

Los escritos de los objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa

The writings of objects: towards a material textuality among the Yukpa

Os escritos dos objetos: para uma textualidade material entre os Yukpa

Ernst Halbmayer

Dossier: Cosmología-Canastos-Poéticas: Entrelazamientos entre literatura y antropología.

Artículo de investigación. Editores asociados: Barbara Göbel, Susanne Klengel

Recibido: 2017-04-26. Devuelto para revisiones: 2018-02-27. Aceptado: 2018-05-03.

Cómo citar este artículo: Halbmayer, E. (2018). Los escritos de los objetos: hacia una textualidad material entre los yukpa. *Mundo Amazónico*, 9(1): 173-202. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v9n1.64361>

Resumen

Este trabajo se dedica a la intertextualidad de ciertos objetos entre los yukpa, un grupo indígena de habla Caribe, y se enfoca especialmente en su noción de ‘escritos’ *tumeno*. Aunque las cestas yukpa no llevan motivos iconográficos, el nombre de la cesta es “el que posee ‘escritos’” e incluso un tipo de cesta es llamado *tumeno*. La capacidad de actuar de estos escritos se demuestra centrándose en las mochilas que llevan el *tumeno* de la serpiente. Se argumenta que estos escritos no son símbolos, sino íconos e índices. Como tales, forman parte de la semiosis entre diferentes especies y son utilizados para comunicarse con los no-humanos.

Palabras clave: Yukpa; cestería; mito; íconos; índices; escritos; comunicación.

Ernst Halbmayer. Catedrático de Antropología Social en la Universidad de Marburg, Alemania. Se graduó e hizo su doctorado en la Universidad de Viena, Austria. Los temas de sus trabajos de investigación incluyen la antropología de la naturaleza, la antropología del conflicto, modernidades indígenas y la cosmosociología, especialmente de los grupos de habla Caribe y Chibcha. Philipps-Universität Marburg. Fachgebiet Kultur und Sozialanthropologie. Deutschhausstr. 12, 35032 Marburg (Alemania). ernst.halbmayer@uni-marburg.de

Abstract

This paper deals with the intertextuality of certain objects among the Carib-speaking Yukpa and focuses especially on the Yukpa notion of ‘writings’ *tumeno*. Even if Yukpa baskets do not carry iconographic motifs the name for basket is “the one that possesses ‘writings’” and there is a basket called *tumeno*. The agency of the ‘writings’ is demonstrated by focusing on bags that carry the *tumeno* of the snake. It is argued that these ‘writings’ are not symbolic but iconic and indexical. As such they form part of inter-species semiosis and are used to communicate toward non-human others.

Keywords: Yukpa; basketry; myth; icons; indexes; writing; communication.

Resumo

Este trabalho dedica-se à intertextualidade de certos objetos entre os Yukpa, um grupo indígena de língua Caribe, e enfoca-se especialmente na sua noção de ‘escritos’ *tumeno*. Embora as cestas Yukpa não têm motivos iconográficos, o nome da cesta é “o que possui ‘escritos’”, e inclusível chama-se a um tipo de cesta de *tumeno*. A capacidade de agir destes escritos demonstra-se focalizando nas mochilas que têm o *tumeno* da cobra. Argumenta-se que estes escritos não são símbolos, mais sim íconos e índices. Como tais, fazem parte da semiosis entre diferentes espécies e são utilizados para comunicar com os não-humanos.

Palabras chave: Yukpa; cestaria; mito; íconos; índices; escrita; comunicação.

En este artículo voy a presentar la poética mítica¹ del origen de ciertos objetos y de los procesos de fabricación entre los yukpa. Trataré especialmente los canastos (menuri [ira], *menuêhe* [iro], *minursh* [sok]²) y, aún más importante en esta “área de las mochilas” compartida entre los yukpa, los wayúu y los grupos de Sierra Nevada de Santa Marta, me ocupo del significado de las mochilas (*mayuse* [iro, ira], *mayush* [sok]).

Voy a argumentar que existe una poesía mítica que se expresa no solamente en mitos narrados sino en íconos e índices que van más allá del simbolismo de los humanos y que establecen una interacción eco-semiológica entre las diferentes especies. En contraste a las narraciones míticas, las interacciones con los seres no-humanos en la vida cotidiana se transmiten en una “ecología de la vida” basada en signos no simbólicos, en íconos (signos que muestran una similitud con lo que representan) e índices (signos que están asociados con o afectados por las cosas que representan). Este artículo parte del argumento de que “formas de vida no-humanas también representan el mundo” (Kohn 2013: 8) y que la semiosis (la creación e interpretación de signos) hace posibles las relaciones entre múltiples especies. Es sumamente interesante ver que los signos no son algo producido exclusivamente por humanos y que cambios ambientales, sobre todo los inesperados, frecuentemente están concebidos como formas de interacción, enunciaciones de un remitente personalizado o de una causa intencional (Halbmayer 2004a).

Los ejemplos de Kohn se refieren a situaciones de copresencia de diferentes especies y a las interacciones que implican su capacidad de intérpretes de los íconos e índices. Este artículo, en contraste, va a analizar objetos y sus signos fabricados por humanos que asumen un papel en los procesos de comunicación y relación con otras especies. No es solamente el cambio ambiental, el árbol

que cae en el ejemplo de Kohn (2013: 31f), que funciona como signo en un proceso que involucra actores no-humanos; en la concepción de los yukpa los diseños de sus artefactos también pueden asumir este papel.

Siguiendo la definición de Luhmann (1998), la interacción entre actores copresentes puede ser distinguida de la escritura, la cual permite comunicación en situaciones imprevisibles en las que el creador de los signos o el autor no debe estar presente. El argumento es que los signos o “escritos” de los objetos y también el escribir topográfico (Santos-Granero 1998; 2004) permiten una comunicación en ausencia del “autor”. Estoy entonces aplicando aspectos de la semiología de Charles Peirce (1931), como lo hace Eduardo Kohn (2013), y aspectos de la teoría de comunicación de Niklas Luhmann (1993; 1998) para entender íconos e índices fabricados que son parte de una interacción poética con el medio ambiente que se dirige a entidades no-humanas. Así, no solamente las informaciones ambientales —*las diferencias que hacen una diferencia* en el sentido de Bateson (1972)— están concebidas como enunciaciones de remitentes muchas veces invisibles, sino que también los humanos fabrican signos o “escritos” para referirse a los actores no-humanos.

Voy a enfocarme en los canastos (*menuri*), las mochilas (*mayuse*) y sus “escritos” (*tumeno*) entre los yukpa con el fin de entender esta relación, para lo cual retomaré la idea de Lúcia Hussak van Velthem de que los motivos decorativos entre los wayana-aparai son iconográficos, “constituyéndose en representaciones analógicas de seres o cosas [que establecen] una semejanza en la relación entre un modelo y sus significados” (van Velthen 1992: 56) que no es solamente arbitraria o simbólica (van Velthen 1988).

En marzo del año 2015, el gobernador del cabildo del resguardo Iroka Alfredo Pena y Esneda Saavedra, gobernadora del cabildo del resguardo Sokorpa, ambos resguardos yukpa, estaban participando en un taller de la Universidad de Marburg. Un día estuvimos charlando en mi casa sobre *tomenu*. Los yukpa traducen *tomenu* como ‘sus escritos’, ‘sus signos’ o ‘su pinta’ y se refieren con eso a los signos o motivos de las cosas, pero también a la pinta de animales. La raíz de esta palabra *-menu* también se encuentra en el verbo ‘escribir’ *sementu* (s-e-mentu ‘trans-ser-escrito’). Los petroglifos son por ejemplo *papsh tyos ymenu* ‘el escrito de Padre Dios’, o las huellas del caracol en la hoja de una planta, *suru ymenu* ‘el escrito del caracol’.

