

ISSN 1852 - 4915

ANTI

ANTI, Nueva Era, Volumen 23, Número 1, Diciembre 2024



ANTI

Arte de tapa: Contenedor cerámico. Kukama Kukamiria, Padre Cocha, Distrito Punchana, Provincia Maynas, Departamento Loreto, Perú. Anónimo. Col. y Fotografía Ana Rocchietti.

ANTI es una publicación anual del Centro de Investigaciones Precolombinas que tiene como objetivos: 1. Conformar un lugar de 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

Volumen 23 – Nueva Era – Diciembre 2024. Pp. 185.

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)

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)

Edición

Ana Rocchietti

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
Nelsys Fusco Zambetogliris – Centro de Investigaciones Precolombinas – República Oriental del Uruguay
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 - 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 Büning, Lambayeque - Perú.
Luis Valle, SIAN, Trujillo – Perú.
María del Carmen Espinoza Córdova – Museo Brüning – Lambayeque - Perú
María Elena Córdova Burga – Patrimonio Cultural- Trujillo – Perú

ANTI

Los trabajos de ANTI, Nueva Era, Volumen 23, Diciembre 2024, fueron presentados en XIX Coloquio Binacional Argentino – Peruano, en Buenos Aires bajo la advocación “Mundo andino-amazónico”. Coordinador: Francisco Jimenez.

In Memoriam Dr. Luis Guillermo Lumbreras



Co-Edición con el Sindicato Único de Trabajadores de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (Iquitos, Perú) y con la Secretaría de Cultura de Asociación Gremial de Trabajadores del Subterráneo y Premetro (AGTSyP), Buenos Aires, Argentina.

8. EDITORIAL

9. EL AMAZONAS, UN RÍO ANDINO

Conferencia

Alberto Chirif

19. UN SUEÑO, UNA ESPERANZA, UNA PROPUESTA

Conferencia

P. Miguel Fuertes O.S.A.

27. CERÁMICA KUKAMA - KUKAMIRIA: EN DEFENSA

DE LA SINGULARIDAD Y DIVERSIDAD DE LAS EXPRESIONES DEL ARTE

Conferencia

Gloria Rodríguez

47. OTRA VÍA PARA EXPLORAR E INTERPRETAR

EL MUNDO AMAZÓNICO

María Virginia Elisa Ferro

75. ÉTICA Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL:

LA DIVERSIDAD CREATIVA EN EL ARTE

CERÁMICA KUKAMA KUKAMIRIA (DPTO. LORETO, PERÚ)

María Laura Gili



95. ARTE KUKAMA KUKAMIRIA

Ana Rocchietti

142. EXPLORANDO LAS CARACTERÍSTICAS DE LA CERÁMICA KUKAMA KUKAMIRIA DESDE LA ARQUEOMETRÍA Y SU POTENCIAL PARA VISIBILIZAR ESTE ARTE COMO BIEN PATRIMONIAL E HISTÓRICO

Melania L. Lambri, Ana M. Rocchietti, Griselda Zelada, Fernando D. Lambri, Federico G. Bonifacich y Osvaldo A. Lambri.

182. POEMAS PARA UN AÑO OXÍMORON

Patricia Quaranta

**ARTE KUKAMA KUKAMIRIA
KLUKAMA KUKAMIRIA ART
ARTE KUKAMA KUKAMIRIA**



Ana Rocchietti

Centro de Investigaciones Precolombinas

Anaau 2002@ yahoo.com.ar

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

Es imposible para el cuerpo vivo de un hombre recorrer cientos de años pero no lo es para su cultura. En lo que así se llama cultura, en la palabra y en el pensamiento de un hombre, lo sepa o no, se alberga un recorrido singular de la historia del hombre.

(José L. Slimovich, 2009: p.13).

Resumen

El artículo ofrece un análisis de la cerámica Kukama Kukamiria del Departamento Loreto, Perú, con el foco puesto en los conjuntos que representan animales, considerando que ellos tiene lugar una intensidad expresiva sobresaliente sin renunciar a aplicaciones funcionales propias de un arte popular pero al mismo tiempo etnográfico.

Palabras-clave: Animalia cerámica; Kukama Kukamiria; Figurabilidad.

