolismo de las cestas sin decoración (como por ejemplo la *waja tingkuihato*), respondieron que estas también poseían un diseño que era el “patrón de cesta”⁶.

La cestería ye’kuana constituye un claro ejemplo de que la imagen gráfica se encuentra directamente asociada a los relatos míticos, siendo así una traslación visual del conocimiento mítico y cultural que ayuda a su perpetuación entre la comunidad. Tanto David Guss (1994) como Carlo Severi (2009) han destacado ya cómo la iconografía ye’kuana presente en la cestería, así como en otros soportes visuales, no representa acciones ni momentos específicos de los ciclos míticos, sino que son indicaciones visuales de “nombres propios” (Severi 2009, 471) que hacen referencia a personajes míticos o a alguna de sus facultades. Es decir, la imagen no se ubica en una narración particular, lo que permite abrirse a una lectura múltiple que se sostiene en la memoria de cada persona.

Un ejemplo de estas pictografías míticas sería la imagen abstracta de *Woroto sakedi*, es decir, el “dueño” de la *waja* “pintada” (*waja tömennato*), que a su vez representa la pintura facial de *Odosha*, que es el antagonista del Creador *Wanadi* y el generador del caos y la muerte en el mundo (ver la figura 6). Otro símbolo que vemos en la figura 7 representa los “hombros de *Wanadi*” (*Wanadi motai*): la figura está conformada por una doble V dispuesta especularmente; la forma de V

6 Entrevista a Ramón Colina, poblado de Surapire, región del río Caura, estado Bolívar, 2011.

es una metonimia⁷ del carpintero real, pájaro asociado a la figura de *Wanadi* y cuyo lomo se caracteriza por tener un patrón en forma de V de color blanco (Guss 1994, 149). El motivo por el cual hay una doble representación de la V se debe a que *Wanadi* sólo se manifiesta en el mundo de los mortales en la figura de su “doble” o avatar, en ye'kuana llamado *damodede*. La capacidad de desdoblarse es también facultad de los chamanes, quienes pueden abandonar sus cuerpos físicos para morar en el mundo “invisible”, lo cual nos lleva a la idea de “traslación”, ya que en el mundo ye'kuana pareciera haber siempre un juego entre lo visible y lo invisible, o bien, entre la manifestación oral y conceptual del mito y su traslación visible y tangible (Descola 2009). La noción de “traslación” también nos conduce a un sentido de perpetuo movimiento, un proceso de ida y venida en el que el conocimiento oral se plasma visualmente en el tejido, y el tejido ayuda a reactivar en la memoria de quien lo usa el recuerdo de su Origen.

El hecho de que los símbolos visuales no conformen narrativas –es decir, no indican acciones de los personajes míticos– permite que el contenido simbólico del ícono se vea modificado con el paso del tiempo, según la inclinación ideológica-cultural de cada sociedad, respondiendo con ello a la naturaleza metamórfica del mito. Los íconos presentes en las cestas, así como en otros soportes materiales ye'kuana, se sujetan, por consiguiente, en un tipo de memoria “fragmentaria”, que debe ser “rellenada” e improvisada. De este modo, los

Figura 6. *Waja tömennato* o *waja* “pintada” con iconografía central de *Woroto sakedi* (“dueño” de la *waja* pintada y “pintura” del “diablo”/ *Odosha*). El marco presenta los patrones de la caída de lluvia *konoho kúdo* (líneas paralelas) y las estrellas *shidishe* (pequeñas cruces). Colección ICAS Fundación La Salle, Caracas



Fuente: fotografía de la autora.

Figura 7. Ícono de *Wanadi motai* (en ye'kuana: “los hombros” del demiurgo *Wanadi*).



Fuente: la autora.

7 Marie-Claude Mattéi-Müller, 2016, comunicación personal.

grafismos marcan las pautas generales de las historias, que van regenerándose constantemente a medida que son “contadas” una y otra vez por generaciones⁸.

***Tidi’uma*: artesanía desde el punto de vista ye’kuana**

Entendemos, así, la cestería, y en general la artesanía de los ye’kuana, como aquellas prácticas estéticas –formas de manifestación cultural sensibles– que producen conocimiento y que establecen o reflejan el orden social, dotando al individuo del conocimiento sobre su entorno social, sobrenatural y natural. Por un lado, el mundo de lo sagrado o “invisible” emana del espacio ritual a través de la mediación de la figura chamánica, quien provoca incisiones en el tiempo histórico al actualizar conocimientos presentes en los mitos. Por otro lado, lo sagrado también se hace manifiesto a través del traspaso simbólico de los mitos en soportes materiales que conforman la vida cotidiana indígena.

Así, la presencia del conocimiento mítico en la artesanía es también una forma de perseverancia de la memoria colectiva para dichas culturas (Severi 2009). La memoria colectiva se despliega en sus más variadas formas y puede transmitirse por vía multisensorial: es decir, no sólo pervive por vía oral, sino también a través de otros sentidos; sobre todo mediante la vista, pero también el gusto y el olfato (la comida, el humo del tabaco, etcétera).

