

ANTI

ISSN 1852 - 4915

Anti 18, Nueva era, Mayo, Volumen 1, 2021.

Obra de tapa: Iquitos, 2009. Nostalgias de la selva. Repositorio Prof. Eduardo Martedí

ANTI es una publicación anual del Centro de Investigaciones Precolombinas que tiene como objetivos: 1. Conformar un lugar e intercambio entre diferentes especialistas a nivel nacional e internacional, así como también diferentes instituciones del campo de la historia, antropología, arqueología, etnología, y ciencias sociales en general; 2. Ofrecer un espacio para que investigadores y académicos puedan publicar sus producciones; 3. Construir un medio de comunicación a través de la difusión de investigaciones y ensayos; y 4. Jerarquizar la actividad académica.

Dirección postal Salta 1363 – 8 C. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. CP. 1137 Argentina. E-mail: revista.anti.cip@gmail.com

Atención UNIRIO plataforma OJS:

www. <http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord>

Los artículos reflejan exclusivamente la
opinión de los autores

© Centro de Investigaciones Precolombinas

ANTI *Revista del Centro de Investigaciones Precolombinas*

Número 18 – Nueva Era – Abril- 2021. Pp 186.

ANTI ofrece acceso digital abierto a la información científica. Su contenido es evaluado por expertos temáticos de reconocida trayectoria.

ANTI es posible por la educación pública argentina

Dirección: Ana Rocchietti (CIP)

Co – Dirección: Andrea Runcio (CIP)

Jefe de Redacción: Giorgina Fabron (CIP)

Secretario de Redacción: Ariel Ponce (CIP)

Curador bibliográfico: Fabián Di Stefano (CIP)

Publicaciones digitales: Claudia Cóceres (CIP)

Consejo Editorial

Marité de Haro (CIP)

Yanina Aguilar (CIP)

César Borzone (CIP)

Verónica Evans (CIP)

Colaboradores

Luis Alaniz (CIP)

Julieta Penesis (CIP)

Denis Reinoso (CIP)

Asistente de edición: Ezequiel Galichini (CIP)

ANTI 18, Nueva Era, Abril, 2021.

Comité Científico

Silvia Cornero – Universidad Nacional de Rosario – Argentina

Eduardo Crivelli - CONICET – Argentina

Eduardo Escudero - Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina

María Virginia Ferro – Universidad Nacional de Río Cuarto - Argentina

Alejandro García – Universidad Nacional de San Juan- Argentina

María Laura Gili – Universidad Nacional de Villa María – Argentina

Ana Igareta – Universidad Nacional de La Plata – Argentina

Alicia Lodeserto – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina

Catalina Teresa Michieli – Centro de Investigaciones Precolombinas – Argentina

Fernandoi Oliva - Universidad Nacional de Rosario – Argentina

Ernesto Olmedo – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina

Graciana Pérez Zavala – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina

Verónica Pernicone – Universidad Nacional de Luján – Argentina

Mariano Ramos – Universidad Nacional de Luján – Argentina

Flavio Ribero – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina

Marcela Tamagnini – Universidad Nacional de Río Cuarto – Argentina

Mónica Valentini - Universidad Nacional de Rosario – Argentina

Jhon Juárez Urbina - Dirección Desconcentrada de Cultura del Departamento de La Libertad- Ministerio de Cultura – Trujillo - Perú

César Gálvez Mora - Dirección Desconcentrada de Cultura del Departamento de La Libertad- Ministerio de Cultura – Trujillo - Perú.

Juan Castañeda Murga – Universidad Nacional de Trujillo. Perú.

Régulo Franco- Proyecto Arqueológico El Brujo - Museo de Cao, Fundación Wiese Perú.

Ricardo Morales Gamarra - Universidad Nacional de Trujillo – Perú.

Jorge Gamboa – Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo – Perú.

Luis Millones – Universidad Nacional de San Marcos – Perú.

Carlos Wester – Museo Bünning, Lambayeque - Perú.

Luis Valle, SIAN, Trujillo – Perú.

Comisión Evaluadora del Volumen

Dra. Catalina Teresa Michieli (Centro de Investigaciones Precolombinas)

Dra. María Andrea Runcio (Centro de Investigaciones Precolombinas)

Dra. Giorgina Fabron (Centro de Investigaciones Precolombinas)

Mag. Flavio Ribero (Centro de Investigaciones Precolombinas)

Los trabajos de ANTI 18, Nueva Era, Abril 2021, fueron presentados en el XV COLOQUIO BINACIONAL ARGENTINO - PERUANO, realizado virtualmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, los días 8 y 9 de septiembre 2020.