Abstract

The article offers an analysis of Kukama Kukamiria ceramics from the Department of Loreto, Peru, with the focus on the sets representing animals, considering that they have an outstanding expressive intensity without renouncing to functional applications typical of a popular but at the same time ethnographic art.

Keywords: Ceramic animalia; Kukama kukamiria; Figurability.

Resumo

O artigo oferece uma análise da cerâmica Kukama Kukamiria do Departamento de Loreto, Peru, com enfoque nos conjuntos que representam animais, considerando que têm uma intensidade expressiva notável sem renunciar a aplicações funcionais típicas de uma arte popular mas ao mesmo tempo etnográfica.

Palavras chave: Ceramic animalia; Kukama kukamiria; Figurability

Introducción

El arte cerámico que este ensayo procura interpretar proviene de ceramistas Kukama Kukamiria asentados en el río Amazonas, Distrito Punchana, Provincia de Maynas, Departamento Loreto, Perú.

El pueblo Kukama Kukamiria es nativo peruano de lengua Tupí. Sus miembros se consideran guaraníes del Amazonas que suelen ser diferenciados entre Kukama del Ucayali y Kukama Kukamiria en diáspora por la cuenca (Figura 1).

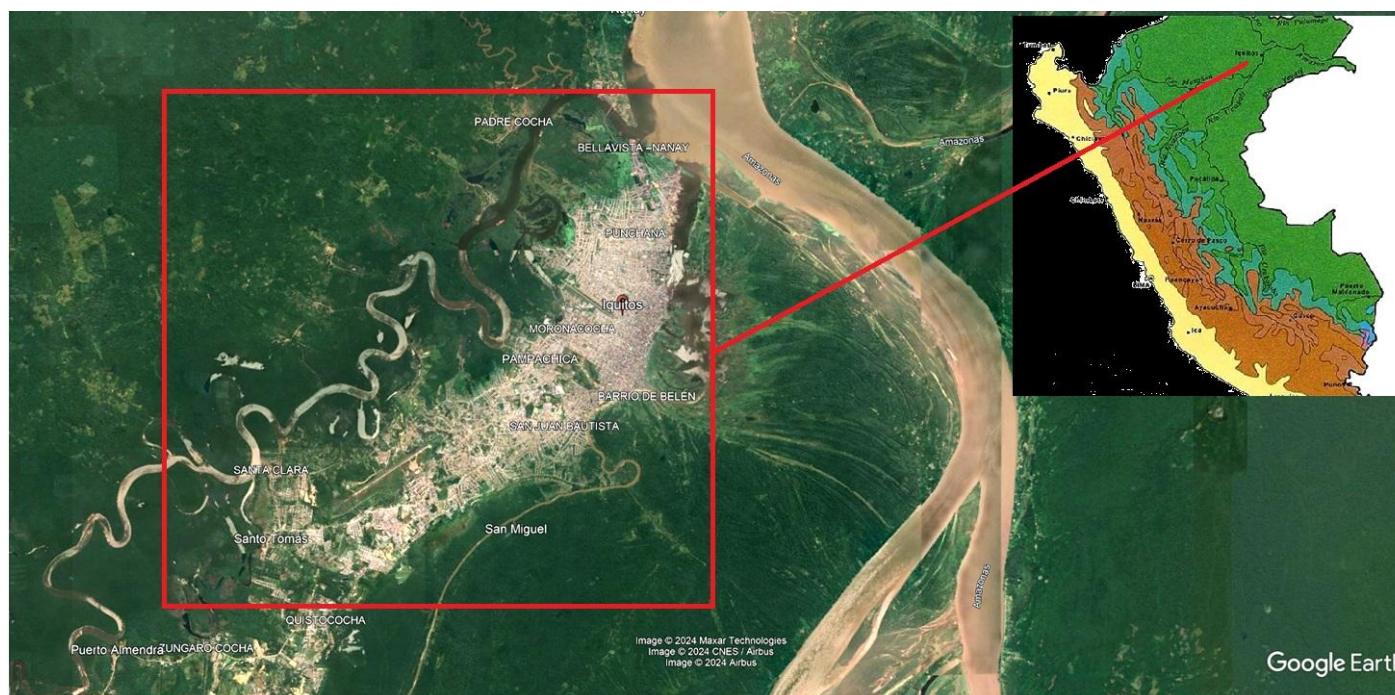


Figura 1. Ubicación del área de la diáspora Kukama Kukamiria. Fuente Google Earth.

