

ANTI

ANITA



ISSN 1852 - 4915

Anti, Nueva Era, Volumen 21, Número 1, Noviembre 2023

Obra de tapa: Mirada. Ana Garabedian.

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*

Volumen 21 – Nueva Era – Noviembre 2023. Pp. 216

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

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

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.

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

María Elena Córdova Burga – Patrimonio Cultural- Trujillo – Perú

Los trabajos de ANTI, Nueva Era, Volumen 21, Número 1, Noviembre 2023, fueron presentados en VIII JORNADAS TERCIARIOS HACEN HISTORIA, realizadas en la sede del Instituto Superior de Formación Docente Dr. Joaquín V. González, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, Panel Mundo Andino – Amazónico, 27 de octubre 2022.

Coordinador: Ariel Guillermo Ponce



7. EDITORIAL

8. EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DEL PERÚ.

PROBLEMÁTICAS EN RELACIÓN A SU SALVAGUARDIA

Yanina Aguilar

29. LA IGLESIA EN EL PERÚ. ENTRE MEDELLÍN Y PUEBLA.

ACCIÓN PASTORAL EN LA SELVA

María Victoria Fernández

41. ARTE KUKAMA

Ana María Rocchietti

67. MIRADAS A LA AMAZONÍA PERUANA

Claudia Arévalo, Claudia Baracich, Patricia Blum

88. GÉNERO EN LA ENSEÑANZA DEL PASADO ANDINO

Ariel Ponce, Graciela Alejandra Bianchiotti, Sol Caruso, Alexander Carugno, María Elena Ayala, Santiago Aguirre

108. NORMAS

112. ÉTICA APLICADA ANTI

ARTE KUKAMA

KUKAMA ART

ARTE KUKAMA

Ana Rocchietti

Centro de Investigaciones Precolombinas

Instituto de Sustentabilidad de Sistemas Productivos,

Universidad Nacional de Río Cuarto

anaau2002@yahoo.com.ar

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

Resumen

Se ofrece una aproximación al arte cerámico Kukama, Provincia de Maynas, Departamento Loreto, Amazonía Peruana en términos de su originalidad en el seno del arte popular de la selva tropical. Se procura fundamentar criterios para que sea declarado de Interés Histórico Nacional Peruano y Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Palabras – clave: Kukama; cerámica kukama; arte de fuego; realismo/surrealismo estilístico.

Abstract

An approach to Kukama ceramic art, Maynas Province, Loreto Department, Peruvian Amazon is offered in terms of its originality with in the popular art of the tropical jungle. Efforts are made to establish criteria for it to be declared of

Peruvian National Historical Interest and Cultural Heritage of Humanity.

Keywords: Kukama; kukama pottery; fire art; stylistic realism/surrealism.

Resumo

Uma abordagem da arte cerâmica Kukama, Província de Maynas, Departamento de Loreto, Amazônia peruana é oferecida em termos de sua originalidade dentro da arte popular da selva tropical. Esforços são feitos para estabelecer critérios para que seja declarado de Interesse Histórico Nacional do Peru e Patrimônio Cultural da Humanidade.

Palavras-chave: Kukama; cerâmica kukama; arte do fogo; realismo/surrealismo estilístico.

Introducción

Este artículo procura dar fundamento a una posible candidatura de la cerámica Kukama a Patrimonio Histórico del Perú

y a Patrimonio de la Humanidad - UNESCO. El nombre étnico de sus artistas admite varias escrituras: Kukama, Kukama Kukamiria, Cocama, Cocama cocamilla. Parece haberse estabilizado la primera.¹ Se trata de una alfarería producida por pobladores de la cuenca del río Amazonas entre en Bajo Marañón y Bajo Ucayali hasta el río Nanay o entre Nauta y Padre Cocha, en la Amazonía Peruana (Figura 1).



Figura 1 A y B. Área de producción de cerámica kukama en el área de estudio. Imagen de Google Earth. Diseño de la autora.

La nación Kukama, desde el punto de vista lingüístico, integra el tronco tupí – guaraní (Ministerio de Cultura del Perú, s/d) de amplia dispersión en Sudamérica y sus miembros son elaboradores tradicionales de cerámica como lo atestigua la arqueología (Arroyo Kelin y Rivas Panduro 2019). Es gente habitualmente itinerante, de economía campesina y mercantil limitada. Han sido caracterizados por la etnografía como cultores de la Tierra sin Mal (Clastres 1989, Villar y Combés 2013, Medes 2021). Su lengua ha sido declarada en proceso de extinción. Existen dos variantes de su lengua: kukamiria que se habla en la zona del río Huallaga y kukama en el Marañón, Ucayali, Nanay y afluentes (Vallejos Yopan 2014).

