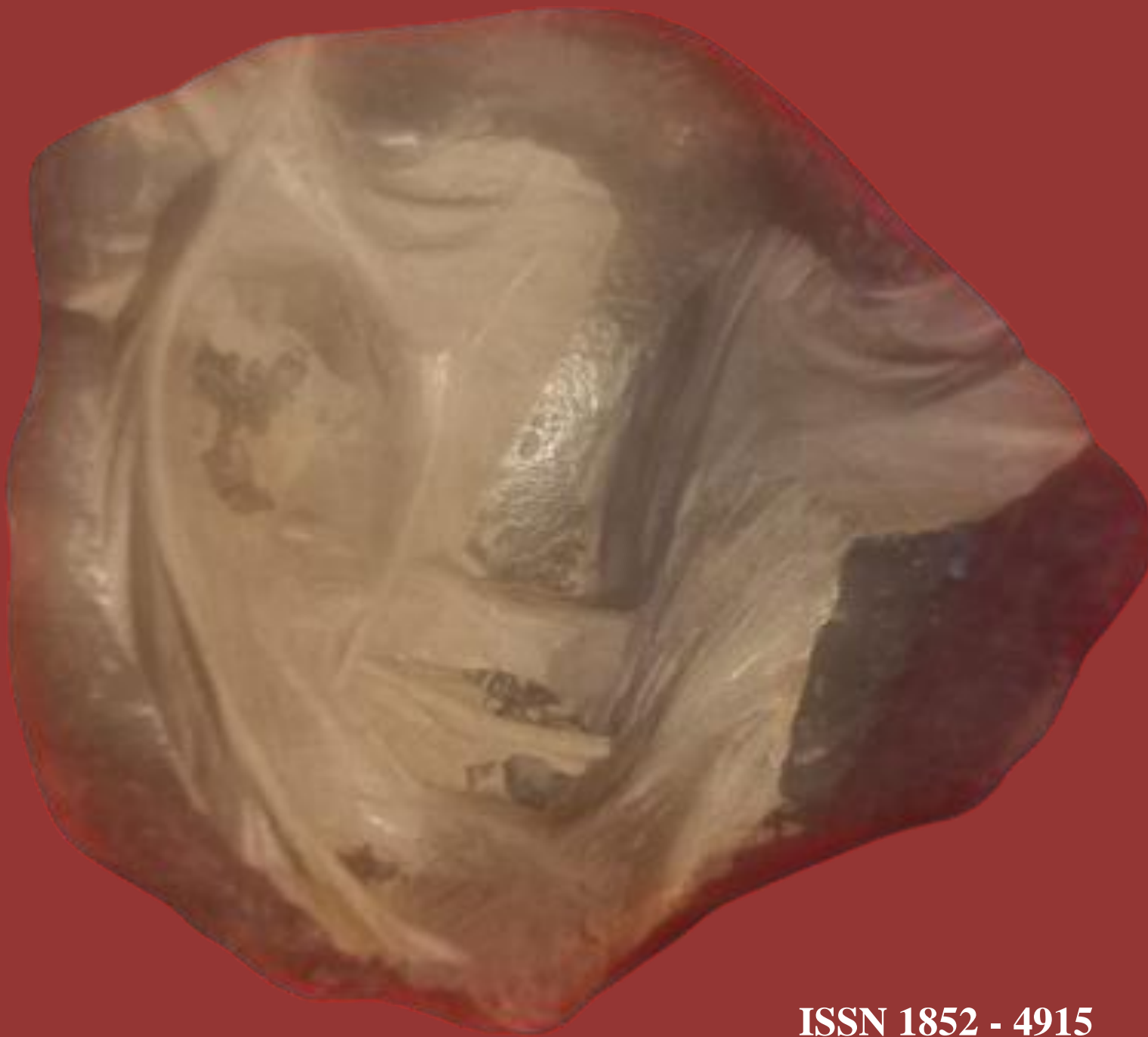


ANTI



ISSN 1852 - 4915

Anti 20, Nueva Era, Número 1, junio 2023

Obra de tapa: Escultura en basalto negro, Guaraní. Santa Ana, Misiones, Argentina. Anónimo.

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 20 – Nueva Era – Junio- 2023. Pp. 217.

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)

Consejo Editorial

Marité de Haro (CIP)

Yanina Aguilar (CIP)

César Borzone (CIP)

Alejandro Daniele

Colaboradores

Luis Alaniz (CIP)

Denis Reinoso (CIP)

Asistente de edición

Francisco Jiménez (CIP)

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

Fernando 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

Jhon Juárez Urbina – Congreso de la Nación– 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.

María del Carmen Espinoza Córdova – Museo Brünning – Lambayeque - Perú

María Elena Córdova Burga – Patrimonio Cultural- Cusco – Perú

Los trabajos de ANTI 20, Nueva Era, Número 1, Junio 2023, fueron presentados en el XVII COLOQUIO BINACIONAL ARGENTINO - PERUANO, realizado virtualmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, los días 5, 6 y 7 diciembre 2022

PRESIDENCIAS BINACIONALES

Mariana Rossetti (Argentina)

Rectora Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González

Rodil Tello Espinoza (Perú)

Rector de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana

César Gálvez Mora (Perú)

Director de la Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad

Yanina Aguilar (Argentina)

Centro de Investigaciones Precolombinas

PRESIDENCIA DE HONOR

P. Joaquín García Sánchez (OSA),

Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía Peruana (CETA)

DIRECCIONES ACADÉMICAS BINACIONALES

Ana María Rocchietti (Argentina)

Juan Castañeda Murga (Perú)

Teodulio Grandez Cárdenas (Perú)

ASESORES

Jorge Pisani (Acoplado, Metrodelegados, Argentina), Augusto Cárdenas Greffa (SUTU-NAP, Perú)