Se trata de un paisaje dónde el agua es el elemento más impresionante por la extensión de la cuenca, su profundidad, la potencia de su escurrimiento y las numerosas lagunas producidas por anastomosis

de meandros. Contribuye a este hecho la gran deforestación que rodea a la ciudad de Iquitos (Figura 2). Los ceramistas son habitantes de Padre Cocha, Santo Tomás y Nauta



Figura 2. Río Itaya (río del malecón de Iquitos). Fotografía de la autora.

Cuando los españoles entraron en la región del Marañón los describieron habiendo poblados grandes, con viviendas

sobre pilotes, dedicados al cultivo de mandioca, a la caza y a la pesca. Los Tupí han tenido una dispersión extraordinaria

en América del Sur, tendiendo a asentarse en las zonas cercanas al mar Atlántico del actual Brasil. No se conoce con precisión qué impulso colonizador los ha animado desde muchos siglos atrás pero suele aceptarse la hipótesis de que viajan animados por la Tierra Sin Mal, es decir, por un ideal mágico-ideológico potente que quizá haya absorbido profundamente la catequesis católica. Este trabajo intenta

dar idea de su arte cerámico que es ingenioso y que puede clasificarse en las categorías occidentales de contenedor decorado, Animalia y estatuas macizas con temas fantásticos, fundamentalmente. Éste último comprende sirenas, bufeos y duendes de la selva que hace desaparecer personas cuyo nombre es Chullachaqui o Shapshico (Figuras 3) y 4).



Figura 3. Contenedor decorado y ave. Fotografías de la autora.



Figura 4. Animalia y sirena. Fotografía de la autora.



Figura 5. Chullachaqui (también Shapshico). Espíritu de la selva.

La presentación estará centrada en Animalia, reino taxonómico convertido en un tema de la cerámica Kukama actual. Su intenso realismo estético es su característica predominante y atrayente. Al conjunto de estas obras las denominaré con el nombre del taxón.

Animalia

El arte Kukama Kukamiria proviene de un mundo heredado que puede denominarse “cultura”, ideología, matriz de pensamiento. En su caso, puede suponerse que emerge específicamente de sus creencias animistas, de su surrealismo fantástico –frecuentemente inspirado en la alucinación- de su chamanismo o más concretamente de su “mentalidad” o modo histórico de ser.

Se ha insistido en que la creencia sobre la Tierra sin Mal es –o fue- un impulso histórico convertido en el ethos Kukama. Regan (2019) correlaciona esta idea con los ciclos ecosistémicos de las crecientes y bajantes de los ríos amazónicos, formulada en términos de un diluvio divino que castiga a la humanidad.

Los Kukama Kukamiria son Tupi Guaraníes con asentamientos iniciales en el Ucayali y dispersos por el Amazonas habiéndose constituido en una modalidad cultural generalizada en el Departamento de Loreto, Perú. Formaron parte de la evangelización franciscana y jesuita; éstos últimos llevaron a cabo una experiencia de “pueblos misioneros” semejante a la del Paraguay pero de la cual no quedan ruinas monumentales. Su fama está en torno una suerte de milenarismo étnico que no comparten –o no compartían- con otros pueblos originarios. Fueron guerreros, aceptaron reticentemente la cristianización y se configuraron como una masa proletaria rural frecuentemente conchabados (“champa”) en la ciudad y en los puertos. Colaboraron con los hispanos del siglo XVII en el transporte de mercaderías, personas y muchos formaron parte de sus ejércitos, no fueron sojuzgados por los caucheros y siempre han sido trabajadores urbanos versátiles sin abandonar la ruralidad comunitaria. Algunas de sus asentamientos tienen carácter de “comunidad nativa” (Decreto Ley 22175 para el desarrollo agrario de la selva y ceja de la

selva que otorga personería jurídica a las comunidades indígenas, 10 de mayo de 1978). Son autores de un arte popular contemporáneo en cerámica, fibra y madera.