La primera identificación de este pueblo como “cocama” fue hecha por el explorador Juan Salinas, en el río Ucayali, en 1557, describiéndolo como de gentes que vivían en poblados sobre las barrancas, que usaban vestidos de algodón, plumas y joyas de oro y plata, que sus caciques eran muy respetados y con abundancia de frutas y pescado, de montería y caza y con “loza de lo más prima y galana que hay en el mundo.” (Vallejos Yapan 2014: p. 141). Fueron reducidos y evangeliza-

dos por jesuitas en Santiago de la Laguna desde 1670. Actualmente se estima que existen 120 comunidades Kukama dispersas en el medio rural. Una parte de ellas se encuentra en la Reserva Natural Pacaya-Samiria.

Los kukama-kukamiria se organizaron por primera vez en 1980 para formar la Federación Cocama-Cocamilla (FEDECOCA) que asocia a sesenta y seis comunidades. Además de esta, hoy en día existen otras organizaciones regionales, incluyendo la Asociación Indígena de Desarrollo y Conservación del Samiria (AIDECOS), fundada en 1992 y compuesta por quince comunidades; la Asociación de Desarrollo y Conservación del Puinahua (ADECOP), creada en 1992 y compuesta por diez comunidades; la Asociación Cocama de Desarrollo y Conservación de San Pablo de Tipishca (ACODECOSPAT), fundada en 2000 y que representa a treinta y ocho comunidades; la Coordinadora Autónoma de Pueblos Indígenas de la Cuenca del Nanay (CAPI-CUNA), fundada en 2001 y que representa a nueve comunidades kukama, bora y huitoto, y la Federación Kuka-

madel Bajo Nanay (FEKUBANA), creada en 2009 y que representa a trece comunidades. En la actualidad ACO-DECOSPAT es una de las organizaciones más activas (Vallejos Yopan 2014: 143).

Desde la entrada de los españoles a la región se transformaron en trabajadores selváticos y durante el siglo XX en proletarios de actividad maderera y petrolera. Desde siempre han sido muy hábiles pescadores (Rivas Ruiz 2004); muchos de ellos mestizados con gente serrana que ha migrado –y lo sigue haciendo en la actualidad- hacia el bosque siempreverde.

Las características que hacen a su arte cerámico digno de una política patrimonial específica son las siguientes, fundamentadas a partir de una perspectiva histórico-etnográfica:

1. Autenticidad técnica y estética.
2. Focalización en una animalística local.

3. Capacidad para la variación.
4. Realismo anatómico-etológico para la elaboración de pequeñas esculturas con tema animal.
5. Surrealismo apoyado en creencias animistas.
6. Manejo técnico de la elaboración cerámica con un resultado estético indudable practicado por hombres y mujeres.
7. Disminución progresiva del número de alfareros y alfares.

Todavía en el lenguaje cotidiano y comercial se los considera “artesanos” pero en realidad expresan un conocimiento y una imaginación singulares y sus obras merecen el nombre de “arte popular”.

Esta investigación inició su estudio de base en las localidades de Nauta, Santo Tomás y Padre Ccocha, Provincia de Maynas, Departamento Loreto.²

Metodología

Las personas entrevistadas y consultadas hablan castellano y son locadores de Pa-

dre Cocha, Santo Tomás y Nauta (Cuadro 1).

Localidad	Ubicación geográfica
Padre Cocha	03° 41' 56.33" S
	73° 16' 43.69" W
Santo Tomás	03° 49' 07.77" S
	73° 19' 40.49" W
Nauta	04° 30' 21.49" S
	73° 34' 51.77" W

Cuadro 1. Ubicación geográfica de locación de los alfareros/as.

El estudio definió, en primer lugar, el ámbito geográfico como un vector que une Nauta, Santo Tomás y Padre Cocha de acuerdo con en el sentido de la orientación del escurrimiento de las aguas del Amazonas y porque los Kokama son ori-

..

ginarios del Bajo Marañón/Amazonas. Pero, respectivamente, sus posiciones son inversas: Padre Cocha se encuentra al nordeste y Nauta al sudoeste; distan 101 kilómetros entre sí (Figura 2)