En los idiomas caribes, a los cuales el yukpa pertenece, la raíz *menu* está en el centro de un área semántica todavía más amplia expresada por sustantivos como signo, diseño, motivo, marca, mancha, figura, forma, imagen, dibujo, pinta, color; de verbos como escribir, pintar, dibujar, clasificar; y de adjetivos como pintado, marcado, decorado, escrito (v. Abbott 1996; Carlin 2004; Courtz 2008; Key & Comrie 2015; Payne & Payne 2013). Lógicas parecidas se encuentran en otras culturas; por ejemplo, la palabra náhuatl *tlacuilotlitzli* significa escribir y pintar (Hill Boone 1994: 3). Hoy ya sabemos que la

mayoría de los sistemas de “escritura” en las Américas son “escrituras sin palabras” (Hill Boone & Mignolo 1994; Salomon 2001) que no representan palabras sino significados. Así la escritura, más que la expresión en sistemas glotográficos, es “la comunicación de ideas relativamente específicas en una manera convencional por marcas visibles y permanentes” (Hill Boone 1994: 15). Los sistemas semiográficos (Gelb 1952), en contraste con los glotográficos, comunican el sentido directamente dentro de la estructura de su propio sistema y funcionan como las señales de tráfico, por ejemplo, fuera del lenguaje. Los sistemas semiográficos no representan “los sonidos del nombre de un referente sino el referente mismo” (Salomon 2001: 2). Los mismos signos pueden ser oralmente expresados, como en fórmulas matemáticas o anotaciones musicales en diferentes idiomas y con diferentes palabras. Como dice Hill Boone, hay sistemas semasiográficos que están definidos de una manera arbitraria, basados en símbolos como anotaciones matemáticas, pero también existen sistemas icónicos. En sistemas semasiográficos, “los dibujos (o signos) son el texto” (Hill Boone 1994: 20). El texto escrito, los signos, comunican ideas que están también verbalizadas en mitos, narraciones o cantos (Severi 2012; 2015; Guss 1989). Esta forma de textualidad siempre implica una intertextualidad con otras formas y prácticas de textualidad.

El *tomenu* del asa de la mochila yukpa es la pinta de la culebra. Los yukpa aprendieron este diseño gráfico de la culebra y para ellos este escrito reproduce la culebra. “Tú sabes que la forma de la culebra es así”, dijo Alfredo, “sale y entra otra vez y se cruza, eso es *yumenu* de *konena*”. El diseño de la culebra es entonces el escrito o “la pinta de la culebra”.

En lo que sigue voy a resumir mi conocimiento, ciertamente preliminar, sobre los canastos y mochilas yukpa, y me dedicaré especialmente a los signos o escritos que llevan. Mi argumento es que estos artefactos disponen de una poesía basada en índices e íconos. Esta poesía se relaciona con y al mismo tiempo es diferente a una poesía simbólica, las narraciones míticas de los yukpa, por ejemplo. Trataré de dar a entender esta diferencia y la relación entre ambas áreas poéticas, especialmente respecto a la agencia y el papel transformativo que tienen la mitología y los signos de los artefactos.

Los yukpa son el único grupo amerindio contemporáneo de habla Caribe en el noroeste de América del Sur. Viven en la parte venezolana y en el lado colombiano de la Sierra de Perijá. Habitan al sur de los wayúu de habla arawak, al sureste de los grupos Chibcha de la Sierra Nevada de Santa Marta (kogui, ika, wiwa y kankuamo) y al norte de los barí, que también hablan una lengua Chibcha. Forman entonces parte de una región en la cual influencias andinas, amazónicas y mesoamericanas se encuentran y que ha sido llamada área chibcha (Kirchhoff 1943), área intermedia (Haberland 1957) o más recientemente área istmo-colombiana (Hoopes & Fonseca 2003). Existen varios subgrupos yukpa que habitan en diferentes valles fluviales de la Sierra

de Perijá (v. Halbmayer 2013, Ruddle 1971), que hablan dialectos distintos y tienen tradiciones orales con variaciones marcadas. En lo que sigue me referiré a datos recogidos entre tres de estos subgrupos yukpa: los irapa [ira] de Venezuela y los iroka [iro] y sokorpa [sok] de Colombia.

Sobre el origen mitológico de los canastos existen dos versiones entre estos tres grupos yukpa. Para los yukpa de sokorpa e irapa los canastos se originaron en el viaje de una mujer que se fue con su amante fallecido al mundo de los muertos. En el camino encontraron la casa de *kopirchu*, la rana. Allí los yukpa que pasan deben mostrar su habilidad de tejer los diferentes canastos (*menuri* [ira], *menuche* [iro], *minursh* [sok]), abanicos (*püpiü* [ira], *püpiü* [iro], *püpiü* [sok]), aljabas (*napa*) y estereras (*apoto* [ira; iro], *apotsh* [sok]) para poder seguir su viaje. Solamente si pasan esta prueba la rana indica el camino correcto al mundo de los muertos (Wilbert 1974).

En las muchas versiones de este cuento sobre el viaje al mundo de los muertos que escuché nunca se mencionó cómo exactamente la muchacha aprendió a tejer estas cosas. Pero si uno pregunta cómo los yukpa aprendieron a hacer *menuri*, la respuesta es que lo aprendieron de los *shiriptone*, de los muchos muertos. Más específicamente, fue el amante fallecido quien mostró el arte de tejer a la muchacha para que pudieran pasar a la casa de *kopirchu*.

Los iroka-yukpa explican el origen de los canastos de otra manera. Un yukpa se encontró con *pu ywatpu*, el dueño de la planta *pu*, de la cual está procesada la materia prima para tejer. Se trata del dueño de la planta *Stromanthe lutea*, que en el castellano local es conocida como *paja terera*, *alia* o *bijaguillo*. Este dueño enseñó al yukpa cómo procesar el *pu* y le mostró cómo tejer los diferentes cestas y artefactos³.

La historia del dueño de *Pu*⁴

Les voy a contar la historia de *Pu*, algo que ocurrió hace mucho tiempo. Era en el tiempo cuando estaba Atantocha nuestro primer ancestro, antes él no conocía nada respecto al tejido o el uso del bijaguillo, ni mucho menos el tejido del canasto.

Atantocha tenía su costumbre de ir a buscar algo en la montaña, y se fue a buscar bijaguillo, entonces fue en ese momento que ellos se encontraron y *Pu*, el dueño de esta planta, le pregunta a Atantocha: “¿Qué haces por ahí?”. Resulta que *Pu* tenía una apariencia diferente a un yukpa, era de color oscuro, no como los *watia* (los blancos y mestizos), pero sí era como una persona, tenía aspecto de una persona adulta.

Entonces así fue como *Pu* le dijo.

“Eh, pues voy a tejer algo como un canasto”, respondió Atantocha.

Pu le vuelve a preguntar: “¿Sabes entonces tejer?”.

Atantocha sí tenía conocimiento, pero no como *Pu*.

Atantocha responde, “Sí, pero no es que sepa muy bien”.

Él sabía algo de tejer, tenía la habilidad de hacer *tontoka*⁵, pero desconocía qué era un buen tejido.

Entonces *Pu* le dice: “¡Mira cuánto canasto [material] hay aquí!”.

Allí había muchísimo [material] para tejer propio canasto. Así era la manera como *Pu* les hablaba⁶ a Atantocha.



Figura 1. *Tontoka* con ojos grandes (*tanuche*). Världskulturmuseet (2018b).

Entonces Atantocha le respondió: “Sí, yo sé, pero no sé hacerlo con esto que me muestras”.

Este era el decir de *Pu*: “Tú vas a conocer cómo es, te animo a que lo hagas, yo mismo te voy a enseñar, ese es mi propósito, con esto es que te enseñaré. ¡Espera un momento, espera!”.

Así le dijo primero Atantocha: “Hablemos primero un momento, dime, ¿cómo es que llegaste por aquí?”.

“Ah, pues yo me la paso aquí, siempre estoy entre esto [*pu*]”, así fue como le dijo *Pu*.