Metodología

La exposición trata sobre sus obras en cerámica que representan animales aunque tienen otras expresiones estéticas en madera, wingo (o huingo, *Crescentia cujete*) y fibra (Figura 6).



Figura 5. Armadillo en estípite de palma pona (*Ceroxylon peruvianum*) y perezoso en fibra chambira (*Astrocaryum chambira*). Fotografía de la autora. Col. AR



Figura 7. Hombre llevando un pez (paiche-Arapaima gigas). Madera palo rosa (Aspidosperma polyneuron). Fotografía de la autora. Col. AR.

El trabajo de campo fue apoyado por la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana y el Sindicato Único de Trabajadores de la UNAP (SUTUNAP); se llevó a cabo en la ciudad de Iquitos, en Padre Cocha, Santo Tomás y Nauta en los mercados, hogares y talleres de los artistas a partir de 2019 y continúa. En el transcurso de la investigación la Universidad formó dos colecciones fundadoras con sede en su Biblioteca Central y organizó dos puestas museales con lo cual este arte comienza a tener valoración académica.

Este estudio intenta un análisis interpretativo que consta de tres momentos: el primero se dedicó al relevamiento social de los ceramistas, sus lugares de trabajo y la composición de producción cerámica, el segundo consistió en el registro de conjunto de los ceramios de las colecciones mencionadas, de las estanterías de los talleres y de los lugares de venta en el Mercado de Belén, en el Mercado Central y en un local concentrado a la venta de plantas para las que ofrece recipientes fabricados por Kukama con su estilo característico. Los hoteles y restaurantes de Iquitos exhiben ceramios shipibo exclusi-

vamente así es que las obras Kukama están excluidas de esos ambientes. También se recorrieron puestos callejeros rudimentarios en donde se venden junto con plantas y condimentos generalmente a cargo de una mujer mayor en calidad de ambulante. Finalmente, se procedió a subsumir la información en el concepto de “obra coral” en el que la interpretación supone que el contexto (la tradición cultural) de la obra forma parte de ella, que el contenido artístico de las obras alberga el tema y el realismo de Animalia (natural, biológico) y que la creencia en el “encanto” (lo mágico, lo esotérico que atribuyen a determinados lugares de la selva o de los ríos) comporta un surrealismo implícito derivado del pensamiento animista Kukama Kukamiria. El “contenido” de las piezas ofrece el tema Animalia y su “sentido” se funda en una ideología espiritista y chamánica. El contenido es empírico y preciso mientras que el sentido siempre es ambiguo y quizá ilimitado, verdadera sede de la interpretación.

Las piezas de este arte pueden estudiarse y analizarse como una obra coral porque si bien, en general, no hay repetición cada

obra parece referirse a otra fabricada en simultáneo o inspirada por otra antecedente. Esa configuración coral es propia de los artistas Kukama pero que se inscribe simultáneamente en un arte clasista: de clases subordinadas y proletarias en coincidencia con su carácter de arte etnográfico, condición que le puede ser asignada y en un arte étnico (Tupí guaraní). Por lo tanto, oscila entre el trabajo práctico en el taller y el mercantilismo de baja intensidad desarrollado por los propios artistas y

la identidad cultural. Finalmente, es un arte netamente “peruano” porque en otros países los guaraníes tienen igual creatividad pero hay variantes temáticas y estilísticas.¹

El animal captado en su etología, además de ser realista, produce diferencia con respecto a los tinajones y tinajas porque establece una situación narrativa que tanto el observador como el comprador completan por sí mismos (Figura 8).



Figura 8. Armadillo. Fotografía de la autora. Col. AR.

No siempre han fabricado alcancías con forma animal; su producción comienza con el siglo XXI y ha ido alcanzando cada vez más perfección. Si se tiene en cuenta que es un arte de la selva trópico-ecuatorial y que el carácter de su contenido o tema proviene de la fauna local, entonces su estética puede inscribirse en el seno de un eco-arte que la capta con fidelidad realista y que la impulsa como fuente de pensamiento mágico.