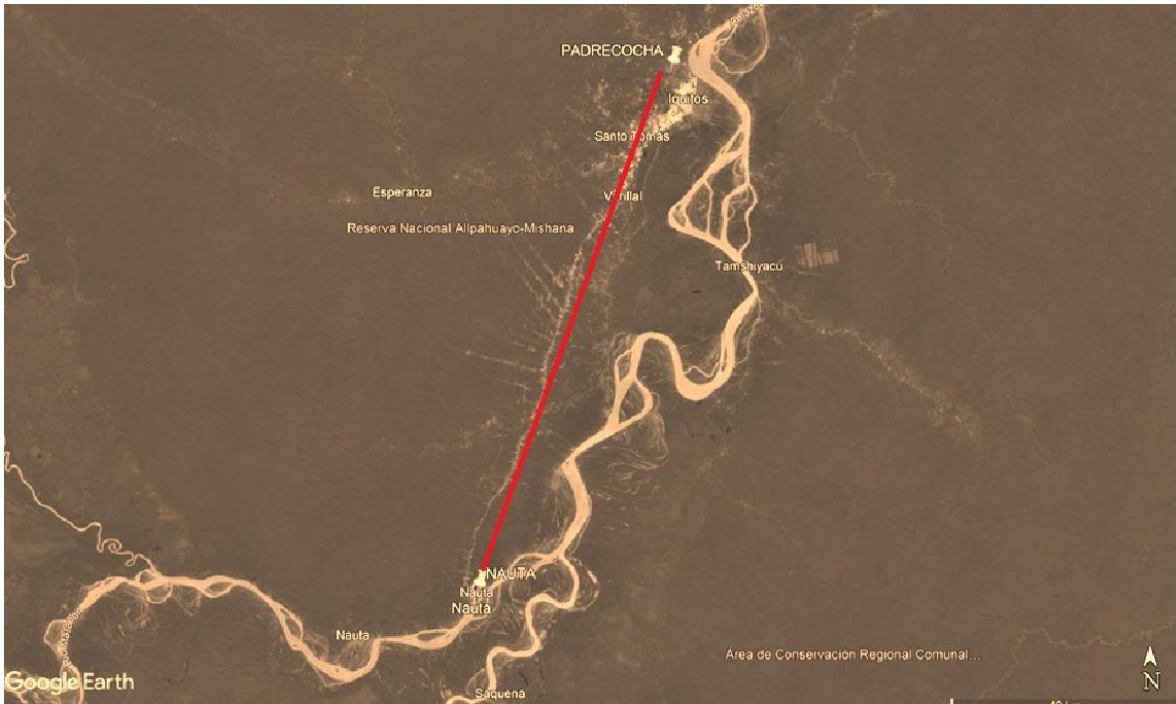


Figura 2. Sección geográfica entre Padre Cocha y Nauta. Imagen Google Earth. Diseño de la autora

A Padre Cocha se arriba desde el Puerto de Nanay en lancha colectiva, pero también se lo puede hacer por tierra en una larga caminata desde la comunidad Bora. A Nauta se llega por la ruta LO 103. Luego se seleccionaron las categorías de análisis en relación con tres criterios: localización de artistas alfareros populares; biografía personal y técnica del artista alfarero (es decir, sus circunstancias y contextos familiares, comunitarias y étnicas y el recorrido de sus aprendizajes en el oficio cultural) y se las vinculó al con-

texto general (regional y nacional). Se apuntó a una investigación descriptiva primero y analítico-interpretativa después. Se relevó, en forma preliminar, la historia y sociología del contexto amazónico a través de bibliografía y de la observación de campo y se estudiaron los talleres alfareros mediante observación y documentación fotográfica y auditiva. En esta Amazonía la ciudad más importante y con mayor población es Iquitos (479.860 habitantes según el Directorio Nacional de Centros Poblados, Loreto

2017). Configura un macro-distrito metropolitano que comprende los distritos de IQUITOS, PUNCHANA, BELÉN y SAN JUAN BAUTISTA y está rodeado de conglomerados de población en donde se localizan los grupos y familias nativas; entre ellos los alfareros y alfareras. Es necesario encontrarlos tanto en medio rural como urbano y esa tarea no se ha terminado.³

La cerámica

Hay que señalar que es escasa la bibliografía sobre este tema, pero en 2015 se publicó un pequeño libro que describe el proceso de fabricación, los roles femeninos y masculinos asociados, los recursos, las narrativas y las creencias precautorias (sagradas) para obtener la cerámica. Particularmente rescata los nombres que los Kukama dan a las piezas principales. Se trata de la fabricación de cerámica de los pueblos Tikuna, KukamaKukamiria y Kichwa del Napo (napuruna). A continuación, se detallan esos nombres y el formato funcional de las piezas porque las personas entrevistadas en esta investigación no las mencionaron con sus nombres en idioma:

Mauta: tinajón utilizado para guardar masato.

Muritsumishan: tinaja pequeña para que los niños de ocho a diez años acarreen agua para sus casas.

Tuyukatsuwin: olla de barro grande que sirve para cocinar todo tipo de alimentos.

Uwayu: también, olla sequera. Es una olla de barro pequeña con la boca reducida en forma de tinaja.

Mutsanaapapierichiru: Es una olla pequeña que se utiliza sólo para la preparación de remedios.

Kari: olla de barro grande que sirve para cocinar yuca, preparar masato o elaborar chicha. Debido a su tamaño es difícil de mover. Se la coloca en un lugar estable para la preparación de alimentos y bebidas, y prender el fuego.

Tsiuchiru: taza grande que se utiliza para invitar a comer a los familiares cercanos.

Tukakuya: mocahua que se utiliza para servir alimentos líquidos, como sopas, y bebidas, como masato o chicha.

Tuyukayami: plato grande utilizado para servir plátanos y yuca. La carne se sirve sobre hojas de plátano.

Tukakuyamisha. Es una mocahua pequeña para convidar bebidas fuertes (vinillo hecho de plátanos maduros y jugo de caña fermentado: huarapo) y para servir

alimentos a los invitados de una celebración.

Meuyaukichiru: plato pequeño utilizado como plancha para asar el meo, una tortilla delgada, elaborada de yuca rallada.

