



AVTI

ISSN 1852 - 4915

Nueva Era, Documentos de Trabajo, Año 4,

Número 11, Agosto 2023

Autorretrato. Acrílico. Ana Garabedián

Diseño de edición: Ana Rocchetti

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

ANTI

**Nueva Era, Documentos de Trabajo,
Año 4, Número 11, Agosto, 2023**

ANTI - Documentos de Trabajo es una extensión especializada de la Revista central. Se publica con la finalidad de presentar trabajos sobre temática andino-amazónica por expertos y sin límite de espacio. Su dirección virtual es gentileza de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina. Ruta Nacional 36, Km 601, Río Cuarto, Provincia de Córdoba, Argentina. Ruta Nacional 36, Km 601, Río Cuarto, Provincia de Córdoba, Argentina. <https://www.unrc.edu.ar/>

Número 11: Pp. 98.

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

Atención UNIRIO plataforma OJS:

[www. http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord](http://www.2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/Coord)

**Los artículos reflejan exclusivamente la
opinión de los autores y son sometidos a
arbitraje experto.**



Dirección Editora General: Ana Rocchietti (CIP)

Directoras editoriales

Alicia Lodeserto (CIP) y María Laura Gili (CIP)

Secretaria Editorial

Francisco Jiménez (CIP)

Consejo Editorial

María Andrea Runcio (CIP)

Giorgina Fabron (CIP)

Yanina Aguilar (CIP)

César Borzone (CIP)

Romina Núñez Ozan (CIP)

Fernando Aguirre (CIP)

Denis Reinoso (CIP)

Colaboradores

Asistente de Diseño: Oscar Basualdo (CIP)

ÍNDICE

6. EDITORIAL

7. LA ESCLAVITUD EN VALLE CHICAMA: SUS DESCENDIENTES EN MOCAN EN EL SIGLO XXI

Luis Chaparro Frías

28. TRÁFICO TRIANGULAR Y LOS INICIOS DEL CAPITALISMO

Ignacio Diego Austral

52. EL *HÁBITO* COMO PRINCIPIO EXPLICATIVO EN TIEMPOS DE PANDEMIA. LA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA DE FRANZ BOAS

Gloria Beatriz Rodríguez

68. ARTE AMAZÓNICO: ¿QUÉ ES UN ARTISTA?

Ana María Rocchietti

93. NORMAS

97. ÉTICA APLICADA ANTI

**ARTE AMAZÓNICO:
¿QUÉ ES UN ARTISTA?**

**AMAZONIAN ART:
WHAT IS AN ARTIST?**

**ARTE AMAZÓNICA:
¿O QUE É UM ARTISTA?**

Ana Rocchietti
Laboratorio – Reserva de Arqueología
Departamento de Historia
Instituto de Sustentabilidad de Sistemas
Productivos
Universidad Nacional de Río Cuarto
Centro de Investigaciones Precolombinas
E – mail: anaau2002@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0000-0003-0516-9297>

Resumen

Este artículo ofrece una argumentación en torno al arte cerámico Kukama Kukamiria y las condiciones de su apertura al universalismo estético, es decir, una inserción como tal en el arte continental.

Palabras – clave: Kukama kukamiria; arte cerámico; artista; gramática de diseño.

Abstract

This article offers an argument about Kukama Kukamiria ceramic art and the conditions of its opening to aesthetic universalism, that is, its insertion as such in continental art.

Keywords: Kukama kukamiria; ceramic art; artist; design grammar.

Resumo

Este artigo oferece uma argumentação sobre a arte cerâmica Kukama Kukamiria e as condições de sua abertura ao universalismo estético, ou seja, sua inserção como tal na arte continental.

Palavras-chave: Kukama kukamiria; arte em cerâmica; artista; gramática do projeto.

Introducción

Un debate entre el antropólogo René Girard y Gianni Vattimo (*¿Verdad o fe débil? Diálogo entre cristianismo y relativismo*) se internó en un laberinto inesperado: la confrontación entre el universalismo antropológico científico y el relativismo (al que otorgaron una adscripción

“moderna”). Girard sostuvo que el relativismo era el resultado del fracaso de la antropología en explicar la diversidad de las culturas y que ellas, en realidad, en algún nivel de análisis ofrecían las mismas soluciones funcionales (por ejemplo, el matrimonio). Vattimo, a su vez, indicó que el relativismo era una doctrina liberal engendrada por la misma sociedad moderna en la medida en que aceptaba opiniones diferentes. Lo que discutían era la verdad de las proposiciones antropológicas. Revisaré esta cuestión en relación con el arte amazónico kukama kukamiria. El arte ofrece dimensiones heurísticas para este problema porque, finalmente ¿qué es un artista? ¿qué es un arte?