Artista y obra

El artista Kukama Kukamiria es individual pero su arte es anónimo dado que no consigna autoría ni procedencia en las piezas. Cada obra (a la que el público comprador califica como “artesanía”) puede considerarse como única pero el

torno y el molde (ajenos a su tradición) estandarizan el resultado aunque sin quitarle espesor de originalidad. Los ceramistas (varones y mujeres) aprenden el manejo del barro de sus padres y madres pero es una habilidad “recuperada” que fue inducida por cursos estatales con finalidades de economía desarrollista y en la que las tinajas tenían prioridad ya que había demanda de ellas en la ciudad, especialmente para almacenar agua fresca. Si originalmente fue un arte de mujeres, en la actualidad ambos sexos modelan y hay familias de ceramistas que comparten sectores de las viviendas convertidos en taller y los hornos aunque todavía practican la cocción a hoguera abierta en Santo Tomás (Figura 9).²



Figura 9. Taller de Juan Lorenzo Arahuari. Padre Cocha. Fotografías de la autora.

La migración a la ciudad (fundamentalmente a Iquitos), el abandono de las prácticas campesinas en parte por la necesidad de progreso económico y en parte por los horizontes que abre la escolarización secundaria, se ha extendido a la práctica artística académica. Jóvenes Kukama estudian en la Escuela de Bellas

Artes, abriéndose a la cultura de elite que aplican en la feria artesanal con obras de muy buen gusto y refinamiento técnico, en el muralismo urbano de Iquitos y en exposiciones en la Dirección Desconcentrada de Cultura Loreto. Además en el mercado ha crecido la competencia que opone al arte cerámico la mercadería de

bazar proveniente de China (alterando las preferencias locales) y la incorporación de los intermediarios extranjeros en el comercio concentrador frecuentemente de origen venezolano o colombiano-migrante que exigen más cantidad y plazos más cortos para la entrega de las piezas terminadas. Se advierte una transición que saca el arte Kukama de los puestos callejeros y que reemplaza las tinajas por recipientes plásticos. En cambio las alcancías con Animalia son colocadas en el comercio porque se destinan al ahorro individual o colectivo por lo que es posible afirmar que se trata de lo más dinámico de la producción Kukama actualmente.

No he presenciado actos rituales en relación con la fabricación de las piezas pero si he escuchado relatos de tenor fantástico sobre boas, bufeos, perezosos y monos. El pensamiento Kukama también gira en torno a las “madres” de la ayahuasca y de la toé, plantas alucinógenas que engendran visiones extáticas y sueños proféticos. Pero estas prácticas e ideas están generalizadas en el Departamento de Loreto y convocan a la población mestiza

que exhibe una cultura similar a la Kukama.

El mundo Kukama Kukamiria es el mundo como un posible fermento de transformaciones mágicas y, al mismo tiempo poseedor de un naturalismo extremo que se puede observar en las obras de Animalia.

Seguramente el sistema misional, las encomiendas de españoles y la frontera con los portugueses de lo que hoy es el Brasil formó no solamente a los Kukama sino también a otros pueblos de la Amazonía superponiéndoles el cristianismo y la narrativa que éste aporta a la génesis del mundo.³ Regan esboza la historia inicial de la identificación de los Kuakama como pueblo amerindio y su resistencia a la invasión europea en su gran obra etnográfica:

“Se dedicaron a evangelizarlos y en el mismo año de 1638 entraron en el territorio de los jeberos donde fundaron su primera reducción, a pesar de la resistencia de los indígenas. Tardaron cinco años en bautizar a los primeros adultos, con la excepción de

los moribundos, para preparar bien a la gente (ibíd.: p. 33-78). Poco a poco iban reuniendo en pueblos a otros grupos de indígenas. En 1649 se fundaron los pueblos de Santa María del Huallaga entre los cocamillas y Santa María del Ucayali entre los cocamas (ibíd.: 78-86, 98-111). Por esta época los misioneros concentraban sus esfuerzos en el bajo Huallaga, bajo Ucayali, bajo Pastaza y el Marañón. En 1653 existían 13 reducciones de cristianos (Juan y de Ulloa 1953: p.284). Los indígenas acudían a los misioneros para conseguir hachas de hierro y otras herramientas, o para liberarse de los encomenderos de Borja y Moyobamba. En cambio, los misioneros exigían que se reuniesen en pueblos o reducciones para ser instruidos en el cristianismo y ser sometidos a la vida ordenada de las misiones. Los primeros años de vida en las reducciones eran difíciles para los indígenas y había varias sublevaciones. Los cambios produjeron varios desajustes en su sistema de subsistencia, se vieron privados de su liber-