“Otros estaban cortando esto... por eso fue que yo llegué aquí”, dijo *Pu*.
“Ah, con razón, yo era el que estaba cortando, pues quería buscar algo para tejer”, dijo Atantocha.
“Ah, por eso es que estás por aquí”, dijo *Pu*.
“¡Qué bueno!”, así dijo *Pu*.
“Yo voy a tejer canasto, esa es mi sabiduría”, seguía diciendo *Pu*.
“Ahora, tú puedes también hacer muchos canastos”, decía *Pu* a él,
“Pero no con esto que tú tienes, y tienes que regresar nuevamente aquí”.
“Ah bueno, así sí”.
Seguía diciendo *Pu*: “Ahora tú tendrás el conocimiento de esto, te voy a enseñar con esto y en este lugar”.
“Espera un momento”, decía Atantocha.
Pero Atantocha insistía primero en hablarle a *Pu*:
“Eh, pero ¿cómo es que es esto? ¿Por qué tú te la pasas aquí?”.
“Yo soy el propio dueño del bijaguillo”, así le respondió *Pu*, “soy el propio jefe de esto, por eso es que te voy a enseñar”.
Entonces *Pu* mostró primero a Atantocha una clase de canasto, y le decía: “Mira, lo primero que te voy a enseñar es este canasto que se llama *enkchuye*”.
Solo esto era lo que decía *Pu*.
“Existen muchos nombres de canastos”.
Mientras Atantocha lo escuchaba: “Pero el nombre de este es *enkchuye*, y es el que te voy a enseñar”.
Entonces a él le [mostraba].
Resulta que en ese tiempo *Pu* podía sacar material para tejer, porque tenía bastante.



Figura 2. *Enkchuye*. Fotografía de W. Largo.

Sin embargo, Atantocha no sacaba material igual que nosotros.

“Aprende cómo es que puedes hacerlo”, decía *Pu*.

Y así seguían pasando ese momento. *Pu* mostraba de manera rápida una y otra vez cómo tejer, cada vez que avanzaba le mostraba a Atantocha, de esta manera Atantocha adquiriría este conocimiento, pues el dueño de *Pu* se lo permitía.

“Ah, entonces así es que se hace”.

“Así es, y por favor sígueme cada paso”.

Así era la forma de ser de *Pu*, él era un ser muy grande.

Entonces *Pu* rápido llevaba todo, y decía: “Mira, ya el sol está ahí, hay que preparar el material sin que lo [revientes]”.

Entonces *Pu* de esta manera le decía a Atantocha:

“Esta es la manera de entretejerlo”. Sin embargo, *Pu* no mostraba cómo se tejía, pero ya Atantocha lograba tejerlo.

“Mira, por favor entretéjelo así juntos, igual a este que está aquí”.

Era la manera como *Pu* le insistía.

Después de esto él lo colgaba, entonces se podía dar cuenta de que eran muchas clases de tejido. Decía eso y luego lo colocaba sobre él.

Pu entonces así lo hacía, y decía: “Esto déjalo corto, colócalo por aquí”.

Entonces Atantocha así lo hacía, él mismo lo terminaba.

Luego lo volvía a pasar por encima y lo tejía nuevamente [explicando cómo colocar las fibras].

“Eh, así es”, dijo entonces *Pu*.

En eso también Atantocha lo hacía de la misma manera, cruzaba las fibras y las apretaba, dejaba el tejido como lo hacía *Pu*, tal como eran las palabras de él.

Terminó los remates del canasto tal como aprendió de boca de *Pu*, con todo y el nudo final, después de terminarlo se lo entregó a *Pu*, pues él no se llevaba lo que tejía, y hasta ahí llegaba.

“Mira esto cómo es, así lo debes tejer para que siempre tengas ese conocimiento, practícalo así y siempre lo sabrás”, dijo *Pu*.

Después prosiguió con otra enseñanza; está vez le mostró la forma del tejido del canasto *tumena*. Así es el nombre que le pusieron a ese tejido, y así lo iba poniendo en alto.

Después de que le mostraba el tejido, lo colocaba aparte, nuevamente hacían el mismo proceso, le mostraba y empezaron a tejer juntos, y Atantocha luego seguía solo.

Pu le decía: “Coloca así el tejido, ponlo así, y ahora lleva el tejido así”, esas eran las palabras de *Pu*. Así, Atantocha seguía sus indicaciones, hasta llegar a la mitad del tejido, tal y como se lo indicaba.

Al final terminó todo, de esa clase o manera de entretejer.

Luego *Pu* le indicaba de esta manera: “Ahora hazlo por aquí, así rápido de aquí para allá”.

Él no lo hacía tal como nosotros.



Figura 3. Tumena, el canasto pintado o con diseño. Världskulturmuseet (2018a).

Después de que terminaban el tejido, lo colocaba en lo alto para que se viera el diseño, entonces Atantocha seguía los mismos pasos hasta terminar con el nudo más pequeño.

Esta era la forma del canasto *tumena*; *Pu* hablaba y Atantocha estaba siempre dispuesto a escucharlo. Pero nada de lo que tejía se lo llevaba.

Así es como yo sé que *Pu* dijo.

Ya ese canasto era grande, y a Atantocha se lo daba y decía: “Fíjate bien, ya tienes que regresar”, pero Atantocha no lo llevaba.

Seguido de esto, el dueño del *pu* le dijo, “Ahora mira esto, este es el tejido del canasto *mutoshe*, ahora puedes tejerlo”.

Así era el nombre de ese canasto, ese canasto es muy bueno, también su diseño.

Pu entonces dijo: “Mira, ahora haz este tejido, este se debe hacer cerrado”, entonces *Pu* lo tejía y luego lo dejaba en alto.

Atantocha entonces ya era alguien que sabía mucho, él terminaba y luego lo ponía en alto.

Pues allí seguían, pasaban mucho tiempo en eso.



Figura 4. *Mutoshe*. Världskulturmuseet (2018d).

Pu dijo: “Te seguiré enseñando, pero ahora debo regresar; sin embargo, lleva ahora bastante material, debes sacar bastante primero y luego te Puedes ir”. Fue así como él lo hizo.

“Después en la mañana nos volveremos a encontrar”.

Yo digo las palabras que *Pu* dijo.

“Volveré y seguiré tejiendo”, dijo *Pu*. Entonces Atantocha dijo:

“Bueno está bien, nos veremos”.

Entonces Atantocha allí comenzó a tejer, él lo hacía rápido, muy rápido, pero no sabía lo que estaba haciendo.

Al final Atantocha terminó de tejer varios canastos, hizo el canasto *mutoshe*, también *sokó*.

Atantocha tejía ya todos esos canastos.

Ya fue la hora en que *Pu* se levantaba nuevamente, en ese mismo lugar él crecía nuevamente, y su hueso se restauraba sobre sí mismo por donde se le había cortado, ya de esa forma era que retornaba.

Es así como yo escuché.

Ya en la mañana también Atantocha regresó, continuó tejiendo.

Eso es lo que me contaban.

Intentó tejer canasto *tumena*, pues ese era su deseo: intentó hacer el mismo tejido, pero lo hizo separado, y este tejido se hace con la trama junta. Hizo

una parte separada y otra junta.

Pu siguió con su labor de enseñar a tejer, esta vez era el canasto *sokó*, pero este era un tipo que lleva una tapa, donde una parte se mete dentro de otra y queda totalmente cerrado.

Atantocha entonces decía, “Claro que sí, por favor muéstrame”.

Entonces *Pu* le dijo: “Sí, te voy a enseñar, es así”, y le mostraba la manera de hacerlo.



Figura 5. Sokó. Världskulturmuseet (2018e).

Atantocha vio cómo era el proceso y ya sabía cómo hacerlo, lo hizo, eso sí más o menos parecido, con su tejido y con su tapa.

“Mira, lo hice como tú dices”, dijo Atantocha, y *Pu* le dijo: “Ahora puedes amarrar por este lado y apriétalo”. Luego de hacer eso, volvió y se lo mostró a *Pu*.