AUTORIDADES

Presidente: Mariana Rossetti (Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González, Argentina)

Presidente: Jhon Juárez Urbina (Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad, Perú)

Presidente: Yanina Valeria Aguilar (Centro de Investigaciones Precolombinas, Argentina)

Director Académico: César Gálvez Mora (Vice Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad, Perú)

Directora Académica: Ana Rocchietti (Centro de Investigaciones Precolombinas, Argentina)

Secretario: Ezequiel Galichini (Centro de Investigaciones Precolombinas, Argentina)



PERÚ

Ministerio de Cultura

Dirección
Desconcentrada de Cultura
La Libertad



13. EDITORIAL

14. PANORAMA SOBRE EL DESARROLLO DE LA AGRICULTURA PREHISPÁNICA EN LA QUEBRADA DE LA CUEVA (DEPARTAMENTO DE HUMAHUACA, PROVINCIA DE JUJUY)

Paola Silvia Ramundo

27. EL ROL DE LAS POSTAS COLONIALES EN EL MARCO DEL USO DEL ESPACIO DE LA QUEBRADA DE HUMAHUACA EN TIEMPOS POST-HISPÁNICOS

Sofía Zoé Julio

45. *SI NO TIENE UN CHAMÁN, NO TIENE UNA COLUMNA*

UNA PROPOSICIÓN ACERCA DE LOS ESPECIALISTAS ANDINOS EN LA LECTURA DE LAS HOJAS DE COCA

Maricel Pelegrin

62. LA PLANTA DE COCA EN EL MITO.

MUNDO ANDINO Y FRONTERA AMAZÓNICA¹

Claudia Alicia Forgione

82. “ESCÁNDALO DEL PUTUMAYO”. UNA LECTURA SOBRE TRES FUENTES

María Victoria Fernández

97. CATHOLIC MISSIONS AND AMAZONIAN BORDERS: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ROLE OF RELIGIOUS ORDERS IN THE CONSOLIDATION OF NATIONAL BORDERS

Bárbara Haenen

116. ENCANTO ANIMAL

(Arte popular amazónico)

Ana Rocchietti

142. ALBAÑILES IBÉRICOS EN DOCUMENTOS COLONIALES DE SAN JUAN DE
LA FRONTERA (SAN JUAN, ARGENTINA)

Ana Igareta y Matías Hernández

157. FILETEADO PORTEÑO: YAPANDO LO COLECTIVO

Ariel Guillermo Ponce, Flavia Lorena Balbachan, César Alfredo Borzone, Graciela Alejandra Bianchiotti y Pablo León Conte

180. NORMAS

184. ÉTICA APLICADA ANTI

ENCANTO ANIMAL
(Arte popular amazónico)
ANIMAL CHARME
(Arte popular amazônica)
ANIMAL CHARM
(Amazonian folk art)

Ana Rocchietti

Centro de Investigaciones Precolombinas

anaau2002@yahoo.com.ar

<http://orcid.org/0000-0003-0516-9297>

Resumen

Este ensayo interpreta el arte – artesano cerámico que se ofrece en mercados de la ciudad de Iquitos, producidos en algunos parajes del Amazonas y sus afluentes, a los que considera una fusión nativo-mestiza con dos dimensiones: *real surreal*.

Palabras – clave: arte popular amazónico, fusión artística amazónica, “pensar animal”.

Resumo

Este ensaio interpreta a arte-cerâmica artesanal que se oferece nas feiras da cidade de Iquitos, produzida em algumas partes do Amazonas e seus afluentes, que considera uma fusão indígena-mestiça com duas dimensões: real surreal.

Palavras-chave: Arte popular amazônica, fusão artística amazônica, “pense animal”

Abstract

This essay interprets the art - ceramic craftsman that is offered in markets of the city of Iquitos, produced in some parts of the Amazon and its tributaries, which it considers a native-mestizo fusion with two dimensions: real surreal.

Keywords: Amazonian folk art, Amazonian artistic fusión, “to think animal”

“En efecto, el carácter colectivo del arte, su presencia en los sitios que habitualmente frecuentaba el hombre, promovía un constante ejercicio para la sensibilidad del arte, familiarizándolo con las formas a través de las cuales expresaba el artista su mensaje. Y ese mensaje o contenido de la obra de arte era perfectamente captado por el espectador, ya que la vida cultural

Encanto animal. ANTI 18, Nueva Era, Mayo, Volumen 1, 2021: Pp 116 - 141. ISSN 1852 – 4915. Centro de Investigaciones Precolombinas, C.A.B.A., Argentina. Atención UNIRIO, [www. http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord](http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord)

y artística se construía sobre aquellos valores, comunes a todos los hombres.”(Ricardo Carpani, 2011: 17).