COORDINADOR

Francisco Jimenez



PERÚ

Ministerio de Cultura

Dirección
Desconcentrada de Cultura
La Libertad



Índice

7. EDITORIAL

8. CHACMA 94: A VEINTIOCHO AÑOS DEL PRIMER ENCUENTRO DE CURANDERISMO EN EL VALLE DE CHICAMA, COSTA NORTE DEL PERÚ

César Gálvez Mora

32. PASTORALES AGUSTINAS EN LA SELVA PERUANA SIGLOS XX Y XXI

María Victoria Fernandez Herlan

48. ECONOMÍA NARANJA O CREATIVA EN EL MUNDO ANDINO-AMAZÓNICO. María Virginia Ferro

69. LA LITERATURA PERUANA INDIGENISTA: GEOCULTURA AMAZÓNICA, ANDINOCENTRISMO Y TRANSCULTURACIÓN

Julián Galván

84. DIMENSIÓN TERRITORIAL Y ACTITUDES LINGÜÍSTICAS: LAS COMUNIDADES MIGRANTES EN BUENOS AIRES (ARGENTINA)

Andrea Galante y Roxana Risco

114. CERÁMICAS KUKAMA KUKAMIRIA. ANÁLISIS DE UNA ILUSIÓN

Ana María Rocchietti

147. RELEVAMIENTO DE LOS PETROGLIFOS DE “LA ALUMBRERA”.

Carlos Gómez Osorio y Teresa Michieli

186. CAMINERÍA HISPÁNICA TARDOCOLONIAL EN LA CUENCA DEL ARROYO PAVÓN- SAUCE (SANTA FE, ARGENTINA). CAMINO REAL, FUERTES Y POSTAS.

Fátima Solomita Banfi

212. NORMAS

217. ÉTICA APLICADA ANTI

CERÁMICAS KUKAMA KUKAMIRIA

ANÁLISIS DE UNA ILUSIÓN

CERAMICS KUKAMA KUKAMIRIA

ANALYSIS OF AN ILLUSION

CERÂMICA KUKAMA KUKAMIRIA

ANÁLISE DE UMA ILUSÃO

Ana Rocchietti

Centro de Investigaciones Precolombinas

Instituto de Sustentabilidad de Sistemas Productivos,

Universidad Nacional de Río Cuarto

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

anaau2002@yahoo.com.ar

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

Resumen

Esta investigación tiene por objeto un estudio sobre la cerámica Kukama y sus ceramistas. Considera a esta producción un arte amazónico dotado de singularidad y autenticidad, inscripto como tal en la

contemporaneidad y creado en el seno de una “ilusión”: el *Encanto*”.

Palabras clave: Kukama; ceramistas; cerámicas; alfares; estética.

Abstract

The purpose of this research is the study of Kukama pottery and its potters. It considers this production an Amazonian art endowed with singularity and authenticity, inscribed as such in contemporaneity and created within an "illusion": the Enchantment.

Keywords: Kukama; potters; pottery; aesthetics.

Resumo

O objetivo desta pesquisa é o estudo da cerâmica Kukama e seus oleiros. Considera esta produção uma arte amazônica dotada de singularidade e autenticidade, inscrita como tal na contemporaneidade e criada dentro de uma "ilusão": o Encantamento.

Palavras chave: Kukama; ceramistas; cerâmica; estética.

Introducción

Los ceramistas Kukama Kukamiria son una fracción de la etnia Tupí – guaraní de amplia dispersión territorial en América del Sur aún cuando presentan variantes culturales y lingüísticas. Su modo de vida está ligado a los ríos y la selva, a la yuca (mandioca), al banano, a las palmeras de irapay y de pijuayo y a la pesca.¹ Se trata de un campesinado muy dinámico en su itinerancia territorial debido a la cual gozan de fama como buscadores de la tierra sin mal. Este trabajo analiza algunas dimensiones específicas de las obras que ellos producen en el ámbito de la zona comprendida entre Padrecocha y Nauta (Iquitos metropolitano, Provincia de Maynas, Departamento Loreto, Perú) en la selva baja (*omagua*) (Figura 1).



Figura 1. Ubicación del área estudiada. Fuente Google Eath.

En este caso, la colección de obras proviene de los alfares de tres familias localizadas respectivamente, dos en Padrecocha (Ahuanari y Ricopa) y una en Santo Tomás (Canayo Aricara). Son conglome-

rados urbanos muy vinculados a los ríos (en este caso, el Nanay pero hay artesanos en Nauta y zonas aledañas al Amazonas). Considero que junto a su singularidad formal y estética se pueden señalar algu-

nas cuestiones de interpretación sobre su contenido psíquico-cultural profundo que, particularmente, hacen al arte cerámico Kukama algo más que una artesanía de mercado popular. Con esta intención vinculo a estas cerámicas a una *ilusión* (concepto freudiano) sin pretender un análisis de tipo psicoanalítico sino de adscribir bajo ese término un ejemplo de resiliencia histórica: la de un proletariado étnico inserto en una contemporaneidad problemática desde el punto de vista humano y ambiental.² Presentaré la problemática en el siguiente orden: 1. La experiencia histórico – social del pueblo originario Kukama, 2. Cerámicas Kukama y 3. Una interpretación.

La experiencia histórico-social

Kukama

Los Kukama no fueron detectados por los cronistas tempranos que narraron la exploración y colonización de la región del Ucayali, Marañón y Alto Amazonas; en cambio, sí los fueron los *Omagua* (Vallejo Yopan, 2014), de modo tal que fueron éstos los que indujeron a una generalización de la imagen inaugural sobre el estilo de vida amazónico y que su gentilicio se

aplica todavía hoy a la región de la selva baja, destacándose que ellos deformaban sus cabezas, que eran guerreros y que se desplazaban en los ríos con sus embarcaciones. En realidad, Kukama y Omagua participan del mismo tronco lingüístico: el Tupí – Guaraní. La Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios del Ministerio de Cultura del Perú ofrece una ficha en donde se ofrece una breve reseña de unos y otros pero se da por casi desaparecidos desde el Censo de 2017 a los Omagua o quizá viviendo en comunidades Kukama o en las barriadas ribereñas mestizas.³ Por lo tanto, los únicos representantes Tupí en Loreto serían los Kukama, los cuales también son descriptos por la Base de Datos como Kukama Kukamiria. Unos y otros serían originarios de la Amazonía Central (en el actual Brasil) y habrían migrado hacia esta región aproximadamente hacia el 1000 de la Era. Es una historia que no ha sido reconstruida con precisión. La misma BDI, afirma que existirían en la región (el departamento más extenso del país) unas 37.053 personas Kukama y sólo 1.185 hablarían la lengua. En síntesis, los elementos de una cultura guaraní loretoana hoy se locali-

zarían en la gente que se auto identifica como Kukama Kukamiría. Su nombre ha tenido distinta escritura (“cocama”, “cucama”, “cocama cocamilla”) pero la que consigno es la definitivamente adoptada.