118

■ Desde el punto de vista de sus creadores, toda la cultura material ye’kuana se engloba bajo un concepto denominado *tidi’uma*, que el antropólogo David Guss ha remarcado en varios de sus estudios (1994; 2007). Este incluye todo objeto que haya sido producido por manos del hombre ye’kuana, ubicándolo en un lugar determinado dentro de la cultura propia, dándole también un trasunto mitológico que lo explica y justifica. Conecta así todo objeto cultural con un contexto social, pero también trascendental, en relación con el mito y lo sagrado (los héroes míticos). Según Guss (1994, 95), la palabra *tidi’uma* procede de la raíz “tidi”, que quiere decir “hacer”, y designa todas las cosas que debe aprender un hombre o mujer; englobando así todo objeto cultural que pertenece al universo cosmogónico ye’kuana.

Este concepto se contrapone a la palabra *mesoma* (Guss 2007), que quiere decir “cosa” y que representa todo objeto que no pertenezca al universo ye’kuana; es decir, los objetos “externos” que han sido adquiridos a través del comercio o por casualidad. El *tidi’uma* adquiere por lo tanto un significado que trasciende la mera funcionalidad del objeto, ya que remite a la relación del hombre con la sociedad y su identidad.

Proponemos entonces que la noción de *tidi’uma* se acerca al concepto de *bricolage* acuñado por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (2006). Por medio de este se abre paso a una interpretación de las prácticas amerindias actuales, que se encuentran en una relación indisoluble con otros tipos de conocimiento y con el mito. La noción de *bricoleur* define una forma arbitraria de pensamiento en el que

8 Es así que, como explica Severi (2009), de acuerdo con David Guss (1994), las “recopilaciones” de los ciclos míticos por Civrieux (1992) o Barandarián (1979) son una forma occidentalizada de recomponer los mitos, puesto que estos no vienen originariamente en un orden dado.

encontramos entreveradas las claves para comprender la naturaleza, la creación de los mitos y de los objetos utilitarios (Lévi-Strauss 2006, 47-48). La idea de *bricoleur* responde al artífice y pensador de la cultura material amerindia, quien toma elementos dispersos que encuentra de la naturaleza, así como aquellos retazos del discurso mítico que le son útiles, para elaborar un nuevo tipo de conocimiento, ofreciendo así una nueva visión del mundo. El *bricoleur* –el pensador o artífice en estas sociedades– se sirve siempre de los mitos de los cuales “dispone y redispone incansablemente para descubrirles un sentido” (Lévi-Strauss 2006, 43). De acuerdo con esto, los elementos traídos de la naturaleza que vemos plasmados en las formas visuales siempre conllevan un proceso de abstracción en el que se ha filtrado la presencia mítica.

En esta clave es posible comprender por ello el concepto de *tidi'uma*, ya que supone la elaboración de los objetos de la cultura material según una forma de pensar mítica; es decir, a través de la aplicación del sentido mítico a la práctica, así como a través de la reinterpretación de los mitos para adaptarse a las circunstancias que se presentan.

Así, todos los objetos producidos por los ye'kuana están imbricados en los mitos. No sólo encuentran su origen en ellos, sino que son además manifestaciones sensibles de la inmanencia de su conocimiento en la cotidianidad y la vida social. Para los ye'kuana, la importancia de los objetos se expande por igual, en la medida en que todos provienen del mismo origen mítico. En este sentido, es indiferente si los objetos cambian con el tiempo, si los símbolos visuales son traspasados de un medio a otro, así como la presencia o ausencia de iconografía: todos son parte del *tidi'uma*.

Utilizaremos este presupuesto para leer y analizar los próximos apartados, en los que hablaremos de la introducción de los íconos de las cestas masculinas en las más recientes cestas de las mujeres, elaboradas para el comercio turístico, y la resignificación de estas cestas en clave mítica. La introducción de nuevos elementos y la readaptación de los objetos a nuevas funcionalidades son comprendidas como parte del *tidi'uma*, en la misma medida que el *bricoleur* utiliza y reutiliza los elementos de los mitos según cada circunstancia, haciendo de estos un elemento maleable y en perpetua transformación.

Miradas desde adentro: las *wiwa*, cestas para turistas tejidas por mujeres

A partir del contacto con el mundo criollo y su estilo de vida, los modos de producción de los ye'kuana se han visto afectados en diversos niveles. Si bien las primeras interacciones entre los ye'kuana y el mundo europeo se iniciaron a mediados del siglo XVIII (Civrieux 1992), ha sido a partir de mediados del siglo XX que el proceso de criollización se ha hecho más evidente en su cultura. En parte, esto se debe a que las políticas de Estado de los años cincuenta comenzaron a preocuparse por la “modernización” de los grupos indígenas que habitaban en el país; lo que también condujo a la introducción de misiones cristianas en estas regiones.