Terminado eso lo tomó y se lo entregó, y dijo: “Mira, aquí está, ya lo hice”. Después de eso lo ponía en lo alto.

Así pues, Atantocha terminó de hacerlo, y ahora llegaba el momento de hacer el canasto en forma de cartera, *petaka*, y el abanico, *pepe*.

Atantocha continuaba siguiendo esas instrucciones, el tejido de la cartera *petaka* era similar al que se utiliza para el canasto *mutoshe*. Según eran las palabras de *Pu*, así lo hacía Atantocha.

Pu era alguien que no paraba de hablar, su voz era siempre desde adentro, y además su apariencia era diferente, siempre de color oscuro.



Figura 6. *Petaka*. Världskulturmuseet (2018f).

Pu hizo el tejido de la cartera, y le dijo a Atantocha que era para él, y para que lo hiciera tal como le decía. Todo esto era muy temprano en la mañana.

Después fue él tejiendo el abanico, *Pu* le decía, “Mira debes tejerlo así”.

Este era para soplar la candela, esa era la función del abanico.

“Es como si de mi boca saliera el viento”, dijo *Pu* refiriéndose al abanico y su tejido, “ya no se necesita usar la boca para atizar el fuego”.

Ahora puedes hacerlo así, y así era como Atantocha lo hacía, lo terminó de tejer y lo colocaba en lo alto, tal como eran sus palabras, pues ya tenía el conocimiento.

Tejía el abanico y finalmente lo colocaba donde debía estar.

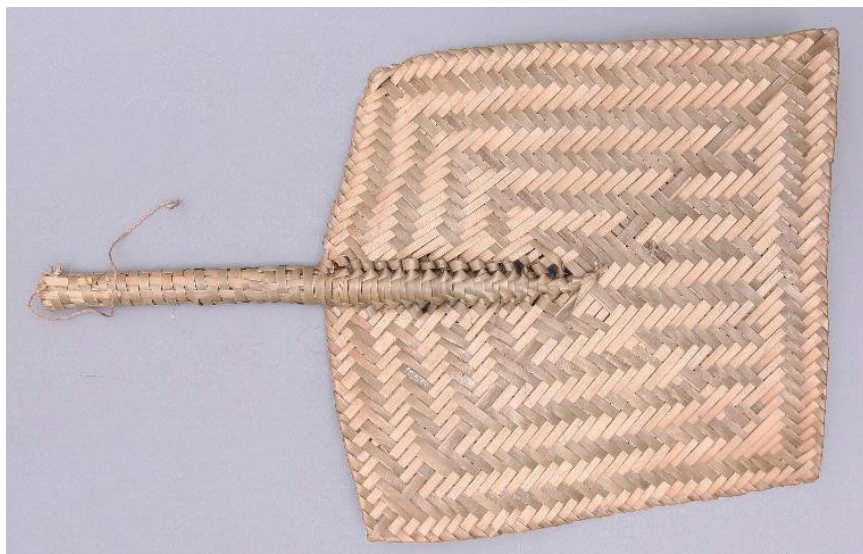


Figura 7. *Pupu*. Världskulturmuseet (2018c).

Pero luego *Pu* tomó el abanico y ató alrededor de su mango una cuerda y lo apretó muy fuerte, le daba vueltas para dejarlo apretado. Después de terminarlo le dijo a Atantocha: “Mira así es como debes sujetarlo”, esto sucedía mientras Atantocha observaba.

Luego *Pu* dijo a Atantocha nuevamente: “Siempre debes tejer así”.

Es así como él siempre hacía, y se lo daba nuevamente.

Ya Atantocha sabía varias cosas, pero él sentía que no tenía mucho conocimiento.

Pu dijo: “Este abanico debes tejerlo, pero todavía no debes comentarle a nadie nada. Debes esperar hasta que te enseñe todo, y después le puedes enseñar a otra persona”. Así le pidió *Pu*.

“Si llevas esto hacia allá, entonces vas a tener problemas, y tendrás que decir que fui yo quien te lo enseñó, y si esto pasa, entonces yo ya me olvidaré de ti”.

Él se iba cada día cuando ya el sol estaba por ocultarse; sólo volvió dos y tres veces no más, también Atantocha se iba.

Así es como siempre escuché.

Después *Pu* lo dejó hasta ahí, ya había llevado bastante de todo el material, sacó fibras y luego lo llevó. Después insistió a Atantocha que lo llevara, pues le decía: “Esto es para ti, tómalo, después sí lo puedes llevar allá”.

Después Atantocha se alegró y dijo: “Bueno ahora sé tejer canastos, voy a enseñar cómo tejer”. Entonces [llevó lo que tenía listo] y le mostraba a la otra gente. Él tejía, pero se demoraba en hacerlo, todos sus pasos eran lentos.

Atantocha seguía los mismos pasos como tejer y colocar las fibras de bijaguillo.

Les decía que debían aprender porque eso no salía solo, no se multiplicaba solo.

También al parecer le enseñó a su hijo cómo tejer.

Sin embargo, allí el niño fue y cortó bijaguillo, pero del que estaba todavía bajito, y luego se lo llevó, y después dijo a Atantocha: “Mira, yo me fui por allá y traje material”.

“Jumm, vas a tejer eso, pero te digo algo, por lo que hiciste ahora, se va a perder todo el material, y no se sabe si se va a volver a levantar”, pues el niño lo había hecho así él mismo.

Pues así fue, ese fue un error por ignorancia [del niño] que iba a tejer.

“Deja así, yo voy a tejer con esto”, dijo Atantocha.

Luego lo llevó y le mostró al dueño del bijaguillo.

“Mira, ahí está el dueño de eso”. Luego *Pu* respondió: “Yo soy el dueño de esto, mira cómo dejó esto tu hijo. Cuando este es verde todavía, es mejor que me dejes, no vayas a cortarme, porque si no, empieza a llorar mi espíritu. Porque en ese estado estoy yo, mi espíritu está adentro también”. Así decía *Pu*: “Si se hace, así me puedo acabar. Es mejor esperar el tiempo correcto para cortar bijaguillo, y no olvidarse de esto”.

Así fue como se dijo que era Atantocha, así fue que me contaron esta historia.



Figura 8. El inicio (*tutawo*) de *tumena*. Fotografía de W. Largo.

Todos los canastos tienen su *tütawo*, su inicio específico, y cuando están terminados, tienen una boca donde se ponen las cosas. Como expresa el mito, el primer canasto que uno está tejiendo siempre se ofrece a otra persona y nunca lo utiliza uno mismo.

En el mito, el dueño de *Pu* enseña al yukpa cómo y cuándo procesar el *pu*, y le muestra cómo tejer los diferentes cestos y artefactos. Eso describe un proceso expresado por los verbos *eta*, que significa ‘escuchar/atender’ —también en el sentido de poner atención—, y *empo* ‘enseñar/mostrar’. El aprendizaje resulta de un proceso de imitación autónoma que implica la incorporación del saber por el desarrollo de la habilidad de realizar los tejidos como *Pu*. Solo cuando se ha apropiado la habilidad de tejer se puede empezar a hablar sobre el proceso y el conocimiento adquirido.

En los mitos, como se ve en este ejemplo, la mayor parte de la comunicación entre los seres humanos, los espíritus y los animales es literalmente citado y representado por discursos directos. Se trata de una comunicación simbólica, ya que estos seres son capaces de hablar, de entender y de comunicarse con los humanos. Los mitos explican cómo se terminó este entendimiento mutuo y cómo se estableció la vida tal como se conoce hoy en día.