Esta situación de dispersión, convivencia y mezcla de poblaciones en la Amazonía es un hecho específico. Al respecto, cabría señalar algunos impactos que importan en la existencia Kukama: abandonar el nudismo, la poligamia, la antropofagia y el tratamiento de los muertos, adoptar el cristianismo (aunque en sus obras no se ve nada cristiano), la lengua castellana y la inducción de la recuperación de los saberes antiguos por las ONG (como la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana/Aidesep) a lo largo de su incierta historia. Situados en la contemporaneidad, sus hijos actuales se insertan en la modernidad amazónica (pobreza, escolaridad incompleta, trabajos asalariados y cuentapropistas); es decir, en una razón mercantil que también busca el consumo y las mejoras del hábitat familiar. Esta cuestión no es menor. En rigor, cuesta distinguir entre mestizos urbanos, indígenas y mestizos ribereños a pesar de que siempre se afirma que lo que caracteriza a

la Amazonía es tanto la biodiversidad como la diversidad cultural. La adscripción indígena lleva el calificativo “comunidad nativa” que es, a la vez, una situación de hecho (colectividad que vive en tierras no tituladas) y jurídica (cuando si lo están). Gasché (2007) marcaba que hay más semejanzas y rasgos compartidos que diferencias y, por tal razón, prefería hablar de *sociedad bosquesina* dado que la sociedad amazónica no se deja clasificar fácilmente: allí lo que se encuentra es socio-diversidad, tradiciones étnicas y una cultura compartida. Esta observación -que posee exactitud y perplejidad= tiene origen en el proceso histórico en el cual la Amazonía de esta región se hizo peruana. Al respecto, vale la síntesis que hiciera Juan Miguel Bakula, un ex embajador, que la elaborara para la introducción a una recopilación de documentos relativos del Departamento Loreto (2006).⁴ La califica de “esquema” y formula los momentos de la formación del espacio geográfico peruano en Loreto. Sucintamente reseñado, afirma que el descubrimiento y colonización empezó en 1542 con la entrada de Orellana cuando en la región preponderaban los omagua que vivían en comu-

nidades (no menciona otras etnias indígenas) detallando las crónicas escritas por los españoles. El segundo momento fue el proceso por el cual el territorio fue adquiriendo valor económico. Más tarde, el Estado español (Virreinal) fue adquiriendo control sobre él y se instalaron las misiones jesuíticas entre 1638 y 1767 (unas 130). Esto tuvo alto impacto en la población indígena dado el tipo de modelo sociológico de la Orden religiosa. Cuando se la expulsa se produce una desintegración del sistema y una importante baja demográfica de la población indígena que, además, se dispersó.

Entre fines del siglo XVIII y la independencia peruana se debió organizar la defensa del territorio contra Portugal (este período estuvo liderado por el gobernador Requena) antes y después de los Tratados de Madrid (1750) y de San Idelfonso (1777) que forjaron los acuerdos de distribución del espacio geográfico amazónico y fuera de él. El mismo se caracterizó, tanto en la época jesuita como después, por el aislamiento y el retraso económico con esporádicos ciclos de fiebre del oro y rebeliones indígenas, especialmente de los jíbaros (hoy, agwajún). En 1880 se

desató la del caucho, cuyo dominio rigió hasta 1920. Allí los pueblos originarios fueron esclavizados, desplazados y dispersados en forma arbitraria y forzada para tenerlos próximos a los árboles de jebe. Al caucho le sucedió un momento jurídico-administrativo mediante el cual, el Estado peruano tomó dominio sobre la región; muchas familias fueron entregadas a patronos madereros y a evangelistas del Instituto Lingüístico de Verano.

Es indudable que este devenir histórico es clave para entender el caso amazónico y su difícil clasificación científica. En la Colonia, el destino de los indígenas fue la reducción misional o la hacienda pero muchísimos estuvieron libres, fuera de una y de otra (Vallejos Yopan, 2014); durante la república moderna hubo sucesivas migraciones de gente de la costa y de la sierra motivadas por las crisis económicas nacionales y por la atracción del petróleo. La imagen documental sobre los Tupí guaraníes los muestra como un pueblo formado por mucha gente, viviendo en poblados grandes, navegantes y pescadores hábiles.

No hay estudios arqueológicos en la Amazonía Occidental peruana sobre las

sociedades Tupí Guaraní con excepción de la cuenca hidrográfica Mayo Chinchipe Marañón (Valdez, 2019) en región de montaña. Se atribuye a los guaraníes o Tupí – guaraníes un origen amazónico (más específicamente en Rondonia, Brasil) y amplia dispersión especialmente hacia el sur, hacia la cuenca del Río de la Plata en donde existen unos tres mil sitios arqueológicos investigados. Esta etnia fue objeto de interés desde el principio para los exploradores y conquistadores a partir de 1515 y luego para los científicos del siglo XX. Se les adjudica haber sido conquistadores de pueblos vecinos o invasores de territorios ocupados por sociedades no guaraníes siendo habitantes de la selva (en donde establecían sus chacras y aldeas) y en los interfluvios de los ríos Paraguay y Paraná (Silva Noelli, 2004). Un indicador de su presencia en contextos arqueológicos sería la cerámica de terminación exterior corrugada y la pintada ocre, rojo y negro (Loponte y Acosta, 2003 – 2005; 2013). La cerámica es, pues, una imagen de su identidad.

Cerámicas Kukama

La producción cerámica Kukama reúne un verdadero “mundo”.⁵ Un mundo cerámico que comprende sustancias, formas y efectos.