A partir de este contacto, los hombres empezaron a adquirir nuevas labores, tales como las de lancheros, mineros, comerciantes, etcétera, ausentándose así cada vez más de sus comunidades. Asimismo, con la llegada de la evangelización, y la

sustitución parcial de las creencias tradicionales por las cristianas, comenzaron a desaparecer progresivamente las cestas que tenían iconografías míticas, como las *waja* pintadas o *waja tömennato*.

Figura 8. La Sra. Susana Montiel teje una *wiwa* en la comunidad de Surapire, región del río Caura, estado Bolívar



Fuente: fotografías de Joaquín Piñero.

Es importante destacar que antes de este cambio, las mujeres ya tejían las *wiwa*. En su forma original, estas eran cestas de carga y almacenamiento de gran tamaño, muy robustas, carentes de cualquier tipo de decoración (ver la figura 9), y que acompañan a las mujeres en sus labores diarias en el conuco (campos de cultivo) (Wilbert 1972, 125). Notamos, así, que tanto estas como las otras cestas que tejen no se encuentran involucradas directamente con la producción de la alimentación diaria de la que ellas son encargadas.

A medida que las mujeres fueron asumiendo un nuevo rol social, sirviendo de intermediarias comerciales entre su mundo y el mundo de los criollos y forasteros que los visitaban, fueron modificando estas *wiwa* para adaptarlas a los gustos de los nuevos compradores. En unas cuatro décadas, la producción y venta de estas cestas se convertirían en una forma fundamental de ingresos económicos, así como en una insignia cultural ye'kuana.

Uno de los medios más importantes con los que los ye'kuana empezaron a interactuar con el mundo modernizado fue a través del comercio de sus artesanías. En particular, se caracterizaron por su prolífica producción de cestería, que se convirtió en un ítem de valor estético y utilitario. Sin embargo, existen diversos tipos de cestería que son valorados de distintas maneras en los mercados occidentalizados de artesanías. Cuando estas comenzaron a ser un importante recurso económico para las comunidades fueron conformándose en diversos estilos que respondían a las exigencias del mercado. De este modo, entre la cestería ye'kuana se puede diferenciar una cestería cuya función reside en el uso propio y que es confeccionada por los hombres, mientras que otra, más reciente, es realizada exclusivamente por las mujeres y ha tomado nuevas formas que responden a la demanda y a criterios estéticos del mercado. Este nuevo tipo de cestas elaboradas por mujeres para la venta al turismo se conoce como *wiwa* (ver la figura 8).

Las mujeres ye'kuana también elaboran otras artesanías para la venta turística como collares, pulseras, bolsos o carteras, que son elementos introducidos en épocas más recientes y que ahora forman parte de los productos que venden a los turistas. No obstante, las *wiwa* ye'kuana se convirtieron en el producto más valorado tanto por los turistas como por los propios ye'kuana. Además, es en las cestas donde se observa claramente esta “traslación” de los mitos al soporte visual.

En este sentido, coincidimos con el argumento de Arvelo-Jiménez (2000), quien identificó en el papel social de las mujeres ye'kuana un rol fundamental en la preservación de su cultura, la cual ha vivido en los últimos 150 años numerosos cambios a partir de la evangelización, la minería ilegal y la intrusión de políticas de Estado que han intentado cambiar ciertas dinámicas culturales. Como fue comentado anteriormente,

los hombres fueron asumiendo los nuevos roles introducidos a partir de estos cambios. Y así, la mujer ocupó un rol más protagónico en la preservación de su memoria ancestral, convirtiéndose en la depositaria de los conocimientos míticos y en la responsable de salvaguardar la continuidad cultural (Arvelo-Jiménez 2000, 743).

Resulta por lo tanto significativo que las mujeres sean ahora quienes elaboren las cestas para vender a los turistas, y que estas contengan ahora los significados míticos que antes se encontraban en las cestas masculinas. En la medida en que actualmente desempeñan un papel importante en la preservación de la memoria mítica, han sido capaces de readaptarla a las nuevas circunstancias y transformar las cestas que tradicionalmente eran de carga para darles una nueva función: la de ser intercesoras entre la cultura ye'kuana y la cultura foránea y ser depositarias de los íconos tradicionales de la cestería. De la misma manera, el hecho de que hayan introducido nuevos motivos visuales a la cestería –como aves, aviones y otros animales u objetos– no resulta contradictorio, ya que el mundo objetual es reintroducido y actualizado constantemente en los mitos y en lo que se concibe como *tid'uma*, palabra ye'kuana que Guss traduce como “todas las cosas hechas” (1990, 95).

Así, las *wiwa* son elaboradas con un tipo de fibra particular, un bejuco (un tipo de liana) denominado popularmente *mamure* o, en lengua ye'kuana, *minñatö*. Aquí, el proceso de extracción del *minñatö* vuelve a hacerse según las costumbres ye'kuana;

Figura 9. *Wiwa* tradicional de carga. Estado Amazonas



Fuente: fotografía de la autora.

es decir, son los hombres los encargados de buscar estos bejucos en la selva. Luego, estas lianas son sumergidas en distintos tipos de fango a las orillas de los ríos o bañadas en ungüentos vegetales que las tiñen de colores naturales, como el negro y el rojo⁹. Finalmente, las fibras pasan a las manos de las mujeres, que tejen estas nuevas formas con figuras iconográficas que antes estaban contenidas en las cestas masculinas.