Unichiru: tazón utilizado para recoger el agua para lavarse las manos antes y después de tomar los alimentos. También se utiliza para llevar agua y mojar la piedra afiladora de machetes.

Kuratanyankatachiru: jarra que utilizaba la niña púber para servir a sus familiares adultos el primer masato que prepara para la celebración del tima rarementut-sen, con la finalidad de presentarla al círculo de los mayores (Programa de

Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana 2015: 22 – 39).

En esta lista no se incluyen las esculturas de sirenas y animales que les son tan características. La clasificación de recipientes se refiere a piezas hechas en el entorno doméstico y relacionadas con la alimentación o la bebida. Esa experiencia fue realizada en el marco de un proyecto educativo intercultural que resalta los procesos socioeconómicos de las comunidades nativas. Los Kukama mencionados pertenecían a las comunidades Kukama-Kukamiria de Payorote y Betsaida, localidades cercanas a Nauta (Figuras 3 y 4).



Figura 3. Ubicación de la comunidad de Payorote. Imagen Google Earth. Diseño de la autora.



Figura 4. Ubicación de la comunidad de Betsaida. Imagen Google Earth. Diseño de la autora.

Un estudio muy reciente (Taricuarima Palma 2021) presenta un detallado análisis de la cerámica Kukama Kumaria de Santo Tomás y constituye un antecedente directo de la investigación que se presenta. El autor ubica el proceso histórico Kukama en el desplazamiento que protagonizaron en la época del caucho hacia el río Nanay y sus afluentes entre 1890 y 1936. Reconoce las influencias globales que ponen a los ceramistas en contacto con sus pares de otras culturas y a su imi-

tación así como de las demandas degeneradoras del mercado artesanal:

Lo que está por desaparecer no solo son los recursos naturales, sino también los diseños kukama kukamiria que se plasman en sus cerámicas, debido a la avanzada edad de los pocos ancianos que heredaron de sus ancestros estos conocimientos y el poco interés de los aprendices por continuarlos (Taricuarima Palma 2021: pp. 33).

Agrega que ese desplazamiento hacia Nauta, Iquitos y Manaos fue posible gracias a los jefes de los clanes que los mantuvieron unidos, pero fueron afectados por la discriminación social obligándolos a aparentar la cultura amazónica general, ocultando la propia. Lo interesante de este artículo es que ha recogido testimonios sobre la forma en que aglomeró la comunidad y el papel importante de la cerámica cuya fabricación atribuye a las mujeres. Los hombres atendían la recolección de greda y ellas modelaban y diseñaban.

En ese contexto, la reproducción cultural kukama enfrenta enormes desafíos para reconstruir los signos culturales y salvaguardar las tradiciones ancestrales que tratan de ser rescatadas por las iniciativas de la asociación Yrapakatun desde el año 2002. Labor apoyada por los jóvenes y ancianos sabios que se suman para reunir los testimonios para reconstruir el pasado que sostendrá el futuro de la cultura kukama (Taricuarima Palma 2021: pp. 38).

Sólo alude a ollas, jarrones y tinajas aún cuando en el pueblo hay ceramistas que diseñan vasos escultóricos representando

animales y seres de la selva y del río. Precisamente, señala que los Kukama creen en los *karuara*, espíritus que vivirían en el agua y en la tierra e interpreta la simbología de las piezas como relacionada con las plantas medicinales.

Por su parte, Pau (2021) desde la perspectiva alter epistemología explora el pensamiento indígena actual y advierte que los Kukama urbanos han transitado desde la negación de su cultura a la autorrepresentación.⁵ En su historia habrían desplegado un etno-dinamismo singular que los llevó a desplazarse continuamente y a residir en las orillas de los grandes ríos, pero siempre en riesgo de convertirse en mestizos o simples peruanos asumiendo la categoría de “indígenas invisibles”. En los ’80 empezaron a asociarse y a constituirse en federaciones, sobre todo, por la titulación de tierras. Se puede hablar de una “revitalización”.

Agencias de integración y desarrollo de distinto tipo inciden tanto en la recuperación lingüística y cultural como en una participación política más activa de los Kukama: el FORMABIAP; el Centro de Investigaciones de Lenguas Indígenas (CILIAP) de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana; el Centro de Capa-

citación Campesina de la Amazonía (CENCCA) y la radio Ukamara de la iglesia católica del distrito de Nauta, el Ministerio de Educación y la Dirección Descentralizada de Loreto. Es decir, podría afirmarse que la revitalización se debe tanto a iniciativas Kukama como a una inducción sostenida por actores externos a la etnia.