Las sustancias que manipula el/la artista son el barro obtenido en las barrancas o en los bordes de las cochas (lagunas meandrosas con arcillas en suspensión que caen al lecho o se depositan en sus periferias), las cenizas (básicamente de la corteza del árbol apacharama)⁶ que harán las veces de antiplástico en el amasado del barro, la resina del copal o copaiba⁷ y la leña.

Las formas son ollas de porte importante por su tamaño (unos 0.50 metros de alto por 0.30 metros de ancho), cántaros, cuencos y modelados escultóricos.

Los “efectos” abarcan las operaciones sucesivas del trabajo: hoguera, lumbre, llamas, carbones. Todos ellos están representados en el léxico alfarero. Originalmente la cocción debió hacerse a cielo abierto; la palabra “horno” no figura en el diccionario de Espinosa (1989). En él, el misionero agustino que llegó a la Amazonía en 1926 y que la recorriera reco-

giendo léxico Tupí, figuran estas palabras relacionadas con la alfarería y el fuego:

Cuenco: Tuya – Kuya.

Cántaro: Muritse.

Cántaro para agua: Unichiru.

Escudilla: Tuya Kuya/Tuyuka.

El que hace cántaros: Munitsu yaukiara.

Cantarería: Munitsu purepe – t – uka

Carbón: Tari.

Ceniza de apacharama: Itakipi Tanmuka

Hoguera: Tata watsu

Candela: mapa-n kanata

Una publicación colectiva del año 2015, generada por el Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana y otras instituciones ofrece una lista mucho más extensa.

Estas tres dimensiones suponen categorías de pensamiento (“preocupaciones” del alfarero) y de acción (“pensar y hacer”). Corresponden a las primeras la imaginación temática y la invención creativa y recreativa y a las segundas la calidad del barro, la tenacidad de las piezas, la definición de las operaciones en el trabajo y las elecciones y decisiones que los/las alfareras llevan a cabo. De todas, ellos

pueden dar fundamentación, incluidas las obras defectuosas. También indican la historicidad radical de las obras y de la cultura Kukama implicada en su evolución social.

La colección Kukama que registré y que ilustro con pocas piezas se produjo en un contexto de mercantilismo de baja intensidad: estas familias se conectan directamente con el mercado aunque no siempre es así porque –por lejanía o por falta de práctica- hay intermediarios que se instalan en la cadena de transporte y precio de las piezas. Éste oscila entre 5 y 15 soles - al menos en 2022 post pandemia global de Covid 19 que en la Amazonía Peruana fue muy cruel- a consumidor final. Se venden en los talleres de los artistas o en el mercado de Belén, en el Mercado Central de Iquitos o en puestos colocados en la calle cercana a éste último. La amplitud de la oferta es más visible en el Pasaje Paquito, callejuela del primero en donde la cerámica compite con elixires medicinales y mágicos. Existen tres conjuntos en la colección: 1. Contenedores, 2. Esculturas, 3. Placas en altorrelieve que son también una suerte de esculturas.

Los contenedores

Como su nombre lo indica, son diseños destinados a contener líquidos (masato, agua), flores para el cementerio o para el hogar y como adorno de hoteles y restaurantes en Iquitos. Los llaman cántaros, tinajas, cuencos y jarrones. Su forma depende de que hayan sido modelados con rollos de barro homogeneizado y densificado con apacharama (cenizas de corteza del árbol *Moquilea tomentosa*) y amasado en rollos que superpuestos construyen la pieza, formando recipientes de delicado perfil cóncavo y convexo, dotados de

borde evertido, cuello y cuerpo hemisférico sobre base plana (Figuras 2 y 3), o de que hayan usado molde o torno. En este caso, todas las piezas tienen igual forma (generalmente cilíndrica o esférica) diferenciándose en el terminado (engobe, aplicación de copal o *Protium copal*) o en la decoración pintada (Figura 4). En este conjunto las transformaciones y adaptaciones “modernas” son muchas. En algunas ya no se reconoce la tradición Kukama. Es la demanda del mercado.



Figura 2. Cántaro pintado blanco sobre rojo. Alejandro Canayo Aricara. Santo Tomás.



Figura 3. Cuenco con decoración floral. Vista lateral, base y boca. Julio Ricopa. Padrecocha.



Figura 4. Cuenco obtenido mediante torno, pintado y con aplicación de brillo de copal. Julio Ricopa. Padrecocha.

Como ejemplo, describo esta pieza cerámica del taller de don Alejandro Canayo (Figura 5).



Figura 5. Cántaro o tinaja. Alejandro Canayo Aricara. Santo Tomás.

El contenedor fue levantado con técnicas de rollos de arcilla con apacharama; se le dio un perfil cóncavo – convexo con una boca circular dotada de labio evertido, cuello bien marcado desde donde arrancan las asas y cuerpo esférico. La superficie externa está simplemente alisada. Está pintado en contraste: boca y cuello en rojo con dibujos en blanco y cuerpo en blanco y líneas rojas. Puede asimilarse a la interpretación de ellas como “ríos” o “madre de los ríos” de acuerdo a la descripción que le dieran a Taricuarama

Palma. La separación entre cuello y cuerpo está señalada con líneas rojas. El diseño describe un zigzag de triple línea blanco o rojo.

En cambio, el plato que ilustra la figura 6 se realizó modelando un disco de de arcilla y aplastándolo hasta darle forma circular con base apenas diferenciada del arco y la jarra mediante rollos complementados con una aplicación de material amasado como disco para darle una aguda forma evertida.



Figura 6. Plato y jarra. Lidia Canayo Aricuara. Santo Tomás.

La incorporación de los tornos ha permitido la estandarización de los contenidos con mayor rendimiento económico en el mercado (Figura 7).



Figura 7. Cerámicas fabricadas con torno. Julio Ricopa. Padrecocha.

Las esculturas

Las “esculturas” o modelados en tres dimensiones, a mano o con molde, exhiben la mayor variación hasta el punto de que cada pieza es única. Las hay de distinto tipo y función: alcancías que toman la forma de animal (Figura 8, 9), esculturas de sirenas, mujeres, diablos, tortugas, armadillos, monos y pecaríes (Figuras 10 y 11). Finalmente, las porta candelas, portavelas diseñados como torsos y pier-

nas de mujer (sin cabeza ni pies) (Figura 12). El tamaño va desde unos 0.30 metros de altura hasta verdaderas miniaturas de 0.05 metros. Las superficies, frecuentemente, están alisadas y guardan el color del barro original con y sin aplicación de copal u otro brillo y pintura. Este conjunto abarca desde animales miméticos con los originales a figuras eróticas o siniestras con detalles muy expresivos en los rostros.