A pesar de ser relativamente recientes en la cultura ye'kuana, las *wiwa* comerciales no son un objeto "aparte" de su cultura. Un hecho que no suele tomarse suficientemente en cuenta es que incluso los nuevos objetos añadidos al universo material indígena producidos para la exclusiva venta al turista también han sido incluidos en las narraciones míticas. Hemos podido corroborar en este sentido que los ye'kuana han incorporado nuevas versiones de mitos que dan origen a las *wiwa*. Durante nuestras salidas de campo preguntamos en diversas poblaciones si existía un origen mítico de la *wiwa* como cesta comercial y encontramos diferentes versiones. Reproducimos aquí la explicación transcrita de Daniel Torres, capitán ye'kuana de la comunidad del Playón (río Caura, estado Bolívar):

[Las *wiwa*] también las utilizamos como cestas de trabajo, para cargar la yuca... Esto se creó en Kahuña, en el cielo... todo estaba en el cielo. Se creó una señora llamada *Yakasawe* [¿*Kaweshawa*? (según la versión de Civrieux 1992, 250)], no es invento de ayer. Porque como decía antes, todo estaba en el cielo. De ahí aprendieron los ye'kuana [...]. Eso es un proceso de integración, que se va desarrollando para tejer a como está ahora. Pero ahí tienes signos, ¿ves? [va señalando distintos patrones en una gran cesta] ahí tienes el perro... éste se llama *ahisha*... éste [patrón de líneas paralelas rojo y blanco] se llama *kono e kuru*, la lluvia... la vía láctea... (Caputo-Jaffe 2014, 449)

En otras versiones pudimos corroborar que tanto las cestas tradicionales para uso propio como aquellas para la venta a los turistas se encontraban dentro de la petaca chamámica (*kungwa*) del jefe de los monos canibales llamados *Warashidi* (parecidos a los monos araña [*Ateles*], pero gigantes), y fueron robadas por el hombre e introducidas al mundo cultural ye'kuana. Reproducimos aquí la versión transcrita de Aurora de Caura, anciana de la comunidad ye'kuana de Nichare (río Caura, estado Bolívar):

Es una leyenda de nuestros antepasados. Había bastantes monos que mataban a la gente ye'kuana, nosotros. Cuando los hombres pasaban por ahí entonces los monos los llamaban para jugar. Pero no era un juego, sino que eran asesinos. Entonces los hombres empezaron a decir que tenían que matar a los monos porque son bastantes y son asesinos. Y así, se hicieron reuniones entre los ye'kuana. Los

9 Reproducimos la transcripción de la entrevista a Daniel Torres, capitán ye'kuana de la comunidad El Playón, durante la salida de campo en 2011 en el estado Bolívar: "Esto, lo que está pintado no es pintura, por ejemplo, el proceso es buscar primero el bejuco, se desconcha y se deja en el sol. Si alguno quiere color negro o rojo se mete en el barro en el agua, como por cuatro noches y se cocina con pintura natural que se llama *crayo* de color rojo... eso es puro natural" (Caputo-Jaffe 2014, 449-450). También disponible en <http://abstraccionymito.blogspot.cl/>

ye'kuana tenían muchas armas, cerbatanas y flechas con curare. Los monos llegaban por tierra y por lo alto y se comenzaron a matar los monos y los ye'kuana. Por último llegaron tres monos, uno pequeño, uno mediano y un mono grande que tenía su bolso. Se piensa que los dos más pequeños podían ser el hijo y la mujer del grande. Mataron a los dos monos más pequeños pero el grande no murió. Se escapó y los hombres lo persiguieron hasta un cerro que se llama "Cerro de Mono", mi papá contaba que estaba entre Venezuela y Brasil. Yo quería ir pero nunca fui. Mi papá contaba que en el camino se ven como ventanas donde se veían las cocinas de los monos, donde ellos vivían. Ahí, el mono grande colgó su bolso en un árbol donde los hombres no pudieran alcanzarlo. Pero hubo unos curiosos que subieron al árbol y agarraron el bolso con una horqueta y en él encontraron puras miniaturas de todos los tejidos que se tienen ahora. Entonces los ye'kuana aprendieron de esas miniaturas y así nos quedaron las ranas, y todas esas figuras, los manares, las wapas. Todos en miniaturas en su bolso. A lo mejor, pienso yo, que todavía tiene algo el hueco que hicieron (del bolso) (Caputo-Jaffe 2014, 453-454).

De la misma manera, al preguntar el significado de algunos íconos presentes en las *wiwa*, reconocimos los mismos personajes míticos que encontramos en las cestas masculinas. Ejemplo de ello es otra figura de un mono, llamado *Iarakaru*, que también contiene un sentido prometeico, ya que abriría la petaca chamánica del Creador *Wanadi*, provocando con ello que "saliera" la Noche al mundo¹⁰ (ver la figura 10) (iconográficamente, *Iarakaru* es reconocible por llevar la cola hacia abajo, mientras que los caníbales *Warashidi* son representados con la cola enrollada hacia arriba).