Lugar y circunstancia

La biorregión se denomina Omagua; son tierras bajas, inundables, de régimen climático ecuatorial, con una altitud promedio que va desde 114 metros en Nauta hasta 94 metros en Padre Cocha, favoreciendo la estructura meandrosa del Amazonas. Los pobladores suelen nombrar *tierra firme* (planos con barrancas formadas por los cursos de agua) y *várzea* que son planos de sedimentos arenosos y/o barrocos o limosos sobre los que se desarrollan bosques o cultivos; (Cf. Ríos Arévalo y Camacho Palomino 2016). Si bien el grado de desmonte es alto, en el paisaje domina la selva tropical húmeda densa, con árboles que ofrecen materiales para el arte cerámico como la apacharama y el copal. La apacharama (*Licania heteromorpha apacharama*) es un árbol cuya

corteza se muele y se mezcla con la greda para obtener la pasta alfarera. Del copal (*Protium nodulosum*) se usa su savia secay sirve para revestir y dar brillo (Peñuela Mora y Sánchez Rojas 2010).

La cerámica Kukama, que se ilustra en este artículo y que corresponden a artistas de Padre Cocha tiene como destino el mercado popular; las obras con reproducción de animales, generalmente son alcanfías. Lo habitual es que el artista permanezca en su localidad mientras el intermediario las lleve al mercado o a la feria artesanal, aunque esta situación está cambiando velozmente, así como que a raíz que muchos jóvenes de familias Kukama se inscriben en la Academia de Artes, con la finalidad de aprender las teorías y técnicas del arte occidental, pero les imprimen motivos de su nación de origen, especialmente los fantásticos inspirados en o por los efectos de la ayahuasca.

Los precios de mercado son muy bajos; van desde 4 a 20 soles (el equivalente aproximado de 1 a 5 dólares). En la feria artesanal, esta cerámica casi no está a la venta con excepción de piezas de calidad excepcional dado que el comprador es habitualmente un turista.

Técnica y materiales

Los barros (arcillas) provienen de las barrancas o de las cochas (meandros anas-

tomosados del río); son grises y muy finas (Figura 5).



Figura 5. Tierra greda (Santo Tomás). Fotografía de la autora.

Le agregan cenizas de la apacharama como desgrasante y agua; amasan la pasta con las manos (antes, también con los pies) y la modelan a bulto o mediante rodetes (rollos) o la vierten en un moldeo la colocan en un torno en el que el artista

le da forma con las manos y los pies. De esta elección depende la simetría de la pieza, especialmente en los contenedores (Figura 6).



Figura 6. Familia Canayo. Santo Tomás. Fotografías de la autora.

El formato varía entre recipientes o cántaros, pucos y platos, esculturas huecas o

modeladas a bulto y placas grabadas (Figura 7).



Figura 7. Obras de Alejandro Canayo. Santo Tomás. Fotografías de la autora.

Las piezas pueden ser de tamaño grande, mediano y miniaturas lo cual depende del alfarero/a oscilando las piezas entre 0,50 m a 0,10 m de alto. La terminación de las superficies interna y externa en el caso de los recipientes puede ser alisada y/o engobada, lo que les da una textura diferente. Actualmente les aplican resina de copal después de pintarlas con motivos geométricos o florales. Antes predominaban

las piezas sin esta aplicación, pero el mercado las prefiere porque hacen a los cántaros y pucos irregularmente impermeables y les dota de un brillo atractivo que da la sensación de mayor elaboración a los compradores. Los recipientes se fabrican para el uso hogareño (como contenedores de masato o de agua) pero también los hacen para colocarles flores destinadas al cementerio (Figuras 8 y 9).