Introducción

Este ensayo esboza una interpretación sobre la artesanía cuya presencia es habitual en las mesadas de los mercados de Iquitos (Departamento Loreto, Perú) conviviendo con la exposición de alimentos, hierbas y licores medicinales, instrumentos de cocina y objetos estimulantes de la sexualidad. Son piezas cerámicas de arte popular amazónico que se pueden obtener principalmente en esa ciudad, en algunas comunidades nativas y caseríos ribereños del río Amazonas y sus afluentes. Se trata de un arte que está encaminándose a ser abandonado aunque se vende fundamentalmente para el turismo extranjero. Tiene un precio muy bajo en *soles* -la moneda nacional peruana- en el Pasaje Paquito del Mercado de Belén (recientemente desaparecido por la pandemia global de Corona virus o Covid-19 y la aplicación de medidas sanitarias) y más caro en las ferias artesanales del Malecón del río Itaya y del Distrito San Juan, lugares bien conocidos por quienes alguna vez

transitaron por esa ciudad, antes conocida como la *pequeña Manaus*, aludiendo a la pérdida riqueza del caucho. No me centraré en juicios estéticos (algunas piezas son bellas o ingeniosas; otras esperpentos) sino en el *pensar animal* que expresa y que considero una estética específica de estas poblaciones locales -indígenas y mestizas- que alguna vez interesaron a la etnografía como tribus y que ahora tienen un género de vida campesino borrando las diferencias entre las antiguas naciones “nativas”.¹ Acompaño mi argumentación con mosaicos fotográficos a manera de catálogo.

La región de la que proviene el arte que analizo es la del río Amazonas peruano y sus afluentes en la Provincia de Maynas. Estas cerámicas se han vuelto un arte urbano o peri-urbano porque en la selva, en los caseríos fluviales, ya no se practica. Los barros están por todas partes en la cuenca pero la instalación de los hornos que reemplazan a los tradicionales de hoguera a cielo abierto permiten la fabricación limitada de pequeños objetos engobados, pintados y decorados con diseños expresivos, simplificados y -como es de esperar- frecuentemente influidos por

la demanda.² Al contrario de lo que sucede con el arte sobre cortezas o maderas, nunca alimenta el imaginario aventurero de los viajeros sobre la región de la selva. Se trata, antes que nada, de objetos de carácter ingenuo cuyo tema principal son los animales que están como huéspedes en los hogares de palma pona o temibles carnívoros del bosque o del agua. En los talleres cerámicos como los de Padrecocha y Santa Ana, conviven en las estanterías con platos, escudillas y macetas que es su producción central para el mercado ciudadano.

Este arte es popular porque el pensamiento de los artistas-artesanos se corresponde fuertemente con el de su mundo social, recreando la vida de dos maneras: la *vida animal* (con sus hábitos etológicos o sus características anatómicas) y lo que llamaré su *vida surreal*, es decir, el núcleo de su dimensión ideológica sobre una doble existencia, la del viviente y la de su “madre”, es decir, la de su fondo animista (Rocchietti, 2017). Estimo acertado el abordaje de Escobar (2014, p. 36): es popular por su condición de asimétrico en un sistema social de subordinación y

es arte porque indica ciertas *zonas intensas* de la cultura.

En principio, es un arte de la “gente del campo” sea que moren en la ciudad o que lo practiquen en los asentamientos comunitarios junto a los ríos. También podría ser estimado en términos de *arte proletario* pero esto sería objeto de otra discusión. Por ejemplo, la que se podría establecer para definir el arte proletario como tal y el arte *por proletarios* que expresaría el proceso de abandono del trabajo rural, maderero o pesquero en la selva por la venta del trabajo libre en la ciudad. Muchas de las personas nacidas en la selva todavía se identifican con tradiciones culturales y lingüísticas que llevan los nombres de *aguarunas (achuar)*, *arabela*, *ashaninka*, *mai juna*, *kandoshi*, *machiguenga*, *shipibo*, *secoya*.

Lo fundamental es que no deja de ser un arte de autor, personal, en primer lugar por su singularidad (no hay dos obras iguales), en segundo por su posibilidad expresiva y comunicativa para conmover a cada comprador o espectador. Expresa una fusión cultural nativo-mestiza y una convicción sobre la naturaleza selvática que afirma que plantas y animales son

Encanto animal. ANTI 18, Nueva Era, Mayo, Volumen 1, 2021: Pp 116 - 141. ISSN 1852 – 4915. Centro de Investigaciones Precolombinas, C.A.B.A., Argentina. Atención UNIRIO, [www. http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord](http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord)

también personas y que en carnaval todo se puebla de diablos.

Las obras no llevan ni título, ni nombre del artista, ni biografía del objeto ni historia cultural. Son estrictamente anónimas y no industriales. No se advierten en ellas elementos católicos, evangélicos, Testigos de Jehová o Hijos de Israel pero no quiere decir que sus autores hayan estado fuera de esa influencia religiosa y misionarial.

Consideraré las siguientes cuestiones: su interpretación, el “pensar animal”, el “encanto” y los enfoques estructuralistas y post-estructuralistas con los que puede demarcarse la elección del género del problema que deseo abordar.