Así, podemos presenciar una traslación de iconografías, de las masculinas a las femeninas. Las mujeres tomaron los diseños que antaño se utilizaban en las *wajas* masculinas, para aplicarlos a este tipo de cestas que originalmente no tenía ningún tipo de decoración. En cuanto a la iconografía, eligieron figuras

Figura 10. *Wiwa* con ícono del mono *Iarakaru*, y patrón de Ahisha o la "pisada de garza" (líneas en zigzag). Estado Bolívar



Fuente: fotografía de la autora.

10 En palabras de Ramón Colina, habitante ye'kuana de la población de Surapire: "es el mono que abrió el bolso de *Wanadi*. Porque *Wanadi* dijo a *Iarakuru* que no abriera su bolso. Entonces, de repente el mono lo abrió y se oscureció el día". En Caputo-Jaffe (2014, 411) y en: <http://abstraccionymito.blogspot.cl/>

y patrones que se adaptaban mejor a la forma y al tipo de entramado de las cestas, así como a los gustos del consumidor foráneo. De esta manera, patrones como el mono *Iarakuru*, la rana *Kwekwe*, la pisada de la garza blanca *Ahisha* (línea en zigzag), etcétera, que ya no hallamos entre las *waja* tejidas por los hombres (o que al menos, son más difíciles de obtener), sí se reconocen en estas nuevas cestas “comerciales”.

Las mujeres también han ido modificando estas figuras, dándoles nuevos toques estilísticos –tal como podemos observar en la imagen donde se aprecian diversas versiones del diseño del “mono”– (ver la figura 11); e incluso han añadido nuevas figuras al panteón iconográfico ye’kuana, como imágenes de las aves u otros animales y también aviones y otros objetos procedentes del mundo criollo. Estas nuevas imágenes son producto de la imaginación y de sugerencias; responden asimismo a la intención de demostrar su capacidad innovadora y su destreza en el tejido. Las artesanas con mayores habilidades, tanto en la confección del tejido como en la elaboración de los símbolos visuales, son reconocidas dentro y fuera de sus comunidades, lo que podría acercarnos de alguna manera al concepto de “autoría” en la obra.

Figura 11. Diversos patrones de las *wiwas* actuales



Fuente: fotografía de la autora.

En resumidas cuentas, aquellas iconografías míticas que antaño caracterizaban las *waja* pasaron a formar parte de la ornamentación de las *wiwa* comerciales. Y en este caso, la transmisión de los conocimientos míticos a través de iconografías visuales se trasladó de las manos de los hombres a las de las mujeres.

La cestería ye'kuana demuestra ser así una traslación o un equivalente tangible de la vitalidad de los mitos, caracterizados por hallarse en un perpetuo estado de metamorfosis que se adecua a los cambios y contingencias históricos. En otras palabras, la introducción de esta “nueva” tipología de cestas conforma parte misma del entrelazamiento continuo entre la perpetuación de la memoria y la adaptación al presente.

No obstante, esta nueva artesanía se relaciona también con el mundo occidental, que la somete al escrutinio de sus propios valores económicos y estéticos, que no siempre coinciden con la perspectiva que tienen el artesano que la realiza y la cultura de la cual proviene.

La artesanía, interpretada desde el punto de vista del mundo de tradición europea

Vista en su sentido más amplio, la artesanía adquiere en el mundo occidentalizado un significado muy diferente al que tiene en la sociedad amerindia tratada en este estudio. Al ser heredera de ciertos preceptos nacidos bajo el influjo de los ideales platónicos y aristotélicos sobre la preferencia de la metafísica ante las labores físicas, la artesanía ha sido devaluada frecuentemente por la tradición europea (de la cual América Latina es en parte heredera) a un tipo de ocupación mundana que no requiere esfuerzo espiritual y quedaría por tanto excluida de la esfera de las “altas artes” (Sennett 2009, 33).

En este contexto, Sennett (2009, 32) vincula la figura del artesano con la noción de *Homo faber* enraizada en el mito prometeico según el cual, en su curiosidad por descubrir y tomar la Creación divina en sus propias manos, el hombre sería expulsado por los dioses del reino atemporal de lo sagrado. De una manera análoga, los mitos que dotan un origen a la producción de la cultura material en las sociedades indígenas como la ye'kuana, también están ligados a una primigenia infracción de las reglas impuestas por los Primeros Hombres. En estos mitos, el hombre lleva a cabo la sustracción –a través del robo o el engaño– de la sabiduría y la técnica divinas; delito que conlleva el consecuente castigo de los héroes míticos. Rememoramos, en este sentido, el mito de *Iarakuru* relatado por Ramón Colina (ver *supra*).