El arte cerámico Kukama se ha desarrollado en una geografía de ríos y selva, de alta energía ambiental y modo de vida característico: casas sobre pilotes, chacras, pesca y navegación. Gente de tronco lingüístico tupi-guaraní –como muchas otras de las grandes cuencas sudamericanas- se encuentran actualmente concentrados en una localidad que tiene el nombre de Padrecocha (o también Padre Cocha) si bien han estado viviendo a orillas del Amazonas y del Nanay entre ese punto y el Ucayali por varias centurias. Los

cambios ocurridos durante el siglo XX y, especialmente, en lo que va del XXI, han mestizado a la sociedad kukama tanto en lo biológico como en lo cultural; sus comunidades han ido transformándose en barriadas urbanas o periurbanas y sus hábitos se han ido adaptando a un estilo de asentamiento rural-urbano. Muy pocos hablan la lengua y ella puede considerarse en proceso de desaparición a pesar de esfuerzos por revitalizarla. Los ceramistas hablan castellano-peruano y participan de actividades cada vez más impregnadas por la ciudad metropolitana, Iquitos. En síntesis, viven una contemporaneidad cosmopolita aunque con las restricciones de la clase social a la que pertenecen: trabajadores pobres, asalariados de bajos ingresos.

Voy a ensayar una presentación de su arte, suscitada por el hecho de que es considerado una “artesanía”, término que todavía tiene el sentido de una producción menor destinada al turismo.

Arte y artista

Los kukama, hombres y mujeres -pero ancestralmente eran solamente las mujeres- acceden a los barro cerámicos en las riberas, a poca distancia de su vivienda o

de su alfar. Son arcillas plásticas de color gris, blanco –amarillo y rojo. Las usan para el modelado de sus piezas y para el pintado y/o engobado de las mismas sea para decorarlas cromáticamente como para darles un acabado prolijo. Si las formas ocupan gran parte de su habilidad ceramista, los dibujos de ornato son la verdadera sustancia de las obras. Más adelante discutiré la cuestión de su significado.

Tanto los artistas como los compradores denominan a las obras con el término de “artesanía” más determinado por el lugar, precio y calidad de lo que se produce y se vende: la calle o el mercado popular, pocos soles (entre 6 y 25 soles) y piezas de distinta calidad en el acabado, la temática seleccionada (algunas claramente con pícaras y/o groseras en sus alusiones al sexo) y funcionalidad.

La artesanía se define por algunas propiedades unificadoras. Se espera que sus piezas sean fabricadas con las manos y con herramientas sencillas (como, por ejemplo, el piripiri o fina porción de una planta para decorar, el molde o el torno); debe –de alguna manera- demostrar habilidad en la fabricación, usar elementos naturales o casi, próximos en el ambiente

y, antes que nada, un proceso con técnicas y etapas transmitidos generacionalmente de modo tal que puede asignarse a una tradición (aún cuando en los hechos pueden surgir artesanos que innoven o que se aparten de su tradición). Los objetos se aplican a usos domésticos, ceremoniales o de ornato.

Puede afirmarse que existe una estética general en la artesanía que permite su reconocimiento como tal y una estética específica dependiente de la identidad étnica. Mientras los artesanos/as del primer caso suelen llegar a esta producción desde los conocimientos que provee la formación artístico-académica o la práctica creativa independiente. En el segundo, el artesano/a se reconoce (y es reconocido) como integrante de una modalidad cultural autónoma o semi-autónoma en la sociedad nacional. Éste es el caso kukama.

Las tareas del artesano como las del artista son sistemáticas, siguen una secuencia (necesaria o seleccionada) organizadas en etapas que conducen a la obtención de los objetos artesanales o artísticos.

Los ceramistas kukama, en particular, efectúan las siguientes: 1. Búsqueda y recolección de los barros, 2. Mezcla con

antiplásticos, 3. Amasado de rollos, preparación de un bulto de barro, su licuación para derramar dentro de un molde o consolidación de una masa para hacer girar en el torno; 3. Alisado, pulido. 4. Secado a la sombra hasta lograr una consistencia coriácea, 5. Quemado, 6. Eventualmente, ahumado, 7. Pintado y dibujado post cocción.

Las piezas tienen singularidad: son únicas en diseño en distintos niveles: en algunos casos la forma (funcional) se repite pero la decoración es siempre única, no

tanto en el tema como en su realización; los moldes repiten las formas (de animales, por ejemplo) pero la pintura y los dibujos son casi únicos; el modelado de bultos o de pequeñas esculturas es siempre irrepetido.

Las funciones están dirigidas a un comprador que habrá de “usar” los objetos: contenedores globulares, cuencos y “alcancías”. Ésta es una característica doméstica propia del arte cerámico kukama (Figura 1).



Figura 1. Cántaro, cuenco y escultura. Colección. Rocchietti.

¿Cómo llevar una artesanía humilde a la escala del arte y producir su valoración? ¿Qué consecuencias se pueden avisorar? Ése es el tema de este artículo.

Arte

La pregunta ¿cuándo hay arte? (Phillips 2011) ayuda a organizar la argumentación en torno a la cerámica kukama porque evita responder a la previa ¿qué es arte?

Pero no admite omitir la cuestión de si la estética precede a las obras (sea en gusto o en intencionalidad) o se funda en cada obra, cada vez. O: ¿existe una estética identitaria kukama tal que no podría ser imitada con autenticidad? Este problema emerge cuando se advierte que en el mercado popular aparecen piezas que las imita pero que no logran el efecto final. El riesgo es –siguiendo a Phillips– intentar buscar (o encontrar) una ontología (algo que sea “arte”), una cualidad que le pueda ser predicada. También es cierto que podría declararse “arte” tomando una decisión que puede compartirse o no.

¿Qué podría exigirse para tomarla? Algunos atributos pueden ser los siguientes: originalidad, creatividad, imaginación, composición característica, expresividad, fórmulas o reglas de ejecución, capacidad implícita, simbolización.