Figura 8. Ave. Paloma de monte (torcaza, *Zenaida auriculata*). María Mamayama. Belén (ambulante). Original de Padrecocha.



Figura 9. Repertorio de animales. Yolanda Leiche Ricopa. Padrecocha.



Figura 10. Diablo y Sirena. Yolanda Laiche Ricopa. Padrecocha.



Figura 11. Sirenas. Victor Laiche y Encarna Pizuri Pina. Padrecocha.



Figura 12. Candelas. Alejandro Canayo Aricara. Santo Tomás.

En el repertorio cerámico de uno solo de los ceramistas – don Juan Lorenzo Ahuarani- produce pequeñas esculturas de bulto, negras y ocre. Las denomino “miniaturas” por su tamaño: 0.05 metros de alto.

Plasma animales (como el carachupa o armadillo, el mono), sirenas y una especie de vasos – efigie de clara inspiración andina (Figura 13, 14).



Figura 13. Miniaturas Juan Lorenzo Arhuarani. Padrecocha.



Figura 14. Miniaturas Juan Lorenzo Arhuarani. Padrecocha.

Las placas

Estas placas son obras de Alejandro Canayo (Santo Tomás). No las he visto en los otros talleres. Son placas de cerámica de pequeño tamaño (0.15 metros de largo por 0.10 metros de ancho y un espesor de 0.01 metro), negras (atmósfera oxidante)

y excavadas dejando en su interior una figura en bajorrelieve que el autor denomina “diablito” y que puede tratarse del shapshico o chullaychaqui, un espíritu cojo que se lleva gente en la selva (Rocchietti 2021; Rocchietti y Cárdenas Grefa, 2022) (Figuras 15, 16, y 17).



Figura 15. Placa en altorrelieve. “Diablito” Alejandro Canayo Aricuara. Santo Tomás



Figura 16. Placa en altorrelieve. "Diablito" Alejandro Canayo Aricuara. Santo Tomás.



Figura 17. Placa en altorrelieve. “Diablito” Alejandro Canayo Aricuara. Santo Tomás.

El taller

El taller o alfar está en las casas de los artistas; es un recinto bastante desordenado en donde se encuentran el barro en pilas o en bolsas de plástico (grisáceo y a veces blancuzco), los sacos con apacharama, el torno y las estanterías (tablones de madera adheridos a la pared) o las me-

sas donde van colocando la producción; incluso quedan puestas en el suelo.

El horno siempre está afuera. He visto hornos compartidos en familia, excavados en la tierra de la barranca de la quebrada o de la quebradita, tapados con chapas de calamina para lograr la cámara y hornos con paredes de ladrillos refractarios y también cerrado con esas chapas (Figura 18). Son hornos que no alcanzan los 1000

grados Fahrenheit y eso tiene el efecto de que las piezas son frágiles, de fácil rotura. La señora Lidia Canayo Aricuara indicó que ella no tiene horno y que cocina su

cerámica en una hoguera cubierta con chapas de calamina



Figura 18. Hornos de Alejandro Canayo (paredes de ladrillos) y de Julio Ricopa (cámara excavada en tierra).

Taricuarima Palma (2021) ha realizado un cuidado registro de los alfareros, cerámicas y diseños en Santo Tomás (Distrito San Juan Bautista) recogiendo la historia de los pobladores, sus orígenes en el Ucayali, la migración al río Nanay, el estadio pionero en el paraje entre 1914 y 1936, la fundación del pueblo en ese último año y los nombres de los diseños. Los Kukama de ese lugar le dijeron que los dibujos se vinculan a las plantas me-

dicinales y mágicas (las que evitan o promueven el “daño”), a los espíritus de las plantas, al poder en el cielo y bajo el agua. Reproduce algunos diseños recopilados en un taller de enseñanza ceramista y los nombres que les dieron: patikina negra, putuputu (para el daño), boa, ríos y orillas, chacra y vivienda, etc. Señala que entre los ceramistas antiguos y los jóvenes hay cambios con tendencia la simplificación técnica y a la imitación de dise-

ños andinos y costeños. Los cantos medicinales tienen gran importancia en los significados de las piezas.

Procesos

Este arte resulta de tres procesos: 1. técnico, 2. del mismo proceso de arte o de creación subjetiva, de significantes y 3. de práctica cultural. En los que pongo énfasis de análisis son los de arte considerando a cada pieza un significante. Estos procesos pueden definirse del siguiente modo.

El proceso técnico está constituido en las operaciones de taller alfarero: obtención del barro, preparación de la apacharama y del copal, amasado o moldeado, terminación por alisado, engobado, cepillado, pintado y decorado; oreado, cocina y enfriado. Es de señalar que la cerámica guaraní arqueológica muestra un terminado de la superficie exterior de las piezas con corrugado (o impresión de dedos pulgares semi-superpuestas) que aquí no se verifican o pintura geométrica rojo sobre blanco que ocurre pero modificada.

El proceso de arte se manifiesta en la habilidad del autor (los aprendices son menos expertos), su imaginación subjetiva

y su “saber” sobre la tradición de sus mayores, especialmente al adjudicar significados a los dibujos o a las formas modeladas. Varios dicen estar orgullosos de su “arte” justamente en virtud de ese conocimiento. Pero su pensar difiere respecto a éste en la medida en que despliegan una específica capacidad de imaginación y de fantasía. Esto es muy importante porque aquí se alojan los fantasmas de la tradición ancestral: diablitos, personajes monstruosos o casi, animales que dan suerte y las sirenas del Amazonas.

El proceso de significante o de soporte de la expresión (no me refiero a al de significación que está implícito en el de arte) alude a la pieza como espesor superficial, observable, sintomático, epigénico del arte. Muchas veces ni el mismo artista puede decir con precisión que hay por detrás de él.