La violencia de la interpretación

Éste es el título de un libro de Piera Auglagnier (2014) que se completa con la expresión “Del pictograma al enunciado”. Sostiene -sólo hago un esquema sin desarrollarlo- que la actividad psíquica humana comprende una suerte de metabolismo en tres estadios: el originario o primario al que da el nombre de pictografía, el primario o de fantasía y el secundario o de enunciado. A sus protagonistas subje-

tivos los llaman *representante*, *fantaseante* y *enunciante* respectivamente. Son secuenciales y su evolución es rápida: pueden establecerse en el yo o fuera de su esfera. Este modelo psicoanalítico afirma que esos estadios se relacionan con el placer o con el sufrimiento y que definen la representabilidad del mundo y lo que se incluye en ella y lo que no. El yo, en la expresión fantaseante, percibe el mundo pero también se proyecta sobre él. Tanto la percepción como la proyección pueden ser amenazantes, siniestras, infaustas como placenteras y lúdicas.

Mi interpretación, que apoyo en la narrativa que he escuchado en la Amazonía, intenta captar el momento conjuntivo en que la fantasía y la enunciación pueden estimarse como el enlace entre el artista-artesano y su vida social, entre su medio y su socialización, entre su creación y su gente, dado que la imaginación no solo se ancla en la persona sino que emerge en el desenvolvimiento de la explicación compartida de por qué el mundo es como es. En este arte, el deseo del artista no es prioritario sino que surge del convencimiento común sobre qué seres existen, qué poderes ostentan y qué efectos pue-

den producir hasta finalmente amasarlo en el barro.

En ese sentido, mi interpretación sería violenta porque ingresa, trastornando, en lo que presume el sentido último de las formas estéticas que esos objetos portan. Aun contando con los testimonios de los autores o de sus compañeros sociales y contemporáneos.

Pensar animal

Tomando como eje referencial los conceptos anteriores, aunque no para tratar este arte a partir del psicoanálisis sino con intención de integrar a la analítica experiencias tales como *animismo*, curanderismo, brujería y “encanto”, intento delinear un pensamiento amazónico que gira en torno al “exceso animal”. Si bien las plantas - especialmente, su reina, la ayahuasca- se representan en ceramios, en calabazas y textiles, son los animales el centro de esta plástica. De ese modo, el artista-artesano asume un carácter simétrico en el carácter de “fantaseante” y “enunciante” cuyo tema son los animales que selecciona y su inverso, los que no.

A despecho del diseño frecuentemente ingenio y copia fiel del animal viviente,

se puede describir como un arte intenso y ambiguo instalado en una fantasía del *encanto*, del hechizo.

Imponer en el barro cerámico o en la madera una forma animal equivale -al menos en mi interpretación- a la metafísica constituyente del pensamiento amazónico en el seno de la cual todo tiene *madre* o *alma*, todo puede transformarse (un curandero en una boa, un hombre en un bufeo y lo inverso), todo existente es maravilloso, producto de un misterio y tiene poder para causar las alternativas de un destino. Una suerte de “cuarta” dimensión del mundo (Rocchietti, 2018; Chaparro Amaya, 2013).

El placer o el displacer de la inscripción en el barro -como la sensación gustosa y hasta sensual de lograr la forma o el exceso de trabajo para obtenerla- no es un agregado a la manufactura sino una aplicación de la energía emocional del artista. Quizá se pueda aplicar a este aspecto de las obras (singularidad, intensidad, pulsión) las afirmaciones de Kripke (1985) y Putnam (1991) sobre la relación entre lenguaje y el significado. Ambos coinciden en que ya no es posible dividir en el nombre de las cosas el concepto o signifi-

Encanto animal. ANTI 18, Nueva Era, Mayo, Volumen 1, 2021: Pp 116 - 141. ISSN 1852 – 4915. Centro de Investigaciones Precolombinas, C.A.B.A., Argentina. Atención UNIRIO, [www. http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord](http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord)

cado de los objetos mismos que lo expresan en su extensión. De esta manera rompen con el esquema estructuralista del lenguaje. En esa perspectiva, el significado de un nombre (*boa, tigre, charapa, búho, bufeo*) es o coincide con su extensión: es decir, con los objetos en los que encarnan. Por lo tanto, no hay diferencia entre objeto y significado porque éste está adherido de manera práctica a aquel.

El encanto

La fórmula técnica que produce los objetos -pequeñas y frágiles esculturas- es la base del *encanto* pero no es el *encanto* mismo. La técnica cerámica (determinada a la vez por el barro y por la intención del artista-artesano) se pone al servicio del mundo de lo viviente animal y su potencial cualidad de producir “suertes” o “daños”, de “curar” o de enfermar, de atraer sexualmente, de “amarrar” al amante. Las obras son amuletos protectores o malignos, deseos ambiguos, formas anticipatorias de aconteceres o de vínculos. Ésa es la vida surreal de los animales modelados.