El relato también parece estar íntimamente relacionado con el mito del origen de la cestería ye'kuana, según el cual –en una de sus múltiples versiones– el hombre “roba” a los monos caníbales llamados *Warashidi* la bolsa o petaca chamánica que contiene todos los patrones de cestería (ver *supra*). Este mito indica que la creatividad o capacidad inventiva del hombre surge siempre de un origen no-humano arraigado en los Tiempos Primordiales; lo que implica un juego de poder entre el hombre y lo divino. Y, en este sentido, la capacidad creativa termina teniendo un lado peligroso, porque implica una constante negociación entre el humano y el mundo no-humano de los espíritus y los “dueños” de plantas, animales, objetos y espacios naturales.

Ahora bien, distinto es el problema cuando observamos los modos de apropiación e inclusión de la artesanía indígena en el mercado global (Young 2008). Las

complejas nociones de *transculturización* (e incluso *aculturación*) siguen constituyendo tema de debate en torno a la artesanía indígena. La condición cada vez más criollizada del mundo indígena despierta aún cierto recelo tanto en el mundo antropológico como en el mercado artesanal (Pasztory 2005; Arroyo, Blanco y Wagner 1999; Danto 1989; Graburn 1976). Desde una sesgada perspectiva, al ser concebidos únicamente para la venta al turista, los objetos que una vez fueron rituales o colmados de significados míticos pasan ahora a ser, aparentemente, objetos despojados de su valor tradicional.

La problemática sobre la valoración de la artesanía indígena en la actualidad, nos lleva al concepto de *tourist art* (Graburn 1976), que corresponde a aquel tipo de producción estética elaborada específicamente como producto para la venta a extranjeros y que responde o se adapta a los intereses de estos de adquirir objetos “auténticos” de sociedades “exóticas” o “primigenias”, que habitan en lugares remotos y, preferiblemente, fuera del alcance de la influencia occidental. Graburn lo distingue del concepto de *artesanía*, concebido este como aquella producción realizada con propósitos sociales propios, destinada a las necesidades de la cultura que la crea y que ayuda a mantener la identidad étnica y la estructura social a través de la perpetuación de las tradiciones ancestrales. En cambio, el *tourist art* o la artesanía elaborada para un comercio externo a la cultura de origen correspondería a aquel tipo de producción cultural que ha sido “rezagado” por el arte occidental y excluido generalmente de cualquier valor estético (Pasztory 2005, 9), en la medida en que se produce como un “mero producto comercial”.

126

■ Estas aseveraciones deben ponerse en tela de juicio, debido a la dificultad para determinar con exactitud hasta qué punto podemos hablar de que un objeto sea creado con propósitos “tradicionales” y “auténticos”. Para dar algunos ejemplos sobre esta controversia, siguen vigentes los debates en torno a la autenticidad de las máscaras africanas, las cuales adquieren un valor mayor si han sido “bailadas” o utilizadas en los rituales. Mas, como lúcidamente ha remarcado Ruth Phillips, la autenticidad de las piezas elaboradas por culturas lejanas y exóticas que cayeron en manos del coleccionista occidental debe ponerse siempre en duda: desde los comienzos del coleccionismo de las artes “primitivas”, las piezas recaudadas fueron, muy frecuentemente, réplicas de los objetos originales. Ejemplo paradigmático de ello ha sido la colección etnográfica reunida por el capitán Cook y otros coleccionistas del siglo XVIII y XIX, en las que se ha podido evidenciar cómo muchos de los objetos adquiridos como especímenes etnológicos y objetos de arte eran réplicas producidas comercialmente o por encargo, y muchas veces los coleccionistas no eran conscientes de ello o decidían no desvelarlo (Phillips y Steiner 1999, 10).

En cualquier caso, la artesanía ha sido execrada del ámbito de las artes, principalmente, debido a su aparente falta de carácter autóctono u original y de un simbolismo trascendental que la acercara al podio de las “Artes”. Sin embargo, Graburn (1976) advierte que estos objetos han sido producidos por sociedades que tuvieron que modificar su propia cultura material como respuesta a la necesidad de adaptarse

a sistemas políticos y económicos extranjeros. En todo caso, es reseñable el hecho de que las modificaciones realizadas en la artesanía son motivadas, precisamente, por la búsqueda de satisfacer los gustos estéticos del consumidor “occidental”. Leemos cómo el *tourist art* se distinguiría de la artesanía propiamente “tradicional”, en el sentido de que ya no se realiza bajo un sistema simbólico y estético propio, sino que responde a los gustos e intereses de otra cultura.

Asimismo, la valoración estética de la cestería ye'kuana (desde este punto de vista externo) cambia drásticamente según la cesta en cuestión: dentro de su contexto funcional supuestamente “originario”, como lo serían las *waja* decoradas masculinas, estas contienen un claro valor simbólico y mítico. Mas, al ser producidas para la venta al turista, como las *wiwa*, estas pierden para el ojo estético de tradición europea aquel valor simbólico relacionado con su funcionalidad originaria. No obstante, subrayamos nuevamente que el hecho de que estos objetos adquieran una nueva función –ser vendidos a los turistas– no implica que pierdan su significado simbólico desde su propio punto de vista.