Asimismo podría indicarse que una estética requiere un crítico/a que desnude su significación, su pensamiento y, tal vez, su poética específica.

Si el arte, en general, provoca discusiones sobre su naturaleza se verifica que algunas manifestaciones son esquivas al incluirlas en alguna clase de arte y, de ese modo, surgen denominaciones que indi-

can compromisos explícitos en relación con su carácter peculiar o idiosincrático: “arte prehistórico”, “arte primitivo”, “arte etnográfico”.

Phillips hace una afirmación interesante para tomar la decisión para que la cerámica kukama sea declarada “arte”:

Ya sea una u otra la historia, muchas veces sucede que la crítica (o cualquier otra institucionalidad relacionada) emite un juicio performativo. Un juicio performativo consiste en decir un comentario que no puede ser constatado como falso o verdadero, sino que al decirse inmediatamente se realiza la acción a la que se refiere (Phillips 2011: 77).

La crítica, por lo tanto, actúa performativamente sobre una estética obligando o sugiriendo al artista desarrollar fórmulas que consagren a sus obras como “arte”. En el caso kukama –que no tiene expertos que cumplan ese rol– este rol lo asume el mercado popular.¹ Las tradiciones de cualquier tipo y origen se adhieren al tiempo histórico aunque den la impresión de estar inmóviles.

Al examinar la historia del arte y su vínculo con la reflexión y la creación artística, Malagón Gutiérrez (2015: p. 193) sostiene que desde fines del siglo XIX, en Occidente, con el impresionismo y el cubismo, se reacciona contra las tradiciones (entendidas como obstáculos) en el arte:

La experimentación mencionada cambia estructuralmente la concepción tanto de la realidad como de la propia creatividad artística, pues al artista no se le determina a priori una interpretación de la naturaleza dado que no se asume la realidad como algo previamente acabado y con un sentido comprensible: la realidad se concibe una multiplicidad infinita y contingente de fenómenos cuyo conjunto, siempre cambiante, conforma el mundo. Este último ya no resulta, por principio del todo, ni inteligible, ni explicable. La realidad es entonces el conjunto de las experiencias que constituyen el mundo fenoménico, el artista no intenta dar una explicación de la realidad sino crear una visión subjetiva de la misma mediante los mismos propios del arte.

Esta caracterización es útil para fundamentar el arte cerámico kukama como una configuración entre experiencia, problemas y soluciones que implican aspectos formales y conceptuales en términos exclusivamente de arte: secar la pieza antes de la cocción, ubicarla en el horno para que queme en forma pareja, quitarla de allí en tiempo, requieren saber hacerlo para que las piezas no se rompan, queden simétricas y bien acabadas. Pero estas acciones y sus efectos crean el espacio de dibujo y color que es la pieza misma. Si bien requieren habilidad y reglas de trabajo, finalmente solamente construyen el verdadero espacio de arte: boca, cuello, cuerpo y base orientados por los puntos de inflexión de la forma (Figura 2). Es decir, el artista Kukama fabrica un cántaro, un cuenco o una placa para tener un espacio pictórico. Eso explica que la mayor variación se encuentre en los dibujos y no en las formas. Cada pieza es un proyecto creativo y conceptual que debe necesaria y obligadamente inscribirse en los principios de la experiencia creativa acumulada en la tradición Kukama. Fuera de ella los proyectos no existirían.

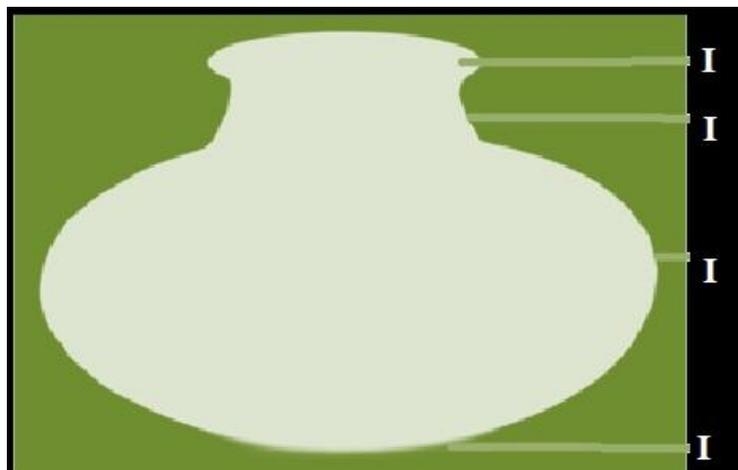


Figura 2. Puntos de inflexión

La tradición de arte contiene praxis creativa y marca sus límites (una línea de pensamiento y de acción más allá de la cual el alfarero/a no debería avanzar sin dejar de ser lo que es) que se auto constituye como obstáculo a abandonar la fidelidad a su discurso étnico de arte (en este caso, tupí – guaraní).

Este proceso se contradice con la afirmación de los alfareros kukama, activos en la actualidad en Padre Cocha, de que “producen a pedido”. Sospecho que se refieren a la forma de los contenedores (especialmente los cántaros grandes) y no a su decoración a la que imprimen dibujos

pintados que respetan los cánones tradicionales (aún cuando no recuerden o no quieran indicar sus significados). Es difícil prever el destino del vínculo entre tradición y arte Kukama, si la revitalización de su lengua ayudaría a consolidarlo y, sobre todo, si esto es deseable.