También es importante la trayectoria del objeto: una vez concluido y en la estantería del tallador, del alfarero o del comerciante, comienza su “finalidad”: adorno en una casa de un país lejano, un amuleto, un regalo cuidadosamente entregado (las tortugas desean fortuna y salud; los bufecos, suerte erótica). Cada perspectiva intencional abre un campo semántico de representación estética pero también de sospecha (de brujería, de magia) porque a la dinámica emocional del artista se corresponde la energía emocional del contexto.

Tuve oportunidad de constatar la sinergia entre el contenido emocional de los objetos fabricados y usados para la vida cotidiana y la selección de los elevados a objetos identitarios en Urco Miraño, en el río Napo, donde los *yagua*, con la finalidad de atraer turistas hicieron un pequeño museo (literal) sobre sí mismos (Rocchietti, 2010, Rocchietti *et al.*, 2015).

Estructuralismo vs post-estructuralismo

Los estructuralistas, cuyo auge tuvo lugar en los 50, 60 y 70 del siglo XX, entre los

Encanto animal. ANTI 18, Nueva Era, Mayo, Volumen 1, 2021: Pp 116 - 141. ISSN 1852 – 4915. Centro de Investigaciones Precolombinas, C.A.B.A., Argentina. Atención UNIRIO, [www. http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord](http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord)

cuales se destacó Lévi-Strauss (2007), destacaban que la realidad podía explicarse en términos del desplazamiento del lenguaje consciente hacia el inconsciente y mediante la oposición de categorías binarias inmanentes en el pensamiento humano del tipo *femenino/masculino* (Cf. Keck, 2005). Fueron desplazados de la atención filosófico-científica por los post-estructuralistas -el más influyente, Derrida (1986)- quienes postularon que las estructuras son contingentes, que el binarismo es cultural-europeo y que ningún desarrollo es lineal y determinado. Su consecuencia fue llamar la atención sobre una de las relaciones sistémicas del lenguaje: la *diferencia*.

La convicción levistraussiana está expresada en la siguiente afirmación:

Todo mito o trozo de mito permanecería incomprensible si cada mito no fuera oponible a otras versiones del mismo mito o a mitos en apariencia diferentes, cada trozo u otros trozos del mismo mito o de otros, y sobre todo a aquellos cuya armadura lógica y contenido concreto, considerado en los más ínfimos detalles, parecen llevarle

la contraria. ¿Es concebible que pueda aplicarse semejante método a las obras plásticas? Para esto haría falta que cada una, por su énfasis, su decoración y sus colores, se opusiera y sus colores, se opusiera a otras en las que los mismos elementos, diferentemente tratados, contradijeran los suyos propios para servir de soporte a un mensaje particular. Si fuera cierto de las máscaras, debería reconocerse que, como las palabras del lenguaje cada una no contiene en sí toda su significación. Esta resulta a la vez del sentido que el término elegido incluye y de los sentidos, excluidos por la elección misma, de todos los demás términos que podrían sustituirlos. (Lévi-Strauss 2007, p. 53)

Este planteo confronta no sólo con el anti-binarismo derridiano sino que también lo hace con la identidad significado-objeto de Kripke y esta divergencia es muy útil para definir el problema que intento abordar y que puede suponer, en definitiva, un lugar común cuando se aborda el arte desde el punto de vista del lenguaje (o mejor, desde el sistema de la lengua) porque si el significado se prolonga (o al

menos, no se acaba o recorta) entre objetos, esa situación equivale a que él está presente en cada obra pese a su autor y se transforma en un mandato oculto trans-individual de la creencia o la ideología más que en una construcción de naturaleza lógica. Al mismo tiempo anula el tercero excluido, la tercera posibilidad a los contrarios.

Para el *pensar animal* la relación *real-surreal* no es contradictoria: más bien, coinciden en una existencia “maravillosa” que posee continuidad y que se convierte en su determinación histórica.

La diferencia amazónica

Sea en la representación originaria, en la fantaseante, en la enunciante están tanto las categorías binarias levi-straussianas como la diferencia excedente a la estructura. La inscripción de la forma animal en barro o en la madera se constituye como un pensamiento específico: la ambigüedad del *encanto*. Capaz de premiar y dañar al mismo tiempo, de deleitar y de aterrorizar al *yo*. El orden simbólico (fuente y razón del sujeto) podría ser tan-

to terrorífico o fatal como un refugio a la contingencia.

La ambigüedad de las obras del pensar animal (fieles a la realidad y surreales) funda una estética amazónica cualitativamente radical.

Notas

¹ El anexo de imágenes tiene mosaicos de fotografías que fueron realizados por Luis Alaniz; los registros fotográficos me pertenecen.

² En Padrecocha hay una producción cerámica de baja escala que nutre al mercado urbano inducida por políticas de capacitación y recuperación de la tradición lingüística y cerámica de la población selvática.