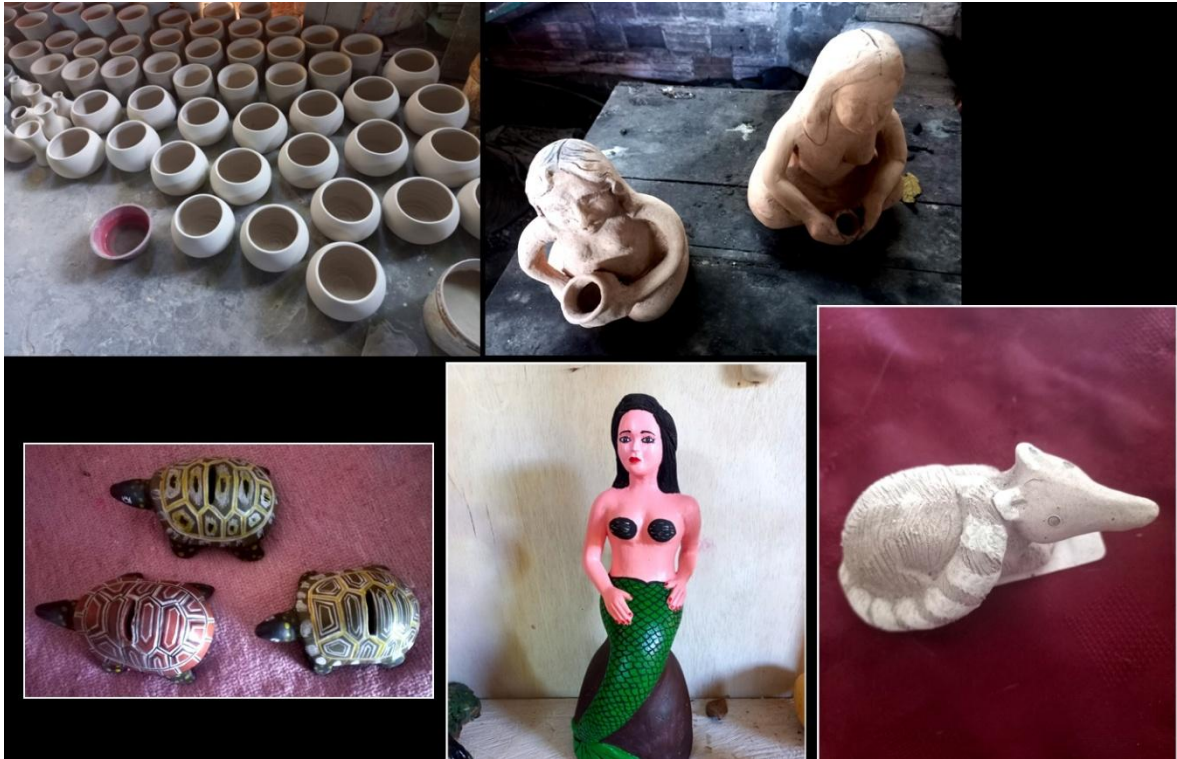


Figura 8. Cerámica Kukama. Familia Ricopa. Fotografías de la autora.



Figura 9. Arte cerámico Kukama. Juan Lorenzo Ahuarari Huanquiri (Padre Cocha). Fotografías de la autora.

Proceso de arte

La elaboración cerámica es un proceso de arte y el carácter especial de este arte Kukamase vincula al fuego tanto por su fra-

gilidad debido a la baja temperatura de los hornos como al hecho de que es el fuego el que determina su existencia ya que el calor le da consistencia y forma

final. La materialidad cerámica resulta de esa convergencia de los componentes físicos y el fuego.

No obstante, no se trata de reconocer y valorarlo sin ofrecer una fundamentación que dependa exclusivamente de la nostalgia cultural. Se trata, por lo tanto, de un problema de orden estético. Se puede apelar a una solución pensada en el campo de la Estética: el valor de la obra de arte no puede depender de criterios formulados con anticipación a su existencia sino por la ley instituida por ella misma (Pareyson 1965; Uribe Miranda 2020). Es aplicable al arte cerámico Kukama y debería ser el mismo pueblo indígena quien lo defina en términos de su capacidad de otorgarle forma (Pareyson 1965).

Estilo cerámico

Si bien, los recipientes decorados tienen marca Kukama, son sus esculturas cerámicas las que tienen un sello propio, es decir, estilístico. Un estilo que no se sujeta a convenciones externas. Podría afirmarse que poseen la profundidad del significativo (no la del significado porque éste debe generalmente ser interpretado y sólo es preciso cuando el trabajador o trabajadora lo dice expresamente y enton-

ces es posible registrarlo) que no está en otras producciones. Equivale a la profundidad de la forma que -en este caso- parece ingenua.

¿Esta cerámica tiene pasado? Es difícil decirlo. Lo que uno puede constatar es que tiene un costado imprevisible: cierto surrealismo que, por antonomasia, tiene por finalidad profundizar la realidad. En todo caso, es la consecuencia visual del pensamiento y del sentimiento Kukama.

La estética de la cerámica Kukama está más allá del juicio personal o del gusto del observador. Quizá su carácter más consistente sea el de testimonio supérstite de una nacionalidad nativa amazónica en un mundo condenado a desaparecer.

¿Surrealismo, por qué? Porque sus alfaresos participan de una ideología que gira en torno a los sueños, las premoniciones, cierto escape a la vida cotidiana (o a la realidad visible y sensorial) para rozar lo extraordinario y las fantasías sexuales (Crescenzi 2013) en donde el pensamiento exalta *la madre de las cosas* o el *encanto* (Rocchietti 2009, 2021; Rocchietti y Cárdenas Greffa 2022). Si la cerámica Kukama tiene coordenadas surrealistas, su contorno estético – temático se concreta de tres maneras: 1. Formas simétricas

con decoración floral o geométrica en los contenedores; 2. Esculturas huecas con formas animales y 3. Esculturas huecas con formas humanas femeninas de perfil erótico.

Contextos

La cerámica kukama es creada en tres contextos: 1. Contexto amazónico, 2. Contexto etnográfico y 3. Contexto estético (estilo en sentido estricto).

El contexto amazónico se constituye en el trópico-ecuatorial intenso en calor, agua y naturaleza vegetal y animal, en sus modalidades de vida urbana y rural, en la depredación del bosque y en la extracción de petróleo y una fuerte actividad mercantil que provee lo necesario para comer, vestirse y comprar combustible con la finalidad de moverse entre los ríos o alimentar el generador que producen energía eléctrica.

El contexto etnográfico o de comunidad nativa deviene del hecho de que esta población fue sometida por el colonialismo y por la era del caucho, evangelizada por el catolicismo, por el evangelismo y por otras variantes sectarias; finalmente les rige la Ley de comunidades nativas. Su existencia histórica fue asimilada a la

sociedad tribal y primitiva. En este contexto, se puede afirmar que la intersección existencial entre los humanos y la selva son los animales de todo porte: ellos son consistentes con la existencia de hombres y mujeres en toda edad.