En todo caso, tradición y arte Kukama se constituyen mutuamente aún cuando los tornos los acerquen a obtener una producción sistemáticamente uniforme y con lotes que alcanzan el centenar de piezas y en las cuales ya se advierte la estandarización de la decoración.

Otra dimensión de una posible fundamentación teórica del arte Kukama corresponde a la identidad del alfarero/a como autor/autora. Para los compradores las obras son anónimas pero al productor/a se lo puede ubicar con facilidad en su pueblo (Padre Cocha, Santo Tomás, Nauta). Para quien suele estar atento a este arte, la procedencia autoral de las obras es reconocible. Se debe a que cada uno plasma una singularidad técnica, narrativa o simbólica aún de manera inconsciente que deriva de la ideología amazónica general: el animismo de las “madres” de las plantas, del agua, de las cosas.

Realismo y surrealismo:

arte sin historia

La praxis artística kukama –por más abstracta que sea- no deja de involucrarse con la dinámica “real-surreal” la que puede definirse como el vaivén entre el mundo sensible (figurativo) y sus espectros, entre los seres y los entes y sus animaciones fantásticas y alucinadas. No en vano una de las representaciones más frecuentes es la toé² una planta de hojas ovaladas y flores acampanadas blancas o rosadas que es tanto medicinal como alucinatoria.



https://peruecologico.com.pe/med_toe.htm

Figura3. Toé. Tomado de Perú ecológico.

Además, en las conversaciones con alfareros/as Kukama no surge la mención de la belleza; no califican a sus piezas de hermosas sino de “bien hechas”. Los compradores, tampoco; para ellos lo fundamental es el uso que les darán (contenedor o alcancía).³

La estética cerámica kukama, como otras artes de pueblos originarios, no tiene historia. No quiere decir que no se haya desarrollado históricamente sino que nunca repararon en una narrativa de acontecimientos secuenciales que hayan llevado a la producción actual. Al respecto no existe ningún discurso histórico de su arte: cómo se comenzó a fabricar las tinajas o los modelados, quién y cómo inventaron los dibujos, qué cambios se introdujeron. Incluso la introducción de los moldes y de los tornos es nebulosa; pudo ser una inducción reciente y formalizada en cursos de capacitación. No obstante, no parece verificarse espontaneidad sino aplicación no mecánica a una fidelidad de forma y decoración.

En síntesis, el flujo histórico existe como tradición y está ausente como rememoración. Esta cuestión posee implicaciones trascendentes y la principal es la que tiene que ver cómo insertar este arte en la histo-

ria del arte latinoamericano, no solamente como arte etnográfico sino como estética engendrada en la selva amazónica peruana y significativa como corriente estética continental. Su contemporaneidad, en este sentido, está asegurada.

Si se acepta que se trata de un arte sin historia (por ausencia de narrativa acontecimental aun cuando esté sustituida por narrativa mítica) su contemporaneidad se hace más nítida, especialmente, si se considera el siguiente problema: qué hay de arte popular en la cerámica Kukama y qué hay de popular en su arte. Uno y otro no son equivalentes pero forman parte del mismo proceso de origen. Las coincidencias con la imaginería de otras artes cerámicas amazónicas se encuentran en el uso de motivos y formas shipibo que gozan de gran prestigio pero que no son loreanos. A la inversa, lo popular kukama aparece en el hecho de que las únicas cerámicas que se venden en Belén, en el Mercado Central y en la calle son éstas. Las shipibo están dispersas como decoración en hoteles y bancos.

Colombres (2005) dice que el arte popular abarca tres tipos de objetos producidos: los objetos devocionales, los objetos puramente estéticos –suntuarios, orna-

mentales o decorativos pero que son portadores de los elementos simbólicos de la cultura a la que pertenecen- y los objetos utilitarios que pudieron dejar de cumplir una función específica por la obsolescencia de las prácticas que acompañaban.

Colombres no considera la situación en la que se producen objetos utilitarios no obsoletos pero que afirman una estética (caso Kukama). Las cerámicas kukama (y obras no cerámicas) no incluyen elementos devocionales a menos que se considere como tal a la toé. Nada del culto católico se observa en sus cerámicas porque es probable que algunos dibujos estén inspirados en el chamanismo.

Librandi (2022: 21) afirma:

Revisitar nociones tales como artesanía, arte popular, arte indígena o lo autóctono pone en jaque también aquello que consideramos como contemporáneo, así como la occidentalidad y epicentrismo en la enunciación del concepto de arte.

Esto es cierto en la medida en que tenga lugar un proceso de valorización, sea por los artistas, sea por la sociedad nacional

en que están insertos, sea por la historia continental del arte.⁴

También es posible que la valoración tenga carácter de creencia: un valor que se asume como verdadero desligado de cualquier tipo de evidencia y toma su entidad tanto de las condiciones de existencia como de las condiciones de posibilidad. En el caso de las primeras podría afirmarse que el arte de los originarios se ha postergado en América Latina ya que no ingresa al espacio cultural de elite en el continente; en el de las segundas está subordinado a la perduración de su práctica. Si las lenguas casi se han perdido o parecen perdidas, es posible que su arte muera pronto al volverse un sinsentido comercial.