Pero la mitología no solo es literatura oral, tiene también relaciones con otras formas de la textualidad que no necesariamente deben ser simbólicas. Además, el sentido del mito no está solamente representado en su oralidad. La narración verbal desarrolla su sentido en relación con imágenes de sonidos, los gestos del narrador sin los cuales uno no puede entender las diferencias mencionadas de tejer y en relación con la experiencia del grupo, con respecto al medio ambiente, al paisaje, a los objetos manufacturados y a los rituales. El mito inscribe sentido y significado a estas prácticas, a los sitios, a signos que para nosotros son cambios naturales y no enunciaciones específicas de seres no-humanos, que se evidencian en la neblina, la conducta de los animales, la apariencia de las plantas o en los sueños. En este sentido, el mito y otras formas de textualidad, incluyendo los signos de los objetos y signos de origen no-humanos, se informan mutuamente en procesos eco-semiológicos, y en este sentido el mito “no solamente [es] una historia contada sino [que se convierte en] una realidad vivida” (Malinowski 1948: 100).

Siendo los yukpa un grupo Caribe, sus canastos parecen menos elaborados y más simples que los elaborados por los grupos de la misma familia en Guyana (yekwana, wayana, panare, etc.); no llevan escritos o motivos figurativos, o más bien los escritos que tienen son las formas de sus ojos o de los huecos que resultan de la densidad de la trama. Como dice van Velthem para los cestos wayana y apalai que sí llevan signos, llamados *menuru* en apalai, estos signos o diseños no son aplicados, sino que son el objeto mismo (van Velthem 1988). Aunque los cestos yukpa no llevan diseños de color, la palabra para canasto *menuri* [ira] o *menuche* [iro] surge de la misma raíz *menu* y significa

“lo que posee escritos o signos” (*menu-* escrito/signo; *-ri -pos*). Entonces etimológicamente los canastos están íntimamente relacionados con el escrito, el diseño. Uno de estos canastos, el único que combina dos formas de huecos y densidad de la trama, es exactamente llamado *tumenu*, “el pintado” (*tu-menu* sus escritos), y se dice que su diseño es la huella del jaguar. Canasto es lo que posee escritos y lo que está pintado (*tumenu*), aunque en la práctica los canastos entre los yukpa no disponen de signos figurativos de color⁷.

Más bien, lo que posee escritos de color son cosas fabricadas de sisal (*sapara*) o de algodón (*mawu*), no de *pu*. Sobre todo, son *wane* (el asa o cabestro del canasto) y el *mayuse* (la mochila). El mito dice que el algodón ha sido entregado por el colibrí *kushna* [ira], *kushnash* [sok], a una niña en seclusión durante su primera menstruación. En esta ocasión también aprendió a tejer los vestidos tradicionales (v. figura 14), y en la versión pulicada por Armato (1988) el colibrí también enseñó a tejer las cestas y esteras. El aprendizaje se basa igualmente en escuchar y observar con atención y en intentar imitar el proceso, como muestra una versión del mito (Wilbert 1974: 124f), donde una mujer intenta aprender de la esposa del chupaflor a hacer una nueva forma de vestido, pero lo cuenta a las otras mujeres y la mujer del chupaflor y el algodón desaparecen.

La diferencia entre los canastos y la mochila es marcada. Los canastos son utilizados por ambos sexos para transportar carga o para guardar cosas dentro de la casa. Pero el canasto tiene sobre todo una asociación con las mujeres, ya que son ellas que llevan normalmente la cosecha del conuco a la casa. Son ellas quienes cargan la mayoría del peso y a veces son acompañadas por sus esposos, que llevan solo su mochila, arco y flecha. Hay diferentes formas de hacer los canastos, pero fuera del tamaño, estos artefactos no tienen características individuales. Cualquiera los puede hacer.

Por el contrario, en las mochilas no se transporta carga o se guardan cosas en la casa, sino que se llevan cosas personales, son utilizadas exclusivamente por los hombres y son artefactos individuales en un doble sentido. En primer lugar, las mochilas pertenecen a las cosas íntimas o poseídas entre los yukpa, y están marcadas por un prefijo posesivo pronominal que indica a quién pertenecen (mi, tu, su). Forman parte de una clase de sustantivos que no existen sin esta indicación de una propiedad íntima. Además de la mochila, las partes del cuerpo, el lugar donde uno está durmiendo, las casas, la pipa (cuando está decorada con motivos), la estera, la ropa, las armas y el conuco con su plantación son cosas íntimas de posesión sobre las cuales el dueño está ejerciendo una forma de dominio que otros tienen que respetar. No se debe entrar sin permiso, tomar estas cosas o incluso tocarlas. Son una extensión y una parte de la persona, comparten el espíritu de su dueño (v. Santos-Granero 2009: 109) y por eso tienen que ser destruidas y no pueden ser utilizadas, como los campos, después de la muerte de una persona (v. Turner 2009).

El segundo aspecto es que las mochilas no solamente son objetos poseídos y extensiones de la persona, sino expresiones únicas e individuales de la misma. Si uno observa con detalle, nota que no existen dos mochilas con diseño idéntico, de modo que, en comparación con las cestas, las mochilas son marcadamente individuales.

A primera vista las mochilas yukpa parecen simples, con franjas tradicionalmente bicolor. Son mochilas que se encuentran también entre los wayúu y los grupos de la Sierra Nevada de Santa Marta, aunque estos últimos grupos tienen un arte de hacer mochilas mucho más elaborado.



Figura 9. Mochila yukpa bicolor. Fotografía de E. Halbmayer.
Figuras 10-12. Mochilas yukpa tricolores. Fotografías de W. Largo.

La mochila *mayuse* tiene un significado condensado y múltiple. Los yukpa distinguen entre el cuerpo y la correa de hombro de la mochila. El cuerpo de la mochila siempre está cosido por mujeres y es conceptualizado en analogía parcial con el cuerpo. Así que la mochila tiene en su extremo superior una boca (*ypotaye*) donde se ponen las cosas y un ano (*yupijke*) en el centro del fondo. El patrón clásico bicolor (blanco y un rojo marrón) alterna con franjas anchas llamadas *yishasha*, con tres franjitas pequeñas llamadas *yukno*. La forma básica de la alternancia de las franjas en el cuerpo de la mochila desarrolla variaciones complejas de la fórmula 3x3, típica para los yukpa, y dispone de la multitud de maneras posibles de entender una lógica de encerramiento parcial, que tiene también analogías en la estructuración de los niveles cosmológicos.



Figura 13. Tejiendo el asa. Fotografía de E. Halbmayer.

No voy a entrar en esta dimensión de la mochila ahora, pues me enfocaré en el asa, que se llama *yawose*, la cual no es cosida como el cuerpo sino tejida.

Originalmente el asa era fabricada por los hombres, pero hoy es hecha por las mujeres. Los yukpa dicen que han aprendido a hacer este *yawose* de la culebra (*konéna* [iro], *kiripo* [ira]). Existen dos diseños básicos de la serpiente en estas correas. Estos signos y las mochilas juegan un papel importante hasta hoy.

“Tú sabes que la forma de la culebra es así”, me dijo Alfredo. El diseño de la culebra es el escrito o “la pinta de la culebra”. Es un índice basado en la similitud del signo y el objeto que representa, pero también es un ícono que indica peligro. Es ícono e índice al mismo tiempo.

Es la pinta, el escrito, que tiene el poder. Es un signo de mayor importancia. Si uno ve la pinta “ya uno sabe por la pinta que es venenosa. ¿Ana me preguntaba por qué? ¡Por la pinta! Para nosotros eso significa la pinta de la gasa, es de una culebra, de las más peligrosas”. Viendo esta pinta de una culebra los yukpa se asustan, entran como en un estado de alarma y evitan mirarla o establecer otro contacto.

La importancia de estos tejidos se muestra en varios aspectos. Mientras que la ropa occidental se convirtió en la norma entre los yukpa más o menos a partir de la mitad del siglo pasado, ciertos aspectos de la “ropa” tradicional están todavía en uso hoy en día. ¿Por qué esta continuidad en vista del cambio fundamental? Los hombres yukpa usan pantalones y camisas occidentales, mientras que las mujeres iroka cosen vestidos en un estilo característico yukpa. Hoy en día se compran piezas de tela coloridas —un vestido verde que vi tenía motivos amarillos de Bob Esponja de las películas animadas— y fabrican el vestido adornado con diferentes aplicaciones que se asemejan a flores y corazones. Fotografías viejas muestran el cambio de las formas de vestirse desde los años cincuenta o sesenta (v. figuras 14-16).