tad, y muchos murieron por las enfermedades traídas por los europeos. En 1642 una epidemia de viruela mató al 20 % de los mainas que todavía sobrevivían; de 1644 a 1652 el 50 % de los cocamas murieron, y después de la entrada de Martín de la Riva Herrera y sus soldados, una epidemia de viruela mató al 83 % de los cocamillas en 1656, y el 60 % del resto de todos los indígenas de las misiones murieron en 1659 y 1660 (Figueroa 1904: pp. 84-85; Stocks 1981: p. 69; Grohs 1974). Algunos cocamas se rebelaron en 1666, y los soldados los castigaron, lo cual provocó un levantamiento general de los cocamas y otros indígenas (Chantre y Herrera 1901: Pp.224-234).

En 1670 se fundó el pueblo de Santiago de la Laguna, compuesto de indígenas de varias naciones (ibíd.: p. 252). Por aquella época las misiones se iban estabilizando. Siempre había pocos misioneros en la región, pero en 1678 el número había bajado a cuatro (Jouanen 1941: p.478). A partir de 1685 empezaban a llegar los je-

suitas alemanes y de otros países, hecho posible por la unión política entre Austria y España. Estos refuerzos hicieron posible una intensificación del trabajo de los misioneros en el Napo y el Amazonas.

Los omaguas, yurimaguas, y aysuaris habían pedido la formación de una misión en el territorio que se extendía por el Amazonas, del río Napo al río Negro, porque expediciones de portugueses atacaban sus comunidades y ya habían llevado a gente reduciéndolos a la condición de esclavos. El bohemio, P. Samuel Fritz, a partir de 1686 fundó varios pueblos entre los omaguas, y luego extendió sus labores río abajo entre los yurimaguas y aysuaris. Logró acercarse mucho al pueblo, noticias de sus labores llegaron al Orinoco y Bajo Amazonas. Los jesuitas seguían trabajando en los pueblos cristianos con salidas frecuentes para ponerse en contacto con los no cristianos. En 1760, las reducciones abarcaban 12. 229 indígenas en 34 pueblos, con 22 misioneros. (Regan, 2011: pp 32 – 33).

Esta extensa transcripción de Regan se sostiene en el hecho de que la historia de los Kukama (y todos los Maynas, es decir, pueblos originarios de la región) es todavía imprecisa por lo que “cultura”, habitualmente, reemplaza a “historia” en la descripción sociológica. La historia misional forma parte de un sustrato profundo combinado con lo auténticamente “originario” cuya traza todavía es desconocida.

Otras órdenes, particularmente los franciscanos, hicieron una tarea afín a la de los jesuitas y los reemplazaron cuando fueron expulsados en 1767. El sistema de poblados reduccionales dejó su marca en la región de Maynas.⁴

Bartolomeu Meliá (1990) señalaba que su mapa ecológico estaba relacionado con un clima siempre lluvioso, sin estación seca, mesotérmico y subtropical con verano caluroso. Su topografía se vinculaba con las orillas de los grandes ríos, lagunas o el mar asentándose a 300 metros de ellas y por debajo de los 400 metros sobre el nivel del mar en formaciones forestales subcaducifolias del interior o de la costa.

A la reunión de estas características la llamó “Horizonte de tierra guaraní” y afirmó que los grandes recipientes de cerámica –hechos para albergar la chicha y los muertos- “manifiestan gozo y alegría de vivir”. (Meliá, 1990: p.34). Añade que el modo de ser guaraní tiene una condición de posibilidad para llegar a existencia: la *tekohá*, la tierra como “lugar donde vivimos según nuestras costumbres”, es decir, un espacio físico-social donde nace y se produce la cultura. Desde comienzos del siglo actual (XXI) se han esbozado críticas a la tesis de la Tierra sin Mal migratoria (Cf. Barbosa, 2015). Por otra parte, Combés estudiando a los chiriguano (denominados guaraníes) del siglo XVI y sus movimientos territoriales en los actuales Bolivia y Paraguay señala:

“En el proceso mismo de “migración” se re-conforman y se recomponen los grupos; vuelven, se quedan, o pasan más adelante, donde a su vez se mezclan con los indígenas de las nuevas tierras alcanzadas. Los que llegan no son, en suma, exactamente los mismos que los que partieron; y los que prime-

ro llegaron y se establecieron en el occidente ya son diferentes de los que arriban luego, a veces varias generaciones después.” (Combés, 2011: p. 67).