Texto cerámico

Toda cultura particular posee claves: unas de larga duración, otras repentinas⁵ Me parece encontrar algunas en la decoración de los contenedores cerámicos kukama. Estos son de dos tipos: cántaros globulares y cuencos. En unos y en otros se advierte la larga duración porque si bien hay diferencias entre los diseños que los alfareros/as hacen en la actualidad con los que aplicaban hace cuarenta o cincuenta

años se advierte la continuidad que puede atribuirse a la tradición.⁶ Me pregunto cómo se constituye un diseño de decoración y por qué se repite. Sin una historia narrativa al respecto es difícil responder pero no deja de ser oportuno interrogarse. Quizá se podría considerar a las obras – los contenedores- como un “texto cerámico” (a la manera de lo que parecen ser las cerámicas arqueológicas de los Moche). Es decir, ellos existen como fondo de decoración, como un soporte de arte con su forma y su acabado pero sólo con esta determinación de finalidad implícita. No es lo mismo considerar la decoración como un adorno que implicarla como texto.

Éste supone enunciación: una secuencia con valor comunicativo (RAE) cuya aplicación recurrente gira en torno a la misma propuesta de sentido.

A continuación, describo generalidades sobre forma, aplicación, secuencia y sentido de las piezas Kukama (Colecciones Iglesia Matriz de Iquitos, SUTUNAP y personal).

Forma

La forma que denominan “cántaro” o “tinaja” tiene bien diferenciadas cuatro partes de inflexión: boca, cuello, cuerpo y base (Figura 4).

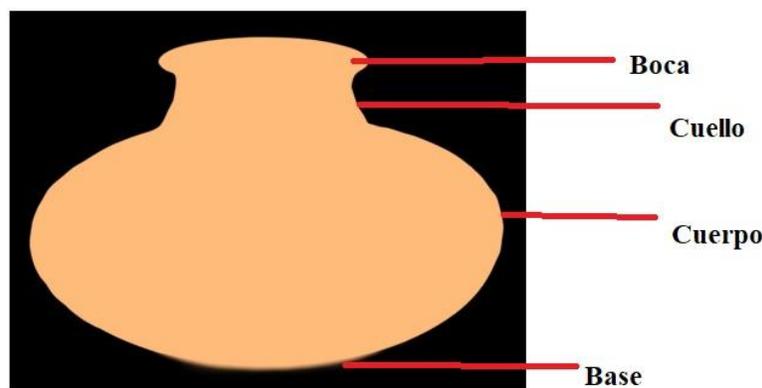


Figura 4. Forma de los cántaros.

Esas partes configuran campos de decoración en los que juegan los colores blanco,

negro y rojo. Los cántaros antiguos ofrecían una superficie alisada o, pocas veces,

con efecto de pulido por intensificación del frotado. Esto se repite hoy pero luego reciben un baño de resina para darles brillo.

La boca suele estar señalada por una franja de pintura roja aplicada al labio y a una parte de la superficie interna formando una faja de color. Suelen ser bocas evertidas.

El cuello puede estar apenas marcado o desarrollarse hasta formar una sección independiente.

El cuerpo es la sección más prominente, bien armada, semiesférica u ovoide. Ofrece una mayor posibilidad de espacio decorativo (Figura 5)



Figura 5. Cántaro y secciones decorativas. Colección SUTUNAP. Biblioteca Central de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, Iquitos.

La base es un campo no decorativo. Rara vez está pintada. Es evidente que ella es el punto de apoyo de la construcción

cerámica pero no un lugar de enunciación (Figura 6).



Figura 6. Base. Colección SUTUNAP. Biblioteca Central de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, Iquitos.

Los cuencos tienen una forma que puede asimilarse a un cilindro recto -ligeramente evertido- o a una semi-esfera; la superficie exterior es la que se encuentra decorada (Figura 7) casi siempre de manera barroca, es decir, ocupando todo el plano

gráfico, con abigarramiento. Este contenedor ya no se encuentra en los alfares, ha sido sustituido por platos trabajados a mano y ennegrecidos por ahumado (Figuras 8 y 9).

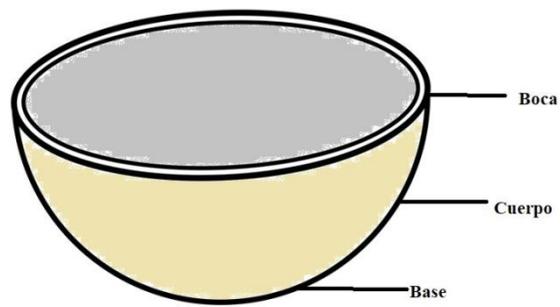


Figura 7. Forma básica de los cuencos.



Figura 8. Cuencos. Colección Matriz. Iglesia San Juan Bautista, Iquitos



Figura 9. Plato. Lidia Canayo. Santo Tomás. Colección Rocchietti.

Aplicación

Los dibujos son realizados con una varilla de piripiri⁷. Se aplican de tres maneras en los cántaros: 1. En el cuello, 2. En el cuerpo siempre en dos campos (superior e inferior), 3. Líneas (una sola o dos paralelas) que separan cuello de boca, cuello de cuerpo y, menos frecuentemente vez, cuerpo de base. Se trata de composiciones lineales completadas con dibujos de hojas o simil. Este criterio se repite en los cuencos.