Agradecimientos

Estoy agradecida a Augusto Cárdenas Greffa, Teodulio Grandez Cárdenas, Julissa Rondon Campana, Heiter Valderrama Heiter y Luis Alaniz entre un número muy grande de amigos amazónicos.

Referencias bibliográficas

Encanto animal. ANTI 18, Nueva Era, Mayo, Volumen 1, 2021: Pp 116 - 141. ISSN 1852 – 4915. Centro de Investigaciones Precolombinas, C.A.B.A., Argentina. Atención UNIRIO, [www. http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord](http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord)

- Carpani, R (2011). *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Peña Lillo. Ediciones Continente.
- Castoriadis Aulagnier, P. (2014). *La violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado*. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu.
- Chaparro Amaya, A. (2013). *Pensar caníbal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*. Buenos Aires, Argentina: Katz.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Escobar, T. (2014). *El mot del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel. Arte y Patrimonio.
- Keck, F. (2005). *Lévi – Strauss y el pensamiento salvaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kripke, S. (1985). *El nombre y la necesidad*. México: Taurus.
- Lévi-Strauss, C. (2007) *La vía de las máscaras*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Millner, J. C.(2003). *El periplo estructural. Figuras y paradigmas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu.
- Putnam, H. (1991) El significado del significado. En L. Valdés. (Ed.), *La búsqueda del significado* (pp. 87 - 109. Madrid, España: Taurus.
- Rocchietti, A. M. (2010). *Yagua: estética de una sociedad en la selva peruana*. En A. M. Rocchietti, G. Pérez Zavala y Jo. Pizzi (Comp.), *Amazonía: desafíos étnicos, ambientales e interculturales. Una mirada desde Sudamérica* (pp. 79 - 100). Buenos Aires: Centro de Investigaciones Precolombinas y Universidad de Santiago de Chile.
- Rocchietti, A. M. (2017). *La madre del verano es una mariposa*. Buenos Aires: ASPHA – Universidad Nacional de la Amazonía Peruana - Centro de Investigaciones Precolombinas.

Rocchietti, A. M. (2018). Pasaje Paquito en Belén. Departamento Loreto (Perú). En A. G. Brasil Meia. (Org.), *Filosofía y Religión. Fenómeno religioso no mundo (pós) secular* (pp. 328 – 338). Porto Alegre, Brasil: ABEC.

Rocchietti, A. M., A. Cárdenas Greffa, T. Grandez Cárdenas y Rondon Campana, J. (2015). *Hombres del Napo*. Buenos Aires: Aspha, Universidad Nacional de la Amazonía Peruana y Centro de Investigaciones Precolombinas.

Recibido: 14 de octubre de 2020.

Aceptado: 10 de noviembre de 2020.

ANEXO DE IMÁGENES



1.



2.



3.



4.



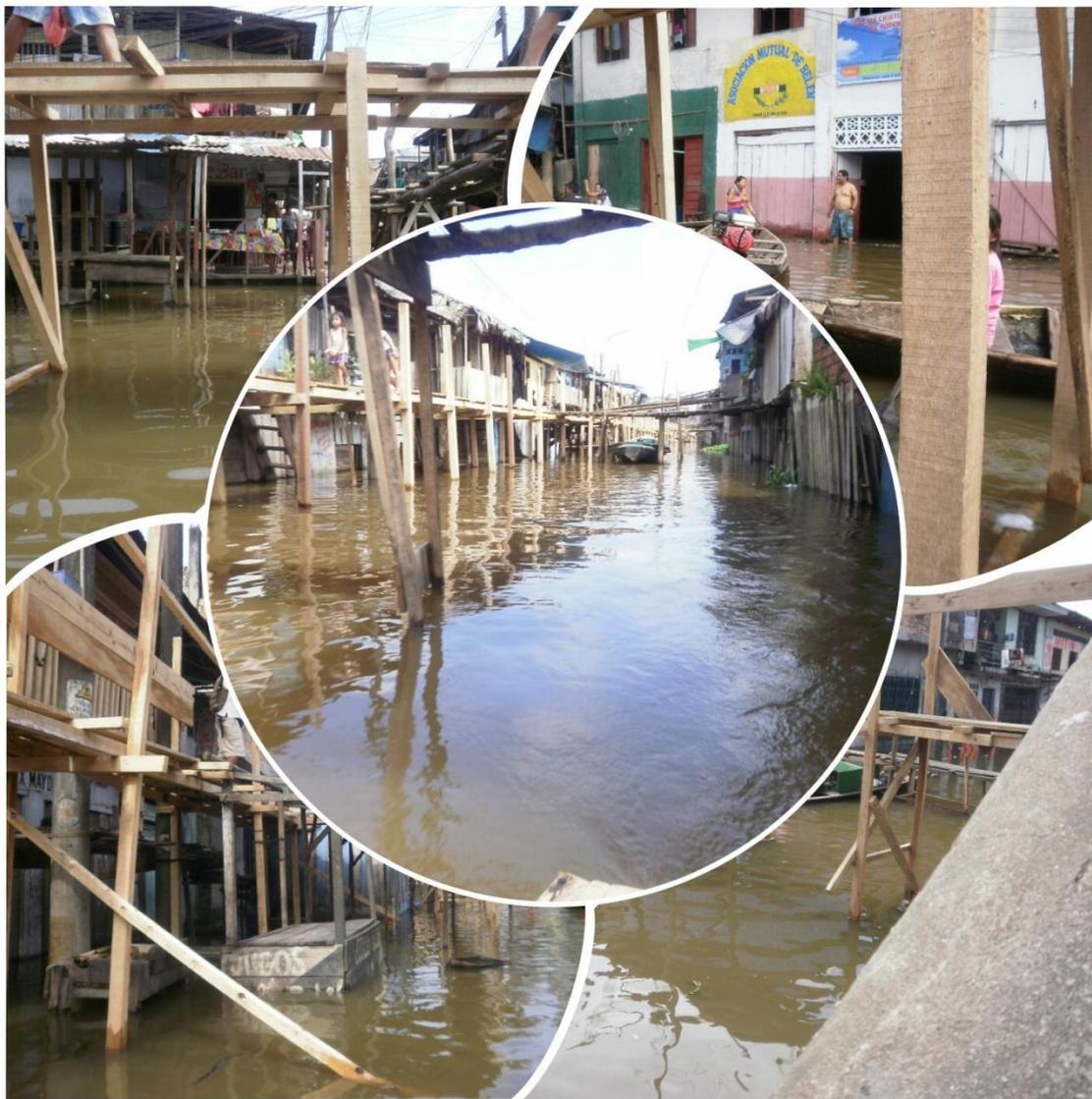
5.