El proceso de práctica cultural es el que deviene de la adhesión y sostén del pasado Kukama y su cultura material convertida en arte (pero vista popular y turísticamente como artesanía), de la fidelidad al mandato de los antepasados y de sus elecciones en relación con los otros procesos que acabo de describir. En este con-

junto (semiótico y ontológico) radica que cada pieza pueda ser considerada un *significante*, ya no como expresión externa de la lengua sino como parte de la subjetividad profunda del artista indígena y de su mente. Allí se imbrican su contenido histórico y simbólico con la ancestralidad (agónica) que ejerce el artista en su condición de proletario campesino o urbano aunque ella no anula su otra identidad.

Una interpretación

Lo que sigue es mi argumento interpretativo que fundamento en las obras como “significantes” de la ideología del *encanto*.

La ilusión

La palabra “ilusión” ha tenido éxito en el psicoanálisis pero no aludiendo, precisamente, a algo ficticio o a la “esperanza” sino que mediante ella se ha procurado expresar algunas dimensiones profundas de la cultura y de la mente humana.

Freud (1930), refiriéndose a la cultura, sostuvo que ella consistía en un “malestar”, en una “hostilidad” que acosaba a los mismos que la habían creado, los humanos, dado que su naturaleza es la de re-

presión y sublimación, ambas dimensiones presentes en cualquier arte ya sea liberando lo reprimido o reorientando los impulsos hacia imágenes aceptables o bellas. Y se refirió a la religión, como un sentimiento “oceánico” de origen neurótico, angustioso (Freud [1927] 2001).

También Lacan (2008) usó este término para referirse al pensamiento que se corresponde consigo mismo, diferente del pensamiento que se corresponde con el objeto⁸. El Diccionario de la Real Academia Española coloca estas acepciones:

- Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos.
- Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo.
- Viva complacencia en una persona, una cosa, una tarea, etc.
- Ironía viva y picante.

La primera pone en foco la cuestión de la realidad o, mejor, la de la relación entre

pensamiento y realidad que en el marco psicoanalítico (o también fuera de él) configura la pieza clave del mundo del sujeto. La segunda apunta a un sentimiento, a una atracción y espera de cumplimiento de algo y el tercero al placer o complacencia al llevar a cabo algo. La última está afuera de lo que estoy tratando.

Aludo a estas perspectivas porque permiten aventurar, hipotéticamente, en primer lugar que la cultura puede resultar un peso insostenible antes que un hospedaje cálido tanto para el pensamiento como para la acción o la emoción de un individuo o de una colectividad. Especialmente como cuando la cultura posee “ancestralidad” como es el caso de los Kukama. En segundo lugar, la obligación de plasmar la identidad cultural en las obras para asegurar su autenticidad histórica es, indudablemente, un sobrepeso innegable que no todos los artistas están dispuestos a respetar. En tercero, es la lengua castellana la que refuerza estos temas (también otros idiomas occidentales lo hacen, obviamente): realidad, atracción, deseo, antagonismo. Los alfareros/as visitados y entrevistados hablan castellano. La originaria tiene pocos hablantes. No sé si este con-

tenido léxico se encuentra en ella en la actualidad.

Examinaré la colección Kukama (adquirida en las localidades mencionadas y en el mercado de Belén, Iquitos) en términos de realidad e ilusión. La utilidad de esta finalidad es encontrar aspectos no visibles en la materialidad de las pastas y de las obras finales partiendo —arbitrariamente— de dos convicciones: 1. Estos artistas populares no son simplemente artesanos, 2. La estética Kukama no puede ser juzgada a partir de criterios formulados con anticipación (por ejemplo, los que provienen del arte occidental) sino por los que esa estética hace imperar por sí misma (Pareyson, 1965). Y lo que hace imperar por sí, en mi perspectiva, es el juego entre realidad e ilusión, entre realidad y malestar de la cultura.

¿Cuál es la fantasía fundamental de los artistas Kukama y, por lo tanto, su significante principal? El *encanto*.

El *encanto* es el “otro lado de las cosas”, el “otro mundo del mundo”: ánimas, espíritus, almas, “madres de las cosas”. Todo tiene un revés mágico. Éste es el núcleo de la experiencia significativa Kukama. Por eso, se puede afirmar que cada pieza

es lo que es y es también “algo más”. Si todo hombre y mujer Kukama está en un universo poblado por otros entes, se puede advertir la importancia del proceso del arte y del proceso del significante porque convergen en el *encanto*. No quiere decir que caduque el principio de realidad práctico; al contrario. Lo que realmente sucede es que el esfuerzo sensorial y semiótico es una combinación de ambos. No puede afirmarse que esto sólo sea de pertenencia Kukama. En rigor, en estas cosas creen todos los amazónicos: indígenas, mestizos, inmigrantes desde otras regiones y hasta “blancos” extranjeros.

El *encanto* se usa también para dar nombre a lugares con cierto grado de potencia mágica y es un topónimo frecuente. Pero no es la única forma de la fantasmática amazónica; también la integran el *daño*, la *envidia*, el *espanto*, los diablitos, la *madre del bosque* y la *madre del agua* y la *sombra* (el alma). El *encanto* está ligado a una espiritualidad que adhiere al chamanismo, al poder adivinatorio y alucinatorio de la ayawaska y a las plantas mágicas.⁹

La estética Kukama

Argumento que la estética Kukama está constituida en el *encanto* y en las otras formas fantasmáticas presentes en las creencias Kukama; es decir, la *ilusión*. Si uno sigue al Freud de *Más allá de una ilusión* su núcleo existencial religioso es la angustia y, por tanto, el malestar producido por aquello que la cultura obliga a reprimir como sistema moral. Estimo que esa es la escena primaria para los Kukama’.

Para Lacan, la ilusión consistía, en cambio, en la articulación de los significantes entre sí (no con las cosas). Por esa razón, la ilusión se autocontiene tanto en la representación como en el goce y en la esperanza. Se opone o es contrario a la relación del pensamiento con su objeto que hace que la verdad tenga estructura de ilusión (Lacan, 2008). Pero no en demasía porque hay que preservar al pensamiento de la alucinación. El artesano – artista no alucina pero, su ideología se ampara en las creencias que están en el *encanto*. De todos modos, es frecuente en la Amazonía nativa y mestiza la toma de ayawaska para alucinar.