Secuencia

La secuencia o ritmo de las líneas sigue un anillo alrededor de la sección decorada pero la variación es alta. Esto puede verificarse en la Colección Matriz en la cual no hay piezas fabricadas ni con torno ni con molde y en la cual los ejemplares son más ajustados a la tradición. Las Figuras ilustran este punto.



Figura 10. Cuatro vistas del mismo cántaro para mostrar la composición. Colección Matriz,



Figura 11. Boca del cántaro de la figura anterior. Iglesia San Juan Bautista, Iquitos

En la figura 12 se observa una composición: boca ondulada, de labio convexo pintados en rojo, dos paralelas rojas marcando la boca y base de cuello; dos líneas cruzadas de las que penden algunos moti-

vos que sugieren hojas; líneas quebradas paralelas también en rojo y campo inferior del cuerpo pintado en rojo. Base sin pintar.



Figura 12. Vistas de decoración. Colección Matriz. Iglesia San Juan Bautista, Iquitos.

En la pieza de la figura 12 se observa con más detalle la lógica del diseño: cuello diferenciado de cuerpo con un motivo de líneas cruzadas que delimitan cuatro espacios estrechos en los que se pintaron las que pueden interpretarse como hojas o pétalos y que se repite en el giro de la pieza; cuerpo globular con motivo de líneas paralelas y cruzadas en forma al-

terna que también fue dispuesto como entramado alrededor del cuerpo. En los “valles” del zigzag pueden verse motivos de “hojas” pero en este caso sólo su contorno y no la pintura plena de las dibujadas en el cuello.

Con la finalidad de reforzar el argumento, presento otra pieza pero en este caso de las que se fabrican en la actualidad.

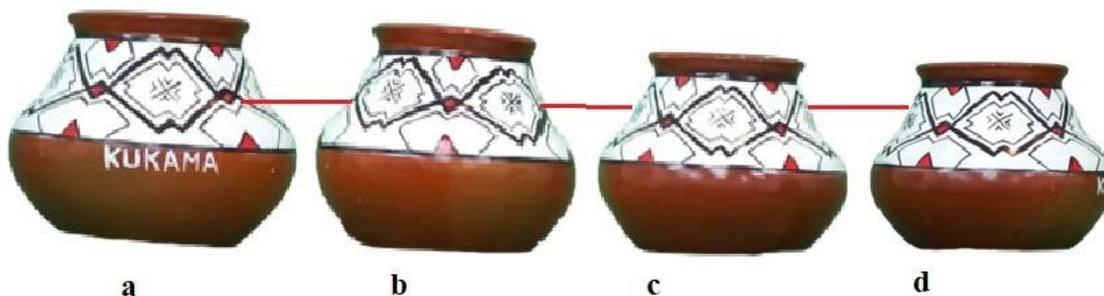


Figura 13. Cuatro vistas de una pieza actual (Padre Cocha). Colección SUTUNAP. Biblioteca Central de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, Iquitos.

En este ejemplar la boca está ligeramente evertida, el cuello apenas esbozado y el cuerpo dividido en dos campos de decoración de aproximadamente la misma proporción, el inferior rojo y el superior con motivos negro sobre blanco, romboidales. El espacio entre ellos están ocupa-

dos con poligonales irregulares con algunos dibujos con pintura plena. Este recurso se repite en pequeños rombos que ligan a los de mayor tamaño permitiendo formar una guarda continua alrededor de todo el cuerpo. La pieza fue construida con torno (Figura 14).



Figura 14. Pieza construida con torno. Decoración lineal. Padre Cocha. Colección SUTU-NAP. Biblioteca Central de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana.

Este esquema de diseño muestra mejor la lógica de encaje o encastramiento de las líneas y su enlace para hacerla una faja alrededor del cuerpo.

Sentido

No tengo información sobre el sentido o significado de los motivos pero recientemente dos autores han recogido –en trabajo de campo- algunos datos sobre este tema con testimonios de alfareros (Taricuarima Palma. 2019). A Taricuarima,

sus informantes, le dijeron que los dibujos que representan plantas (medicinales) son los de la sachá jergón (una corteza que imita la piel de la víbora jergón y que tendría propiedades afrodisíacas)⁸. Las personas entrevistadas en esta investigación dijeron que ya no sabían o que eran toé, la gran boa o peces.

Estimo que el diseño tiene una gramática, esto es, una estructura y elementos accidentales o variantes que enfatizan la mor-

fología fundamental del texto kukama
sobre barro.



Figura 15. Elementos de diseño en la gramática Kukama. Colección SUTUNAP. Biblioteca Central de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana

Ese texto -más allá de lo que figurativa o narrativamente sugiera cada signo- exhibe una obsesión única pero polivalente: dibujar líneas paralelas intersecadas en zigzag y aplicar en los espacios que ellas establecen otras líneas o signos probablemente “vegetales”, trazar polígonos romboidales con un contorno grueso y rellenos con líneas repetitivas del mismo y, finalmente, líneas que se cruzan ortogonalmente (en cruz) con relleno de los espacios que delimitan con líneas angulares u “hojas”.