6.



7.



8.



9.



10.



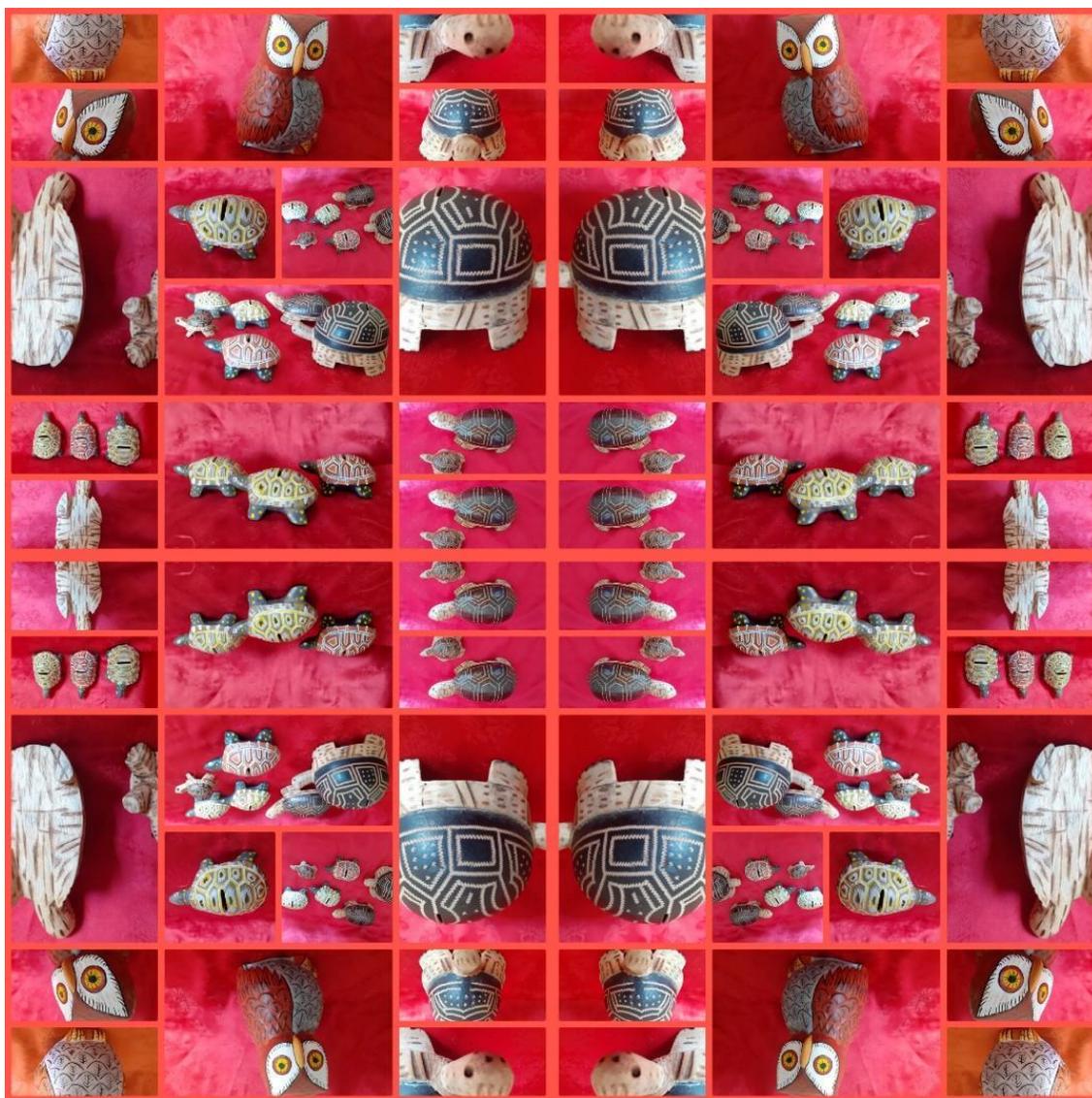
11.