La lógica de la ilusión no es la lógica de la manufactura de una obra cerámica pero

ésta la supone y la pone a la luz en algunas, de manera explícita (los diablitos y las sirenas).

Las cerámicas Kukama acumulan - mientras se fabrican, se usan o se exhiben- práctica, conocimiento y creencias en el orden del significante propio, esto es, en el orden de la cultura ancestral Kukama y de su ficción fundadora: el *encanto*. En él hay un imaginario que actúa como fondo estético primordial, más allá de los objetos reales. Y también se podría decir que la experiencia etnográfica (la del observador) está anclada precisamente allí.

El fin (final) de la cultura

Los Kukama, como otros pueblos indígenas o nativos de la Amazonía, estarían en curso de desaparecer (probablemente mestizados o transculturados). Entonces, el tópico, también fundamental, es la muerte de su cultura. Voy a examinar este problema.

Si la cultura Kukama estuviera condenada a desaparecer, eso implicaría el fin de su ilusión y operaría como colapso catastrófico (aún con que fuera muy lento y durara un siglo) envuelto en la ruptura con la

ancestralidad. Pero, simultáneamente, plantea el interrogante de si esa consistencia con su tradición histórica y sociológica no manifiesta más bien una dialéctica entre cambio y evolución versus estancamiento, independientemente de lo que piensen los conservacionistas culturales y ambientales.

La cerámica Kukama está inserta en la contemporaneidad a despecho de su pasado nutricio al que es fiel o casi fiel. Esto es: presente absoluto. Verla de otra manera sería dejar de captar su valor. No obstante, de todas maneras, se impone el problema de la articulación entre identidad y cambio.

Con respecto a la noción de identidad – uno de los conceptos más reificados de la antropología actual y de ciencias sociales afines- es útil acudir a la reseña que hace Altamirano (2021). Antes de 1960 no se la usaba. Habría una identidad de pertenencia y otra de referencia¹⁰. Alude a algo que pese a los cambios permanece; un sí mismo con continuidad'. Formó parte de los estudios de Erik Erikson sobre la génesis del "yo" y del interaccionismo simbólico de George Mead; ambas surgieron como teorías en la ciencia nor-

teamericana y luego se difundieron a Inglaterra y Europa. En las décadas de los años 80 y 90 del siglo XX, la tesis de la identidad se expandió notablemente tanto en ambientes académicos como en fracciones sociales civiles debido a la globalización. El concepto no estuvo exento de críticas y desconfianza porque se lo atribuía a la derecha ideológica. Altamirano también menciona un seminario dirigido por Claude Lévi-Strauss entre 1974 y 1975, en el cual el famoso estructuralista no aceptaba la “identidad” sosteniendo que sirve para referirse a un sinnúmero de cosas que no tienen existencia real (Altamirano, 2021 p. 209). En el ámbito freudiano parece más aceptable el término “identificación” porque denota dinámica, movimiento y cambio que realiza el mismo sujeto.

Las cerámicas, en verdad, construyen y otorgan oportunidad de “identificación” - o “identidad”, si se prefiere- a los Kukama y no al revés (proyección de una especie de sello Kukama en las obras). La identidad es un significante esquivo, por no decir indefinido y “flotante”. Justamente, la identidad Kukama podría una la

memoria de lo indefinido, de una realidad “ideal”.

Este análisis también tiene que ser considerado desde el ángulo de la crítica a las interpretaciones proyectadas al arte y que describo a continuación.

Una crítica

Refiriéndose al amplio uso que hiciera Freud de la literatura, ya sea para inspirarse o para usarla con fines confirmatorios, Bayard (2009) apunta que hay un psicoanálisis de “aplicación” que busca contenidos profundos clásicos en las artes, como el complejo de Edipo, la castración, la seducción, etc., de acuerdo con un modelo de contenido manifiesto y contenido latente. Su crítica sostiene que juzgándolo por sus resultados, éstos son previsibles de acuerdo con la teoría del punto de partida¹¹. Aunque no sean falsos. Sería el caso de la hipótesis que he propuesto tanto para las obras cerámicas como para la posible muerte de la cultura Kukama. Este autor también hace una pregunta inquietante: ¿las culturas se dejan interpretar?

Mi supuesto es que sí, puesto que, aceptando que la interpretación implica la in-

tervención del que interpreta, como dice Bayard, no hay demasiados instrumentos para abordar este problema. No hacerla, evitarla, significaría una nueva muerte de esta cultura por no prestarle atención en su duración histórica y en su contemporaneidad. Por otra parte, no he utilizado las estructuras profundas del psicoanálisis sino solamente la noción de *ilusión*, un lugar oceánico para el mundo de cada obra.

Mi interpretación es análoga a la que él mismo propone: en lugar de que el psicoanálisis se proyecte sobre la literatura, ver a ésta (sus obras) como un sistema teórico para poder explicar el psiquismo humano. En ese sentido, ver en las cerámicas Kukama una configuración que obliga a sus ceramistas a identificarse con ellas y producir las con fidelidad a una tradición de forma y de estética tiene una consecuencia: si los ceramistas la abandonan —la cambian o la abandonan significaría que su “ilusión” ya no tendría potencial identificatorio y la cerámica sería elaborada de otra manera o, simplemente, desaparecería junto con los ceramistas ancianos

Conclusiones

Las cerámicas Kukama- podrían caducar, volverse extrañamente antiguas, ingenuas, pueriles, inútiles y, por lo tanto, dejarse de fabricar. No sería extraño ya que ellas existen porque hay compradores en las ferias. Su temporalidad es la de la era contemporánea y sus contextos específicos. Desde mi perspectiva, poseen un excedente: un poder identificatorio que va desde las obras a los alfares y no a la inversa. Puede ser que ellas otorguen a sus ceramistas un campo de experiencia común que ya no encuentran en la lengua, que los distinga como artistas y los afiance en su duración histórica. O, quizá, que sus compradores participen del *encanto* y crean en su protección, en su brujería o en su estética.