Mi hipótesis es que esta gramática de centralidad y quiebre de líneas contiene un único sema fundamental: el toé. Que los actores digan que son plantas medicinales no indica que ocultan o mienten, simplemente ejercen su gramática.⁹ La planta es poderosa, permite alucinar y adivinar los “daños” y los sucesos que habrán de advenir. La planta es una suerte de premonición de la ananké.

Esta gramática se ha transmitido –en la larga duración histórica - de mujer a mujer y contemporáneamente de mujer a varón (madre a hijo), de varón a varón (padre a hijo), de varón a mujer (padre a hija) o mixto (mujer y varón a mujer y varón) adquiriendo el carácter de un ofi-

cio y de una producción para el mercado. Muy antes, los grandes tinajones eran para los muertos.

¿Qué es un artista?

Esta pregunta enuncia tanto una posibilidad como un atributo indefinible. Los artistas kukama son artistas gramaticales: de la gramática enunciada en la toé (Real) y en el chamanismo (Surreal). La toé es real (o del mundo que se toma por objetivo); la fuerza chamánica (sea buena o “malera”) es surreal porque se funda en lo que sería imposible en el Real. Ese juego íntimo de la pieza cerámica es el núcleo de la conciencia y de la habilidad de estos artistas que eligen qué representar del mundo (Rocchietti 2021). Los dibujos que he tomado como una gramática adquieren el valor de imágenes léxicas, es decir, un conjunto de instanciaciones por las cuales los significantes se actualizan o se evocan cada vez que se ejecutan (Rocchietti y Cárdenas Greffa 2022).

Si el arte es la liberación de la individualidad y de la singularidad, ésta es la de la obra y la del artista.

En el caso de los Kukama, impone su singularidad por sobre una crisis de identidad: ¿qué artistas son estos artistas?

¿Kukamas?, ¿guaranés?, ¿mestizos acriolados?, ¿peruanos? ¿latinoamericanos? O, quizá más ajustado a la realidad social, migrantes en los ríos, traumatizados por los caucheros, campesinos de yuca, artesanos de ciudad.

Por otra parte: ¿qué es ser contemporáneo? ¿ser parte de una contemporaneidad globalizada o anclada en lo local?. ¿Tiene que ver con el tiempo, con la acción, con la co-existencia? ¿Dónde ubicar un arte etnográfico cuyo valor tiene que ser construido y adjudicado? Quizá tiene que ver con la fuerza de los conceptos.

No se puede saber si la “verdad” de un arte tiene que ver con su origen, con la intención, con la habilidad, con la expresión o si lo que hay que hacer es descubrir su estructura, su realidad y su estética sabiendo que existe una elaboración estilística de la realidad pero con la convicción de que su significado es incomunicable y lo que solo existe ante el analista es lo significante. Es “lo que hay” y “que hacer algo con lo que hay”. Pero, más allá de eso, los dibujos de la planta despliegan un “pensar” sobre la toé o sobre otros vegetales, si cabe. La planta tiene su lugar en el mundo de lo viviente (junto a los peces, las aves y las boas) y otro en el

mundo del “encanto”: de las fuerzas del encantamiento que cura, que daña, que crea los seres. La sede de la metafísica Kukama gira sobre la atracción y la alucinación del mundo. Subyace a la manera de vivir y, también, en el texto cerámico y consiente en dar fundamento a los artistas como personas puesto que les da coherencia y autenticidad (Cf. Echeverría 2019).

Berjón y Cadenas (2014: s/p.) aluden a una ontología inestable: los kukama viven en mundos inestables (como el del agua) y aprenden a hacer equilibrio en él:

La inestabilidad que pretendemos abordar es más un movimiento positivo de aprender a vivir, y a trabajar, en posiciones no estables, móviles, cambiantes, versátiles. El equilibrio nos acerca al control en todo tipo de aspectos: de movimientos, sentimientos y pensamientos, de contactos, relaciones y pertenencias. En este trabajo abordamos la inestabilidad como el arte necesario para mantener el equilibrio en un mundo mudable, que no caprichoso, donde no todo lo que existe aparece y hay quien puede ver más allá de las simples apariencias.

Habitar una época es contingente (Cf. Ferrario 2012) pero el derrumbe de una cultura o de una lengua configura el riesgo de que arrastre consigo no solamente una modalidad de vida sino también su arte. En otro artículo, me referí al arte de la cerámica Kukama como una “ilusión” tomando para ella uno de sus significados posibles (uno entre cuatro): Viva complacencia en una persona, una cosa, una tarea, etc. Es decir, no se trata de una ficción o un engaño sino de un “deseo” y de la satisfacción de ese deseo (Rocchietti 2023) lo cual puede interpretarse en la dimensión del deseo de no rendirse a la tanática pulsión de la muerte cultural. El artista es aquel que disfruta produciendo obras; es su disposición personal y colectiva.

El animismo ha sido un objeto de la etnografía prácticamente desde su origen. Welter (1960) hizo una diferenciación perspicaz entre “rito mágico” y “rito religioso”: el primero fuerza la naturaleza, el segundo le implora; el primero es eficaz y operativo (si no, la fórmula falla) y el segundo sólo es propiciatorio. Además, señaló que el animismo es fundamental y universal en las creencias

porque es la idea de que los cuerpos vivos y los inertes poseen un espíritu, de que son a la vez materia y espíritu. Obviamente, se trata de una propiedad invisible; podría decirse, una realidad inmersiva y, por lo tanto, inspiradora.