12.



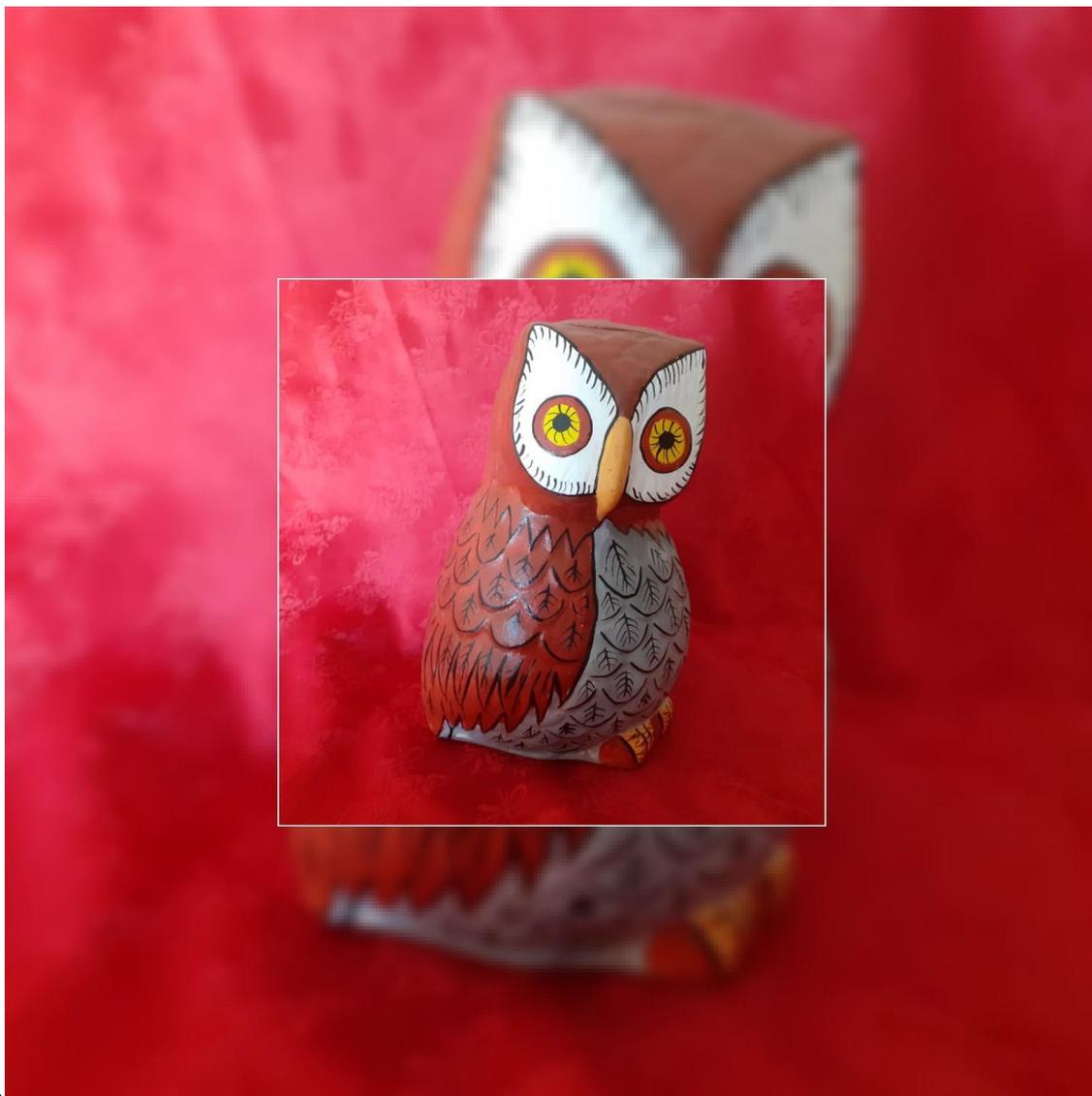
13.



14.



15.



16.