Figura 14. Familia yukpa en 1915. De Booy (1918: 189).

Figuras 15 y 16. Lola y Lorenzo de Spachaiyi en 2012. Fotografías de E. Halbmayer.

A pesar de todos estos cambios, hay una continuidad notable en el uso de mochilas de algodón cosidas entre los hombres y la cantidad impresionante de collares entre las mujeres. Ambos, mochilas (*mayuse*) y collares (*moke*, que es el nombre para la serpiente coral), son tan importantes que incluso se hacen para los niños pequeños y —en el caso de los collares— a veces para los perros. *Moke*, el collar, dispone de otra pinta que no tiene un diseño cruzado sino una secuencia de diferentes colores con las pepas de los collares.

Utilizar las mochilas y los collares podría ser explicado en términos de valores estéticos y de estilo y belleza yukpa. Otra explicación menos convincente sería que se trata de una invención de la tradición en el sentido de Hobsbawm (Hobsbawn & Ranger 1983), de signos de una autenticidad conscientemente creada y políticamente utilizada para marcar y subrayar la identidad propia en relación con los blancos. Pero las mochilas, los collares y los vestidos coloridos de las mujeres no están estratégicamente utilizados, como son a veces las plumas y las túnicas que hoy se usan solo en contextos políticos en relación con los blancos. Las mochilas y los collares no forman parte de un esencialismo estratégico sino que tienen un valor interno, sin referirse directamente a los blancos. ¿Pero cuál es este valor?

Un episodio que se produjo cuando mi esposa y yo estábamos en el 2012 en Spachayi, una comunidad iroka en las montañas de la Sierra de Perijá, Puede mostrar aspectos adicionales para un entendimiento. Unas mujeres de la comunidad estaban haciendo —como generalmente lo hacen— una mochila para un niño pequeño que acaba de empezar a caminar, que había estado bastante enfermo (sufrió de una fuerte diarrea) y que estaba caminando por ahí desnudo, vestido solo con un collar sencillo. Probablemente no hubiéramos registrado el hecho de que este niño recibió su primera mochila si las mujeres no hubieran llamado a mi esposa para pedirle tomar una foto, demostrando a través de este comportamiento la importancia del evento. El niño estaba completamente vestido y tenía su pequeño bolso en el hombro. Mi esposa tomó la foto como le fue solicitado y les mostró la imagen digital a las mujeres.

Esta imagen poco espectacular produjo para nuestra sorpresa mucha exaltación y todas las mujeres la miraban y la comentaban. Felizmente declararon que ahora él se parecía realmente a un hombre yukpa.

¿Qué sucedió en este momento? ¿Cuál es el papel de la mochila en esta transformación y por qué la foto aparentemente fue más importante que el hecho, simplemente observable, de que el niño estaba vestido como un adulto ahora?

Déjenme añadir unos detalles. La correa de esta mochila no fue hecha por la mamá del niño, sino por la mujer del curandero que estaba en el pueblo en este tiempo. Como ya dije, existen diferentes formas de tejer este diseño de la culebra, y dependiendo del tejido de la primera mochila que una persona consigue como niño, tiene que utilizar el mismo diseño por el resto de la vida. Si uno usa otro diseño, no sería reconocido por los seres, espíritus y actores invisibles y correría riesgo de llegar a ser su víctima. Ser reconocido implica una protección contra ataques, enfermedades y picaduras de culebras. La pinta de la culebra es entonces un signo para comunicar con y ser reconocido por los no-humanos. Es un signo de similitud con las serpientes, es un ícono para ser reconocido y, finalmente, ser protegido de los ataques, ya que uno

mismo aparece como enemigo, como culebra peligrosa. En resumen, la correa de hombro de la mochila yukpa es un medio de comunicación con el mundo no-humano que puede ser leído como ícono que señala la similitud del portador con las serpientes. Esto indica que el portador tiene carácter y valor de culebra y que no está asumiendo el papel de la presa; al mismo tiempo, funciona como índice que señala peligro.

Como el vestido occidental le permite moverse y actuar en el mundo de los criollos, las mochilas y los collares permiten moverse y actuar sin peligro en un mundo poblado con otros seres, muchas veces invisibles. Lo importante es que uno es reconocido por los espíritus y actores no-humanos a través de estos escritos.



*Figura 17. Niño yukpa con su primera mochila.
Fotografía de S. Halbmayer-Watzina.*

Finalmente, quisiera señalar que entre los yukpa las fotos son vistas como una especie de evidencia con mayor veracidad. Prueban que lo que uno está viendo también es visto por los demás. Si el mundo desde el ojo de la cámara aparece en una manera comparable y reconocible, es probable que los otros verán también cosas similares, de la misma forma. La foto sirve como testigo ocular de que uno es visto y de que está protegido por los diseños de la serpiente. La foto, la copia indexical, crea como tal más exaltación y más evidencia que el simple hecho observable, que puede engañar.



*Figuras 18-19. Flechas con dibujos de culebra (arriba en aljaba napa tejida).
Fotografías de E. Halbmayr y W. Largo.*

Algo parecido pasa entre la culebra y la correa de hombro *yawose*. Estos “escritos”, además de símbolos que representan, son signos, índices e íconos, que comunican con e influyen en las áreas con las cuales una comunicación simbólica y verbal no es posible. El *tumeno*, el escrito, tiene su propia agencia y comunica hacia afuera dirigiendo su mensaje hacia los seres no-humanos. Esta comunicación no solamente se realiza por la iconicidad y la indexicalidad del tejido, sino que también se realiza en los sueños. Los yukpa dicen que es malo soñar con culebras y con *mayu yawose*, el asa de la mochila. Si uno sueña con la pinta de la culebra no debe salir del Pueblo, ya que va a encontrar a la culebra o a otros enemigos. Este sueño “es preciso”, como asegura Esneda Saavedra: “yo sí sabía que me iba a encontrar con la culebra porque yo soñé con la gasa de la mochila”.

Si uno mata a una culebra se aplican las mismas restricciones y los mismos tabúes, tal como si hubiera matado a un enemigo humano. No se puede tener relaciones sexuales ni compartir la comida con la mujer u otros familiares hasta que la putrefacción de la carne de la víctima se haya terminado.

Pero la similitud icónica entre la persona yukpa y las culebras no solamente se expresa en las correas de las mochilas y en los collares y no solamente protege. También está presente en la lógica del tiro con flecha. Las flechas yukpa son adornadas con la pinta de la culebra, con lo cual las flechas se transforman en las serpientes del cazador.

Estos ornamentos son también signos contundentes de la individualidad, tanto así que los yukpa pueden identificar al dueño de una flecha a partir de su pinta. Esta relación entre la flecha y la culebra y entre la punta de la flecha y los dientes de la culebra es una analogía basada en el pensamiento yukpa, que también se evidencia en la ilustración del sol con su manta de plumas brillantes y sus flechas de culebras, de Christina Müller (figura 20). Sabiendo que las flechas son también objetos poseídos y extensiones de la persona, las personas no solo aparecen como culebras y tienen pinta de culebra, sino que tienen sus culebras fabricadas, sus flechas, con las cuales pueden matar y cazar.

Existe entonces una poesía icónica e indexical que va más allá del simbolismo de los humanos y establece una ecosemiología, una interacción entre las diferentes especies. En contraste a las narraciones míticas, las interacciones con los seres no-humanos en la vida cotidiana se dan a través de signos no simbólicos, con íconos e índices que son parte de una relación poética con el medio ambiente en la cual “los escritos” de los artefactos participan.