Ubicar esta problemática en el ámbito de las conceptualizaciones de un arte no reconocido como tal, de una cultura popular que puede desaparecer ya sea absorbiendo a las personas (Kukama) en el universo del mercado global, ya sea sumiéndolas en la anomia de una forma de vivir y de ideologizar que pierde sentido, implica tomar en cuenta el relativismo. Al considerar el arte etnográfico en sus propios términos o se fracasa al intentar adherirle valor en el universalismo de la globalidad económico-cultural y explicarlo como arte o se pretende insertarlo en la modernidad del formalismo y del academicismo desnaturalizando su espontaneidad. Constituye un dilema y su implicación es que ambas posibilidades fragilizan su existencia. Pau (2021) señala un cambio en la autorrepresentación Kukama a partir de los años 80 del siglo XX: dejar de ser mestizo y recuperar la identidad nativa.

Conclusiones

En una época en la que el arte académico re-descubre las cerámicas como arte, se vuelve a presentar el problema del arte etnográfico (antes “primitivo”) que ya inspiró obras de artistas occidentales. El arte Kukama se posiciona en el centro de este problema: estética subordinada o estética autónoma; estética como objeto científico de la antropología (con pretensión de universalidad de reconocimiento), estética como un obstáculo para explicar (también antropológicamente) la diversidad del arte humano. Encuentro la autonomía estética de las cerámicas Kukama en su sutil gramática de la toé.

Notas

¹ Discrepo con esta autora en su asimilación del arte a la filosofía epocal de un autor o de una sociedad.

² *Brugmansia suaveolens* (solanácea) o floripondio. Cf. Perú Ecológico. https://peruecologico.com.pe/med_toe.htm,

³ Preguntados si las alcancías se usan en Iquitos, responden que sí, que las llenan de monedas y que casi nunca las rompen para recuperarlas sino que agrandan las

ranuras para facilitar su salida del receptáculo).

⁴ Esa adjudicación de valor permanece incierta con la excepción de las declaraciones que las consagran como Patrimonio Unesco.

⁵ Dejo de lado las esculturas porque en ellas no las encuentro todavía.

⁶ Puede constatarse comparando la Colección Matriz de la Iglesia San Juan Bautista, en Iquitos, con la producción en los alfares en actividad actualmente.

⁷ *Cyperus giganteus*, una especie de junco que se moja en un recipiente que contiene arcilla líquida.

⁸ *Draconium*, la patikina (guardiana de la casa), el putuputu (“planta que flota” usada en las brujerías).

⁹ La interpretación como hojas y flores de toé se la escuché a Don Alejandro Canayo (Santo Tomás), el más anciano de todos y el más veraz.

Referencias bibliográficas

Berjón, M. y Cadenas, M. A. (2014). Inestabilidad ontológica: el caso de los kukama de la Amazonía peruana. Publicado por la Organización de Agustinos de Latinoamérica (OALA).

- http://www.oalagustinos.org/pdf/2014_15Manuel.pdf
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Echeverría, R. (2019). *Ontología del lenguaje*. Buenos Aires: Granica.
- Ferrario, M. (2012). *Manifiesto del nuevo realismo*. Santiago de Chile: Ariadna.
- Girard, R. y G. Vattimo (2011). *¿Verdad o fe débil? Diálogo sobre cristianismo y relativismo*. Madrid: Paidós.
- Malagón Gutiérrez, R. (2015). La tradición del arte en la relación entre reflexión y creación artística. En A. M. Carreira (editora), *Reflexiones sobre historia y teoría del arte*. Bogotá: Departamento de Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Jorge Tadeo: pp. 183 – 216.
- Librandi, N (2022). Tensiones entre los conceptos de arte y artesanía: reflexiones para un género de filiación – paternidad. *Agora UNLar*, vol 7, número 16: pp. 19 – 38.
- Pau, S. 2021. «De “Kukamakana katupi” a “Ta kukama”». El discurso de auto representación kukama en las zonas urbanas del Departamento de Loreto (2012-2017)». *América Crítica*, 5 (2): 115-123. <https://doi.org/10.13125/americaacritica/4917>
- Phillips, S. L. (2011). Sobre la definición de arte y otras disquisiciones. *Revista Comunicación*, vol. 20, año 32, número 1, enero – junio: pp. 75 – 79.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/>
- Rocchietti, A. (2021). Encanto animal (arte popular amazónico). *Anti*, Nueva Era, mayo, vol. 1: 116 – 141.
- Rocchietti, A. (2023). Cerámica Kukama Kukamiria. Análisis de una ilusión. *Anti*, Nueva Era, en prensa.
- Rocchietti, A. y A. Cárdenas Greffa (2022). Arte amazónico: dos obras. *Anti*, Nueva Era, Año 3, número 9: 25 – 36.
- Taricuarima Palma, P. (2021). Murutakarapan: diseños kukama kukamiria. *Amazonía Perua-*

na, Volumen XVII, N° 34, 2021;

pp. 31-54.

Welter, G (1960). *Les croyances primitives et leur survivences. Précis de paleopsychologie*. Paris: Armand Colin.

Recibido: 22 de mayo 2023.

Aceptado: 30 de mayo 2023.