El contexto estético emerge en la historia propia de las familias en su relación mercantil con las fuentes de expendio del poblado o de la ciudad. Los vendedores conviven con los puestos de verduras, pescados, aves, artículos de ferretería y bazar, además de ropa, tabaco en hoja, huevos de tortuga y gusanos como golosina amazónica. Van al mercado solos y se ubican en pequeños espacios de la calzada que los comerciantes de feria dejan libres o dejan sus obras para que las vendan los feriantes del Pasaje Paquito en Belén. En el mercado central (bajo techo), ellos están afuera, junto al cordón de la vereda. Los recipientes Kukama para flores, agua o comida concentrados por un intermediario están acomodados en estantes de madera, de manera alineada pero amontonada adentro. El comercio minorista y artesanal es su realidad inmersiva. Pero el taller (centro creador) forma parte de la vivienda familiar, la producción se mezcla con los muebles y ocupa los espa-

cios domésticos en un desorden al que nadie presta atención. (Figura 10). El arte

popular nace en las viviendas populares.



Figura 10. Taller de Alejandro Arahuari. Padre Cocha. Fotografías de la autora.



Figura 11. Contexto amazónico. Puerto Nanay. Fotografías de la autora.



Figura 12. Contexto amazónico. En viaje. Fotografías de la autora.

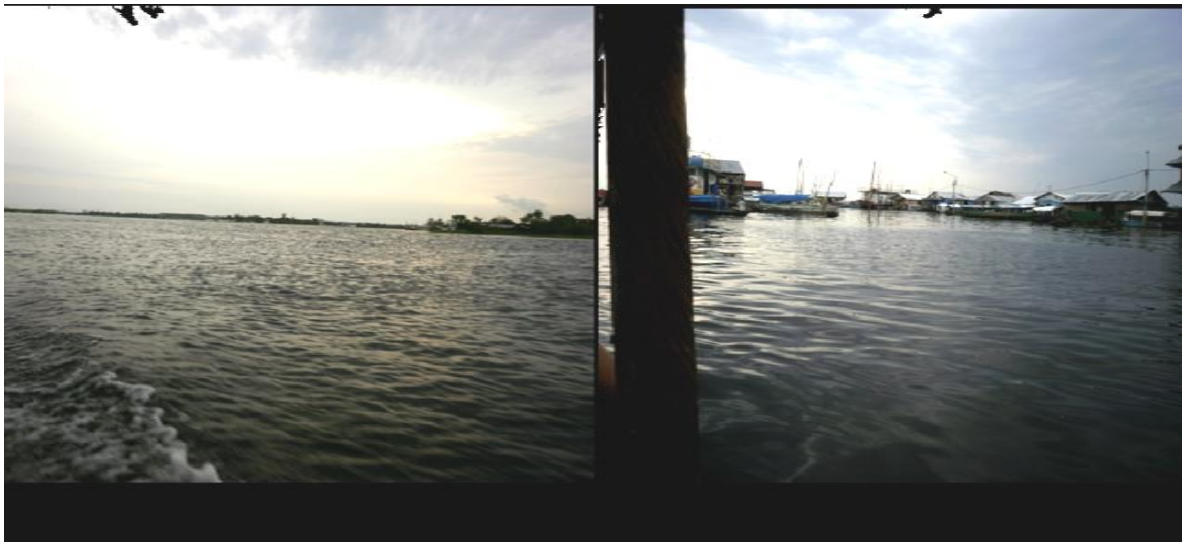


Figura 13. Contexto amazónico. Amazonas. Fotografías de la autora.



Figura 14. Contexto amazónico. Selva. Fotografías de la autora.



Figura 15. Contexto amazónico. Comunidad nativa. Fotografías de la autora.



Figura 16. Contexto amazónico. Comunidad nativa. Fotografías de la autora.



Figura 17. Contexto amazónico. Belén. Fotografía de la autora.

En el libro del Formabiap (2015) sobre la fabricación de cerámica por los pueblos Tikuna, Kukama y Kichwa, los autores recopilaron narrativas sobre el origen de la cerámica. Los kokama ingresados al programa educativo intercultural decían que la habilidad cerámica fue descubierta por una mujer que vio un nido de barro en lo alto de un árbol y que el ave (“choloncholon”) se le apareció en un sueño acordando enseñarle a fabricar recipientes (porque los kokama, por entonces, no los tenían) recomendándole que quemara el barro para que no fuera frágil. Este conocimiento sería femenino. Pero en el estudio que se presenta aquí, los alfareros son tanto mujeres como hombres.

Conclusiones

El arte Kukama está en riesgo de desaparecer o condenado a no ser advertido en la gran corriente expresiva del arte popular amazónico.