Se hace comprensible que para competir en un mercado de arte o artesanía globalizado, así como para satisfacer mejor sus propias necesidades, las culturas indígenas se han adaptado a las nuevas circunstancias, “apropiándose” de las nuevas tecnologías y preferencias estéticas. Siguiendo esta línea de pensamiento, vemos cómo Emanuele Amodio (1997) ya había advertido previamente que, en la medida en que el mercado de la artesanía indígena actual es manejado por los criollos (la sociedad occidentalizada), los cánones estéticos estarían controlados por estos. Ello implica que las culturas indígenas deben adaptarse a la demanda del mercado y, si es necesario, modificar sus tradiciones para poder sobrevivir en la red comercial global.

Allegados, pues, a estas perspectivas sobre la actual situación de la artesanía indígena, preferimos evitar la división dicotómica entre una artesanía tradicional y un *tourist art*. Resuenan las ideas antes expresadas sobre cómo los cambios históricos –políticos, económicos, tecnológicos, étnicos, etcétera– van actualizándose en los mitos de creación amerindios, devolviéndole a la cultura material una nueva justificación y simbolización de su vida actual. Es así que las nuevas formas de hacer artesanía también pertenecen a las estructuras “tradicionales” o, en términos ye'kuana, a su *tidi'uma*, puesto que su origen igualmente se encuentra en los mitos, que a su vez están en un constante proceso de adaptación y reactualización. En definitiva, como subrayó Amodio, “no hay objetos tradicionales y objetos que no lo son, sino productos culturales que realizan su función, sea económica o simbólica, y cuando no la realizan, cambian o desaparecen” (1997, 11).

Conclusiones

Tal como lo ha expresado Jean-Loup Amselle, las sociedades orales han demostrado ser menos estáticas y más abiertas al cambio y a la maleabilidad de lo que suele pensarse desde la perspectiva occidentalizada (1999, 56). Hemos podido dar cuenta de que la “tradicción” ye'kuana no es un elemento que se puede fijar en

formas estáticas: a partir de los mitos de creación de esta sociedad, comprobamos que va modificándose constantemente con el cambio del tiempo y va incluyendo momentos históricos trascendentales en los relatos fundacionales. Esto lo vemos, por ejemplo, en los mitos recopilados por Civrieux (1992), donde la imagen del colonizador (*Fañuru*) y la de los sacerdotes católicos (*Fadres*) aparecen como enemigos de *Wanadi* (Civrieux 1992, 198-207).

Se hace por ello necesaria una reconceptualización de la cultura material ye'kuana, sumamente permeable al cambio, debido en parte a la naturaleza oral de su sociedad, así como al fundamento mítico de su cosmovisión. Pero, sobre todo, debido a la condición imbricada en la que están conectadas la cultura material y la oral: respondiendo aún al pensamiento del *bricoleur* (Lévi-Strauss 2006a), todo objeto tiene su lugar en los mitos y, por lo tanto, sus formas de representación remiten siempre a un significado trascendental. Se intentó demostrar, por lo tanto, cómo la naturaleza moldeable y metamórfica de las tradiciones amerindias es lo que las convierte en culturas en constante devenir y en perpetuo cambio, sin que esto signifique que se pierdan sus rasgos ancestrales.

A pesar de ello, no pretendemos obviar el choque cultural que el contacto con Occidente produjo en estas culturas; y tampoco el hecho de que el proceso de evangelización afectó íntimamente la estructura social y, por tanto, la manera de concebir simbólicamente el mundo. Resaltamos de nuevo el hecho de que en época contemporánea (a partir de los años cincuenta), la intrusión de las misiones evangélicas en el Amazonas y en la región de la Guayana llevada a cabo por Misión Nuevas Tribus, principalmente, produjo estragos irreparables en muchas comunidades indígenas, lo cual ha sido denunciado numerosas veces por las mismas comunidades indígenas¹¹.

Salvo pocas excepciones, no podemos concebir prácticamente ninguno de estos grupos indígenas como completamente aislados de la influencia occidentalizada, ya que el proceso de mestizaje y las influencias recíprocas que han tenido estas comunidades con la cultura criolla forman ahora parte sustancial de su propia cultura. Los objetos, tales como las cestas, las telas y las tallas de madera, contienen por ello una complejidad de significados mucho mayor que la que usualmente solemos atribuirles. Del mismo modo, la estetización de la cultura material pasa por una serie de procesos que generalmente no toman en cuenta el valor intrínseco que estos tienen para la cultura que les da origen, ya que, para los ye'kuana, estos objetos siguen formando parte del *tidi'uma*.