La mitología no está solamente representada en su oralidad. “No es posible para los seres humanos vivir en un mundo exclusivamente ‘oral’ sin inscripción ni textualidad” (Uzendowski & Capalpucha-Tapuy 2012: 9), aunque esta

inscripción no debe resultar en una escritura alfabética. Las inscripciones ocurren a través del tejido (v. Guss 1989; van Velthem 1992; 1998), la memoria pictográfica (Severi 2015), dibujos (Lagrou 2012), la construcción de una casa (Barandiarán 1966; Halbmayer 2010), la caza (Århem 1996) o mediante la apertura y la plantación de un jardín. Por lo tanto, el mito se inscribe en las prácticas, en lugares (Santos Granero 1998; 2004; Halbmayer 2004b), objetos y cuerpos (Uzendoski 2012; Fortis 2014).



Figura 20. El cazador sol con sus flechas-culebras. De Armato (2006: 8f).

El mito contado, en contraste con otras formas de textualidad, no es entre los yukpa una práctica relacional vivida ni una interacción concreta con otros seres. La narración del mito representa la interacción y la metamorfosis entre diferentes seres y describe los procesos de una apropiación mimética con simulaciones icónicas basadas en procesos mostrados, observados y finalmente incorporados como habilidad. Pero el mito mismo no es un medio, una herramienta, para realizar tal intercambio. Es decir que el mito no actúa con los otros seres. El acto de contar mitos más bien crea una situación extraordinaria, que elimina temporalmente la comunicación transespecífica, el peligro de entrar en contacto con los muertos, los espíritus o los dueños de los animales. Ni el narrador ni los oyentes se van a transformar en jaguar o anaconda. El mito ni es ritual, ni sueño, ni acción chamánica. Tampoco es música, que es el idioma preferido de los espíritus, ni tiene la capacidad de actuar de los escritos de las cosas, que también forman parte de las relaciones entre seres diferentes.

Los efectos del mito son restringidos al grupo humano, no se dirigen a los otros seres y no establecen una relación directa con ellos. Esta no-relacionalidad del mito indica que estos seres no entienden el idioma del

mito. Las narraciones con su propio discurso y su propia temporalidad están realizándose en este mundo, pero establecen en sus transcurso al mismo tiempo un mundo aparte. Establecen comentarios que afirman pero que también contradicen la realidad vivida y generan su significado a partir de esta diferencia.

Los escritos, los *tomenu* en contraste, y los procesos icónicos e indexicales en que se basan, sí establecen una comunicación con los otros seres concebidos como personas, y es por esta capacidad que las mochilas, los collares y la pinta de las flechas son importantes hasta la actualidad. Aunque los canastos, las mochilas y las flechas tienen esta agencialidad, no son personas sino extensiones de la persona; tampoco se transforman en otros seres en la mitología yukpa.

Si los yukpa se ponen la pinta, los escritos de la culebra, no se transforman en culebras; más bien expanden su personalidad con atributos de otras entidades. Son solo los Otros que los ven como culebras. Yukpa y culebras no solo tienen cuerpos distintos, también tienen interioridades diferentes. Los yukpa se apoyan en sus escritos y asumen una apariencia con la cual comunican e indican su peligrosidad hacia afuera para poder andar en un mundo habitado por personas no-humanas múltiples y peligrosas. Asumen una forma para comunicar una similitud de las capacidades sin metamorfosis y devenir otro. Esta textualidad transespecífica, estos escritos, funcionan sin involucrar palabras (v. Salomon 2001) y están basados en una materialidad de la forma de los signos que indica la similitud con y la presencia del otro.

Esta poética indexical e icónica permite apropiarse y utilizar aspectos del poder del otro sin necesidad de metamorfosis. Así, tal lógica forma parte del poder de la mimesis, de la copia y del contacto (Taussig 1993) que abre un camino al otro mundo, a la alteridad. Al mismo tiempo es un método de controlarlo, apropiándose capacidades de los otros seres, sean estos *watia*, el dueño del *pu* o culebras para ser y aparecer poderosos a los ojos de los espíritus, los animales y los blancos.

Notas

¹ La noción de poesía en el contexto de este artículo se refiere no solamente al arte verbal de las narraciones míticas, sino en el sentido de Ingold, a un *envolvimiento poético* en el cual “la imaginación, canciones, historias y diseños sirven para llamar la atención de las personas más y más profundamente en el mundo” (Ingold 2000: 56, traducción propia). El argumento de este autor es que lo material y lo mental, las interacciones ecológicas en la naturaleza y las construcciones culturales de la naturaleza, no pueden acomodarse dentro de los términos de una dicotomía, y las últimas no son una representación metafórica del mundo, sino una forma de envolvimiento poético. Este

envolvimiento, en mi concepción, está basado en una intertextualidad entre la narración verbal y los signos o “escritos”, tanto en el medio ambiente (v. p. ej. la noción de la escritura topográfica en Santos-Granero 1998) como en artefactos (v. Guss 1989; Severi 2015).

² Los abreviaciones se refieren a diferentes subgrupos yukpa: los irapa [ira], los iroka [iro] y los sokorpa [sok].

³ Las innovaciones culturales-tecnológicas de los yukpa, que siguen después de la transformación inicial de mundo, no son entendidas ni como innovaciones autónomas ni creadas por los héroes culturales. Más bien se trata de apropiaciones o regalos de otros seres. Los objetos son apropiados sin recompensa y no son adquiridos por un intercambio recíproco, y normalmente uno debe respetar una de sus apropiaciones. Por ejemplo, si uno tiene un niño recién nacido no es permitido cortar *pu*. Los yukpa dicen que el espíritu del niño se va con el padre, y si él está cortando *pu* empieza a llorar y se va a quedar con el *pu*. Tampoco uno debe cortar *pu* si ha sembrado maíz. Estos procesos apropiados empiezan en la mitología o con el robo del fuego de la rana *kopirchu*, el regalo de la agricultura del dueño del maíz *oseema*, el regalo del algodón del colibrí *guschna*, el conocimiento de hacer canastos que viene de los muertos o del dueño de la planta *pu*. Esta lógica continúa en la apropiación de las herramientas de metal y muchas otras cosas de los blancos.

⁴ Esta versión me la contó José Manuel García en marzo 2013 y fue traducida por Wilson Largo. Si el texto se refiere al dueño personalizado de la planta *pu* se escribe *Pu*.

⁵ Los canastos *tontoka*, según los yukpa, no son de buena calidad. Con esta palabra se refieren a canastos con tejidos simples con *tanuche*, ojos grandes y también a canastos gruesos fabricados de bejuco y no de *pu*.

⁶ Aquí el verbo en yukpa es en plural; al parecer la figura de Atantocha se entiende no como una persona sino como varias.

⁷ Entre los apalai *menuro* es un término que se refiere a cualquier tipo o motivo decorativo, por ejemplo *tumerimenuro* (pintura de cerámica), *opatamenuro* (pintura facial), *apomenuro* (pintura de los brazos), o la escritura introducida por los lingüistas del Instituto Lingüístico de Verano. Como aclara Lucia van Velthem con respecto a las cosas tejidas, estas no son solamente los motivos sino el objeto que es llamado así. Los motivos son de origen mítico, obtenidos de la pintura corporal de una anaconda sobrenatural (van Velthem 1998) e informaciones que transforman objetos simples en signos icónicos. Cada motivo indica un ser sobrenatural y primordial.