Este arte es singular, conspicuo y casi anónimo; se expresa entre tensiones realistas – surrealistas y se proyecta como una dimensión específica de la cultura amazónica. Quizá su fondo más auténtico de expresividad sean las esculturas cerámicas fabricadas como contenedores eventuales de monedas. Merece una aten-

ción patrimonial de urgencia aprovechando la revitalización de la etnia Kukama-Kukamiria contemporánea.

Notas

¹Vallejos Yopan (2014: p. 142) indica que “[...] las denominaciones vigentes, *kukama* y *kukamiria*, son adaptaciones de los vocablos castellanos *cocama* y *cocamilla*, resultado de la reflexión del personal indígena del Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonía Peruana (FORMABIAP), de la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (AIDSESP), con sede en Iquitos, quienes en 1999 decidieron hacer efectivo su derecho a autodenominarse.”

²El estudio fue posible gracias a la ayuda de Augusto Cárdenas Greffa y Julissa Rondon Campana de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana y de esta misma institución.

³En la fase exploratoria, julio de 2022 se visitaron los talleres de las familias Canayo (Santo Tomás), Ricopa, y Ahuarari (Padre Cocha) y artesanas callejeras.

⁴El glosario de ese libro fue elaborado por Alberto Chirif, antropólogo muy reconocido en la Amazonía Peruana y en el Perú.

⁵ Se lo sugiere la transmisión de un programa de radio denominado Kukama kana Katupí (*Los kokama aparecen*) en radio Ucamara, con sede en Nauta.

⁶Otras artes del fuego son la metalurgia y el vidrio (Cf. Castillo et al 2015).

Referencias bibliográficas

Arroyo Kelin, M. y S. Rivas Panduro (2016). La Arqueología del río Napo: noticias recientes y desafíos futuros. *Revista del Museo de La Plata, Vol. 4*, número 2 (julio – diciembre): pp. 331 – 312.

Castillo, M. E.; Serval, C.; Gaggino, E.; y Ruidiaz, M. (2015). La investigación de las artes del fuego. *Cuadernos de Investigación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.

Clastrés, H. (1989). *La Tierra sin Mal. El profetismo Tupí – Guaraní*. Buenos Aires: Colihue.

Crescenzi, F. (2013). *Leer el surrealismo*. Buenos Aires: Quadrata.

Directorio Nacional de Centros Poblados (2017).

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1541/index.htm.

Medes, R. (2021). *A Terra sin Mal: uma saga guaraní*. Río: Editora UFR.

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

Ministerio de Cultura del Perú. Base de datos de Pueblos Indígenas u originarios. Ficha Kukama Kukamiria. s/f.

https://bdpi.cultura.gob.pe/sites/default/files/archivos/pueblos_indigenas/Ficha%20Kukama%20Kukamiria.pdf

Luigi Pareyson (1965). *Teoría dell' arte*, Milán: Marzorati.

Pau, Stefano (2021). «De “Kukama kana katupí” a “Ta kukama”». El discurso

- de autorrepresentación kukama en las zonas urbanas del Departamento de Loreto (2012-2017)». *América Crítica* 5 (2): Pp. 115-123. <https://doi.org/10.13125/america-critica/4917>
- Peñuela Mora, M. C. y E. M. (2010). *Plantas del Centro Experimental Amazónico, CEA, Mocoa, Putumayo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Corpuamazonico.
- Ríos Arévalo, M. y E. Camacho Palomino (2016). La agrobiodiversidad en várzea y su función económica en la Amazonía Peruana. *Scientia Agropecuaria* 7 (4): Pp. 377 – 389).
- Rivas Ruiz, R. (2004). *El gran pescador. Técnicas de pesca entre los cocama cocamillas de la Amazonía Peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rocchietti, A. M. (2009). *Estudios sociales sobre la Amazonía Peruana. Vida social y política de la várzea*. Buenos Aires: Anti, Centro de Investigaciones Precolombinas.
- Rocchietti, A. M. (2021). Encanto animal. *Anti* 18, Nueva Era, volumen 1, mayo: Pp.116 – 141.
- Rocchietti, A. M. y A. Cárdenas Greffa (2022). Arte amazónico. Dos obras. *Anti*, Año 3, Nueva Era, julio: Pp. 25 – 31.
- Taricuarima Palma, P. (2021). Murutakarapan. Diseños kukama kukamiria. *Amazonía Peruana*, volumen XVII, Número 34: Pp 31 – 54.
- Uribe Miranda, L. (2020). Formatividad y producción en la estética de Luigi Pareyson y Gianni Vattimo. *Hermenéutica e Interculturalidad*, número 34: Pp. 185 – 206.
- Vallejos Yopan, R. (2014). Los kukama kukamiria y su rol en la cultura e historia de Loreto. En *Iquitos*. Iquitos: Telefónica: Pp. 140 – 147.
- Villar, D. e I. Combés (2013). “La Tierra sin Mal”: leyenda de la creación y destrucción de un mito. Universidad Católica Don Bosco, Núcleo de Estudos e Pesquisas das População indígena. *Revista Tellus*, Año 13, número 24, junio: Pp. 201 - 225.

Recibido: 4 de enero de 2023

Aceptado: 16 de junio de 2023.