Las interpretaciones no son ni verdaderas ni falsas; son adecuadas o no, pertinentes o inoportunas. La mía procura aproximarse al “mundo de la obra”.

Notas

¹ Manihot suculenta, Musa paradisiaca, Lepidocaryum gracile y Bactris gasipaes respectivamente.

² El trabajo de campo sobre el cual elaboro este artículo fue posible gracias a la colaboración y apoyo de miembros de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, en el marco de una colaboración Binacional entre el Centro de Investigaciones Precolombinas y UNAP: Augusto Cárdenas Greffa y Julissa Rondon Campana.

³ En la Amazonía peruana se verifican tres denominaciones que abarcan conglomerados humanos pluriétnicos: “comunidad nativa”, “pobladores ribereños” (mestizos o no indígenas) y “pobladores de barriadas del bajo” (por ejemplo en Belén, Iquitos).

⁴ Esta colección fue reunida por Carlos Larrabure y Correa en dieciocho tomos, publicados en Lima entre 1905 y 1907. EL CETA (Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía Peruana) publicó el texto de Bakula y mapas históricos.

⁵ El Diccionario de la Real Academia Española, 2022, en la primera acepción lo define como “conjunto de todo lo existente todo lo existente”.

⁶ El Diccionario Histórico de la Lengua Española de la RAE dice: “apacharama, “apacharana”. f. Perú. Árbol tropical

cuya corteza, tratada y mezclada con arcilla, se utiliza en la confección de ollas y vasijas (*Moquilea tomentosa*)

⁷ *Protium glaucum* que tiene también usos medicinales y la leña.

⁸ Esta definición la toma de Emanuel Kant (Cf. Zupancic, 2010).

⁹ Pero no se puede adjudicar a los y las chamanes una dedicación exclusivamente mágico-religiosa porque tienen un poder económico y político privilegiado en las comunidades (Cf. Fobes Brown 1990 y Santos Graneros, 1990).

¹⁰ Podría decirse que la primera es subjetiva y la segunda objetiva (dada por los demás o por el Estado). También se puede interpretar como aquella en la que los observados se reconocen (la primera) y la que les asignan los observadores (etnólogos, antropólogos).

¹¹ Indica que la teoría predetermina los resultados y que esto vale para cualquier teoría alternativa. “Así como una lectura religiosa de un texto no tiene demasiadas posibilidades de producir resultados marxistas, una lectura psicoanalítica no puede dar sino resultados previsibles, conformes a la teoría freudiana” (Bayard, 2009, p. 39).

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. (2021). *La invención de Nuestra América. Obsesiones narrativas sobre la idealidad de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bayard, P. (2009). *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*. Buenos Aires: Paidós.
- Gasché, J. (2007). ¿Para qué sirve el concepto de “Sociedad Bosquesina”? *Folia Amazónica*, 16 (1 – 2), 81 – 88.
- Espinosa, L. (1989) *Breve diccionario analítico castellano– tupí del Perú*. Iquitos: Centro de Estudios de la Amazonía Peruana (CETA).
- Fobes Brown, M. (1990). El malestar del chamanismo. *Amazonía Peruana*, (19), 63 – 88.
- Freud (1927 [2001]). El porvenir de una ilusión. En *Obras completas*. Tomo XXI. Buenos Aires. Amorrortu.
- Freud, S. (1930[2001]). El malestar en la cultura. En *Obras Completas*. Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (2008 [1960 – 1961]) *Seminario 8. La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Loponte, D. y Acosta, A. (2003 – 2005). Nuevas perspectivas para la arqueología “guaraní” en el Humedal del Paraná inferior y Río de la Plata. Buenos Aires: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 20, 179 – 197.
- Loponte, D. y Acosta, A. (2013). La construcción de la unidad arqueológica guaraní en el extremo meridional de su distribución geográfica. Buenos Aires: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales*, 1(4), 193 – 235.
- Ministerio de Cultura del Perú. Base de Datos sobre Pueblo Indígenas u Originarios. <https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/kukama-kukamiria>.
- Pareyson, L. (1965). *Teoría del l'arte*. Milán: Marzorati.
- Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana - Formabiap Asociación Interétnica

- de Desarrollo de la Selva Peruana - Aidesep Instituto Superior de Educación Público Loreto – Isepl; Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana - Formabiap.org Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana – Aidesep; Instituto Superior de Educación Público Loreto (2015). *La fabricación de cerámica en los pueblos Tikuna, Kukama-Kukamiria y Kichwa del Napo (Napuruna)*. Serie: Construyendo interculturalidad. Iquitos – Perú.
- Real Academia de la Lengua Española (2022). Diccionario de la Real Academia Española. Edición del Tricentenario.
<https://dle.rae.es/ilusi%C3%B3n>
- Real Academia de la Lengua Española (1960 – 1996). Diccionario Histórico de la Lengua Española. Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española. RAE - ASALE.
- Rocchietti, A. M. (2021). Encanto animal. *Anti, Nueva Era*, 18(1), 116 – 141.
- Rocchietti, A. M. y Cárdenas Greffa, A. (2022). Arte amazónico. Dos obras. *Anti, Nueva Era*, 3, 25 – 31.
- Santos Graneros, F. (1990). Poder, ideología y rituales de producción en las sociedades indígenas amazónicas. *Amazonía Peruana*, (19), 27 – 61.
- Silva Noelli, F. (2004). La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas Guaraní. *Revista de Indias*, 64, 230 – 408.
- Taricuarima Palma, P. (2021). Murutakapapan. Diseños kukama kukamiria. *Amazonía Peruana*, 17(34), 31 – 54.
- Valdez, F. (2019). Importancia de la Alta Amazonía en el origen y desarrollo de la civilización andina. *IV Congreso Nacional de Arqueología. Actas*, 1, 11 – 24.
- Vallejos Yopan, R. (2014). Los kukama kukamiria y su rol en la cultura e historia de Loreto. En Publicación de Telefónica Perú, *Iquitos*. Iquitos: Telefónica: pp. 140 – 147.
- Zupancic, A. (2010). *Ética de lo Real. Kant, Lacan*. Buenos Aires: Prometeo.

Recibido: 10 de marzo de 2023.

Aceptado: 20 de junio de 2023.