Referencias

- ABBOTT, M. (1996). *Língua Makuxi - Makuxi maimu: guia para a aprendizagem e dicionário da língua Makuxi*. Boa Vista: Diocese de Roraima e Missionários de Scarboro.
- ARMATO, J. (ed.). (1988). *Lo que cuentan los yukpa*. Maracaibo: Comisión Presidencial para el Bicentenario del Natalicio del General Rafael Urdaneta. PMID: 2973375.
- ARMATO, J. (2006). *Atancha Petane: El cazador perdido: edición bilingüe español-yukpa*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana Editores.
- ÅRHEM, K. (1996). The cosmic food web: human-nature relatedness in the Northwest Amazon. En: Descola, P. & Pálsson, G. (eds.). *Nature and society. Anthropological perspectives* (pp. 185-204). London and New York: Routledge.
- BARANDIARÁN, D. de (1966). El habitado entre los indios yekuana. *Antropológica*, 16: 3-95.
- BATESON, G. (1972). *Steps toward an ecology of mind*. San Francisco: Chandler.
- CARLIN, E.B. (2004). *A grammar of Trio: A Cariban language of Suriname*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- COURTZ, H. (2008). *A Carib grammar and dictionary*. Toronto: Magoria Books.
- DE BOOY, T. de. (1918). The people of the mist: an account of explorations in Venezuela. *The Museum Journal*, 9(3-4): 183-223.
- FORTIS, P. (2014). Artefacts and bodies among Kuna people from Panamá. En: Hallam, E. & Ingold, T. (eds.). *Making and growing. Anthropological studies of organisms and artefacts* (pp. 89-106). Farnham: Ashgate Publishing Ltd.
- GELB, I.J. (1952). *A study of writing. The foundations of grammatology*. London: Routledge and Kegan Paul. PMID: 14941708.
- GUSS, D.M. (1989). *To weave and sing. Art, symbol, and narrative in the South American rain forest*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. PMCID: PMC1026954.
- HABERLAND, W. (1957). Black-on-red painted ware and associated features in intermediate area. *Ethnos*, 22(3-4): 148-161. <https://doi.org/10.1080/00141844.1957.9980843>
- HALBMAYER, E. (2004a). "Natur" oder die Inversion des Zeichens. Überlegungen zu "Oralliteratur" caribsprachender Indianer und Natur als Kommunikationsmedium. En: Mader, E. & Niederle, H. (eds.) *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa-Lateinamerika: Literatur, Migration, Identität* (pp. 213-230). Wien: Wiener Universitätsverlag (WUV).

- HALBMAYER, E. (2004b). Timescapes and the meaning of landscape: examples from the Yukpa. En: Halbmayer, E. & Mader, E. (eds.). *Kultur, Raum, Landschaft: Die Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität* (pp. 136-154). Frankfurt: Brandes & Apsel.
- HALBMAYER, E. (2010). *Kosmos und Kommunikation. Weltkonzeptionen in der südamerikanischen Sprachfamilie der Cariben*. Wien: Facultas Verlag.
- HALBMAYER, E. (2013). Mission, food, and commensality among the Yukpa. Indigenous creolization and emerging complexities in indigenous modernities. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 11(1): 65-86.
- HILL BOONE, E. (1994). Introduction: writing and recording knowledge. En: Hill Boone, E. & Mignolo, W.D. (eds.). *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes* (pp. 3-26). Durham: Duke University Press.
- HILL BOONE, E. & Mignolo, W.D. (eds.). (1994). *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press. PMID: 8195614.
- HOBSBAWN, E. & Ranger, T. (eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOOPES, J.W. & Fonseca, O.M. (2003). Goldwork and Chibchan identity: endogenous change and diffuse unity in the Isthmo-Colombian area. En: Quilter, J. & Hoopes, J.W. (eds.). *Gold and power in ancient Costa Rica, Panama, and Colombia. A symposium at Dumbarton Oaks, 9 and 10 October 1999* (pp. 49-90). Washington D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- INGOLD, T. (2000). Hunting and gathering as way of perceiving the environment. En: Ingold T. (ed.): *The perception of the environment* (pp. 40-60). London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203466025>
- KEY, M.R. & COMRIE, B. (eds.). (2015). The intercontinental dictionary series. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology. <http://ids.cld.org>
- KIRCHHOFF, P. (1943). Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. *Acta Americana*, 1(1): 92-107.
- KOHN, E. (2013). *How forests think. Toward an anthropology beyond the human*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520276109.001.0001>
- LAGROU, E. (2012). Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazónico*, 3: 17-42.

- LUHMANN, N. (1993). Zeichen als Form. En: Baecker, D. (ed.). *Probleme der Form* (pp. 45-69). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUHMANN, N. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona, México D.F., Bogotá: Anthropos, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Justicia de las Américas (CEJA).
- MALINOWSKI, B. (1948). *Magic, science and religion and other essays*. Glencoe, Illinois: Free Press. PMID: 18100723.
- PAYNE, T.E. & PAYNE, D.L. (2013). *A typological grammar of Panare. A Cariban language of Venezuela*. Leiden: Brill, Brill's Studies in the Indigenous Languages of the Americas.
- PEIRCE, CH. S. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- RUDDLE, K. (1971). Notes on the nomenclature and distribution of the Yukpa-Yuko tribe. *Antropológica*, 30: 18-28.
- SALOMON, F. (2001). How an Andean "writing without words" works. *Current Anthropology*, 42(1): 1-27. <https://doi.org/10.1086/318435>
- SANTOS-GRANERO, F. (1998). Writing history into the landscape: space, myth and ritual in contemporary Amazonia. *American Ethnologist*, 25(2), 128-148. <https://doi.org/10.1525/ae.1998.25.2.128>
- SANTOS-GRANERO, F. (2004). Arawakan sacred landscapes. Emplaced myths, place rituals, and the production of locality in Western Amazonia. En: Halbmayer, E. & Mader, E. (eds.). *Kultur, Raum, Landschaft: Die Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität* (pp. 93-122). Frankfurt: Brandes & Apsel.
- SANTOS-GRANERO, F. (ed.). (2009). *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press.
- SEVERI, C. (2012). The arts of memory. Comparative perspectives on a mental artifact. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(2): 451-485. <https://doi.org/10.14318/hau2.2.025>
- SEVERI, C. (2015). *The chimera principle. An anthropology of memory and imagination*. Chicago: HAU Books.
- TAUSSIG, M. (1993). *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York, London: Routledge. PMID: PMC 46364.
- TURNER, T. (2009). Valuables, value and commodities among the Kayapo of Central Brazil. En: Santos-Granero, F. (ed.). *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood* (pp. 152-169). Tucson: University of Arizona Press. PM id: 19596402. PMID: PMC 2752749.

- UZENDOSKI, M.A. (2012). Beyond orality: Textuality, territoriality, and ontology among Amazonian people. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2(1): 55-80. <https://doi.org/10.14318/hau2.1.005>
- UZENDOSKI, M. & CalaPucha-TaPuy, E.F. (2012). *The ecology of the spoken word. Amazonian storytelling and shamanism among the Napo Runa*. Urbana: University of Illinois Press.
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018a). Bärkorg (grov flätning) "mäjjnose". 1916.03.0107: korg, Bärkorg. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55330>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018b). Bärkorg (grov flätning) "mäjjnose". 1916.03.0143: korg, Bärkorg. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55986>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018c). Flätad eldfläkt (Puf-Puf). 1916.03.0099: eldfläkt, Eldfläkt. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55318>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018d). Förvaringskorg. 1916.03.0144: korg, Korg. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55987>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018e). Stort korgfodral, kubiskt, utfört i samma teknik som de små tobaksfodralen, två delar instuckna i varandra. 1916.03.0214: korgfodral, Korgfodral. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/57761>
- VÄRLDSKULTURMUSEET. (2018f). Tobaksfodral, platt, fyrkantigt, "petaka". 1916.03.0146: tobaksfodral. Colección Gustaf Bolinder. <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/object/55990>
- VAN VELTHEM, L.H. (1988). Wama-Aruma. Mythos und Technologie der Wayana-Apalai in Pará (Brasilien). En: Münzel, M. (ed.). *Die Mythen sehen*, vol. 14 (pp. 277-329). Frankfurt am Main: Roter Faden zur Ausstellung.
- VAN VELTHEM, L.H. (1992). Das cobras e lagartas: A iconografia Wayana. En: Vidal, L. (ed.). *Grafismo indígena* (pp. 53-66). São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP.
- VAN VELTHEM, L.H. (1998). *A pele de Tuluperê. Uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: PR/MCT/CNPq, Museu Paraense Emílio Goeldi.
- WILBERT, J. (1974). *Yukpa folktales*. Los Angeles: University of California Press. PMCID: PMC387982.