11 Reproducimos un fragmento transcrito de la entrevista con Ramón Colina, realizada en 2011, donde denuncia los estragos producidos por Misión Nuevas Tribus: "Ahí fue que se cambió mucho la religión, se perdieron muchas religiones, hay algunos que no saben cantar los cantos rituales y hay algunos que tampoco están utilizando los collares, la *karaña*. Porque eso viene de allá. Ellos fueron los extranjeros y trabajaron unos cuantos años en cada comunidad y hablaron con la gente para que dejaran de hacer el *yarake* [una bebida alcohólica elaborada de yuca fermentada] y la *karaña*, y los collares que se usaban en el cuello, los tobillos, todo eso. Eso fue lo que produjo esas pérdidas. Hay mucha gente que se acostumbró viviendo con los misioneros y dejaron todas esas cosas y se volvieron evangélicos. Les dieron la Biblia y les dijeron que botaran todas las cosas que usaban anteriormente. Así fue". En Caputo-Jaffe (2014, 441-442), también en <http://abstraccionymito.blogspot.cl/>

Sin embargo, en muchos casos se tiende a hablar de “aculturación” y de “pérdida”, cuando en realidad estamos enfrentándonos a nuevos modos de adaptación y de pervivencia. La permanencia de su cosmovisión se puede corroborar a través del hecho de que las cestas y otros objetos que conforman su cultura material siguen de manera estricta las reglas formales prescritas en los mitos. Y, a la par, algunos de los objetos que se realizan hoy en día en las culturas indígenas en Venezuela han pasado a formar parte de un nuevo sistema comercial, bajo nuevos criterios de valoración occidentales.

Reconocemos, en definitiva, una progresiva resistencia por parte de las propias comunidades ante la pérdida de sus costumbres, las cuales se han mantenido gracias a la capacidad de modificación de estas y la adaptación a nuevos medios. Es por ello que, si bien ya no es tan común encontrar diseños en las *waja*, sí los podemos identificar en las cestas comerciales, las *wiwa*. La apreciación distinta que han podido tener estos dos tipos de cestas por parte del mundo occidentalizado se debe más bien al hecho de que aún persisten –sobre todo en el mundo del coleccionismo– ideales románticos que buscan en los objetos procedentes de culturas amerindias el imaginario exótico de una sociedad que vive en un estado “primigenio”, respondiendo a un anticuado deseo de encontrar en estas culturas un estado *in illo tempore*.

Referencias

1. Amodio, Emanuele. 1997. *La artesanía indígena en Venezuela*. Caracas: Dirección Nacional de Artesanías y Arte Popular, Consejo Nacional de la Cultura.
2. Amselle, Jean-Loup. 1999. *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. París: Payot.
3. Arroyo, Miguel, Lourdes Blanco y Erika Wagner, (eds.). 1999. *El arte prehispánico de Venezuela*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
4. Arvelo-Jiménez, Nelly. 2000. “Three Crises in the History of Ye'kuana Cultural Community”. *Ethnohistory* 47: 731-746.
5. Barandarián, Daniel de. 1979. “Introducción a la cosmovisión de los indios Ye'kuana-Makiritare”. *Montalbán* 9: 737-1004.
6. Caputo-Jaffe Alessandra. 2014. “Continuidad y cambio en el arte indígena en Venezuela. Entre la estetización de lo sagrado y la desacralización del mundo indígena”, tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra, España.
7. Civrieux, Marc de. 1992. *Watunna. Mitología Makiritare*. Caracas: Monte Ávila.
8. Danto, Arthur. 1989. *Artifact and Art: African Art in Anthropology Collections*. Nueva York: Center for African Arts.
9. Descola, Philippe. 2009. “L'Envers du visible: ontologie et iconologie”. *Actes du colloque international: Histoire de l'art et anthropologie*. París: Musée du Quai Branly.
10. Graburn, Nelson. 1976. *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press.
11. Guss, David. 1994. *Tejer y cantar*. Caracas: Monte Ávila.
12. Guss, David. 2007. “All Things Made”. En *The Anthropology of Art. A Reader*, editado por Howard Morphy y Morgan Perkins, 374-386. Victoria: Blackwell.

13. Ingold, Tim. 2015. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
14. Lévi-Strauss, Claude. 2005. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.
15. Lévi-Strauss, Claude. 2006. *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
16. Mosonyi, Esteban, Miguel Acosta Saignes, Raúl Domínguez, Nelly Arvelo, Henry Corradini, Gloria Guerrero, Walter Coppens, Alexander Luzardo, Saúl Rivas, Arcadio Montiel, Ramón Casillo y Simeón Giménes. 1981. *El caso Nuevas Tribus*. Caracas: Editorial Ateneo de Caracas.
17. Pasztory, Esther. 2005. *Thinking with Things: Toward a New Vision of Art*. Austin: University of Texas Press.
18. Phillips, Ruth y Christopher Steiner. 1999. *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
19. Sennett, Richard. 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
20. Severi, Carlo. 2009. "L'univers des arts de la mémoire. Anthropologie d'un artefact mental". *Annales HSS* 2: 463-493.
21. Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
22. Wilbert, Johannes. 1972. *Survivors of Eldorado. Four Indian Cultures of South America*. Nueva York y Londres: Praeger Publishers.
23. Young, James O. 2008. *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford: Blackwell Publishing.