Esta autora –a partir de la documentación colonial- ofrece un proceso migratorio menos lineal, más heterogéneo y menos ideológico.

Clastrés (1995) caracteriza el pensamiento guaraní apelando a dos metáforas: “todas las cosas son una” y “palabras luminosas o bellas palabras” que sólo pueden usar los chamanes enviándolas hacia el cielo. Por otra parte destaca una inclinación hacia la palabra profética y –aunque no tienen muchos mitos- su metafísica gira en torno a la pregunta “¿por qué los humanos son demasiado humanos?”

Independientemente de esta poética, es necesario poner atención a la ideología porque ella es inmanente a las obras cerámicas Kukama. En Loreto, tanto nativos como criollos usan la palabra “madre” para designar la duplicación o principio estructurado que da génesis al mundo. Por otra parte, ellos creen en que los

animales actuales han sido, antes, humanos. Con lo cual no habría fronteras ontológicas entre los unos y los otros. Todos participarían de una misma naturaleza socializada.

Otra dimensión de las ideas Kukama se vincula al agua y al barro: como pescadores y canoeros expertos, con las viviendas cerca del agua y de las varzeas de cultivo su vida cotidiana se sintetiza en la combinación agua y sedimentos de orilla.⁵ El año se divide entre las crecientes (noviembre a mayo) y las bajantes (vaciantes entre junio y octubre) que las suceden y el agua entre profunda de las cochas y de los ríos y livianas de los aguajes. La tierra de cultivo –como en todo el trópico– se agota en tres o cuatro años y no equivale a la feracidad del agua que contiene casi toda la vida. Sobre esta base ecosistémica los Kuakama se desplazan en territorio interfluvial con un destino casi siempre exploratorio. La chacra semipermanente limpiada por la roza y la chacra intermitente de la varzea definen su carácter campesino agrícola pero es el río el que sobre determina la búsqueda de recursos para nu-

trir al mercado de Belén, al Mercado Central o a los restaurantes.

Tierra y agua tienen lugares “encantados”. La palabra “encanto” alude a la presencia de espíritus, especialmente en el fondo del agua. Es preciso preguntarse si la ideología Tupí (genérica) corresponde a conciencias agrícolas o pescadoras. La compilación de Clastrés (1995) parece inclinar la autopercepción del mundo como escindido en dos: lo alto (es cielo, el cosmos) versus la tierra. Ella sería vivida como un destino inferior. Es posible que la evangelización haya modelado esta división que asume los términos contrarios del paraíso y la tierra (la felicidad eterna y el sufrimiento humano).

La imaginación Kukama Kukamiria está entroncada en el mismo mundo: “animal”, “planta”, “humanos”. Todas son ontologías actuantes y persistentes o duraderas. Captar el ser de cada animal o de cada ser mágico y misterioso es la tarea creativa de estos artistas. Implica que se focalizan en la gestualidad etológica del pez, de la boa, del tigre, del ave y el carácter juguetón y cruel al mismo tiempo del chu-

llachaqui así como de la sensualidad fatal de las sirenas y de los bufeos.

Esta investigación estima que los principios performativos de la estética cerámica Kukama Kukamiria son tres: 1. contraste hueco/macizo, 2. Real/Surreal y 3. Eros (conjunto de impulsos sexuales) / Sensualidad.

Son huecos los contenedores (vasijas, tinajas y tinajones) y las alcancías escultóricas y macizas las esculturas, las miniaturas y las “placas” (macizos planos con figura en el centro o macizos planos con forma animal (generalmente éstos son diseños para ceniceros). (Figuras 10, 11, 12, 13).



Figura 10. Contenedores. Fotografías de la autora. Col. AR.



Figura 11. Aves. Alcancías. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 12. Placas macizas. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 13. Sirena maciza. Fotografía de la autora. Col. AR.

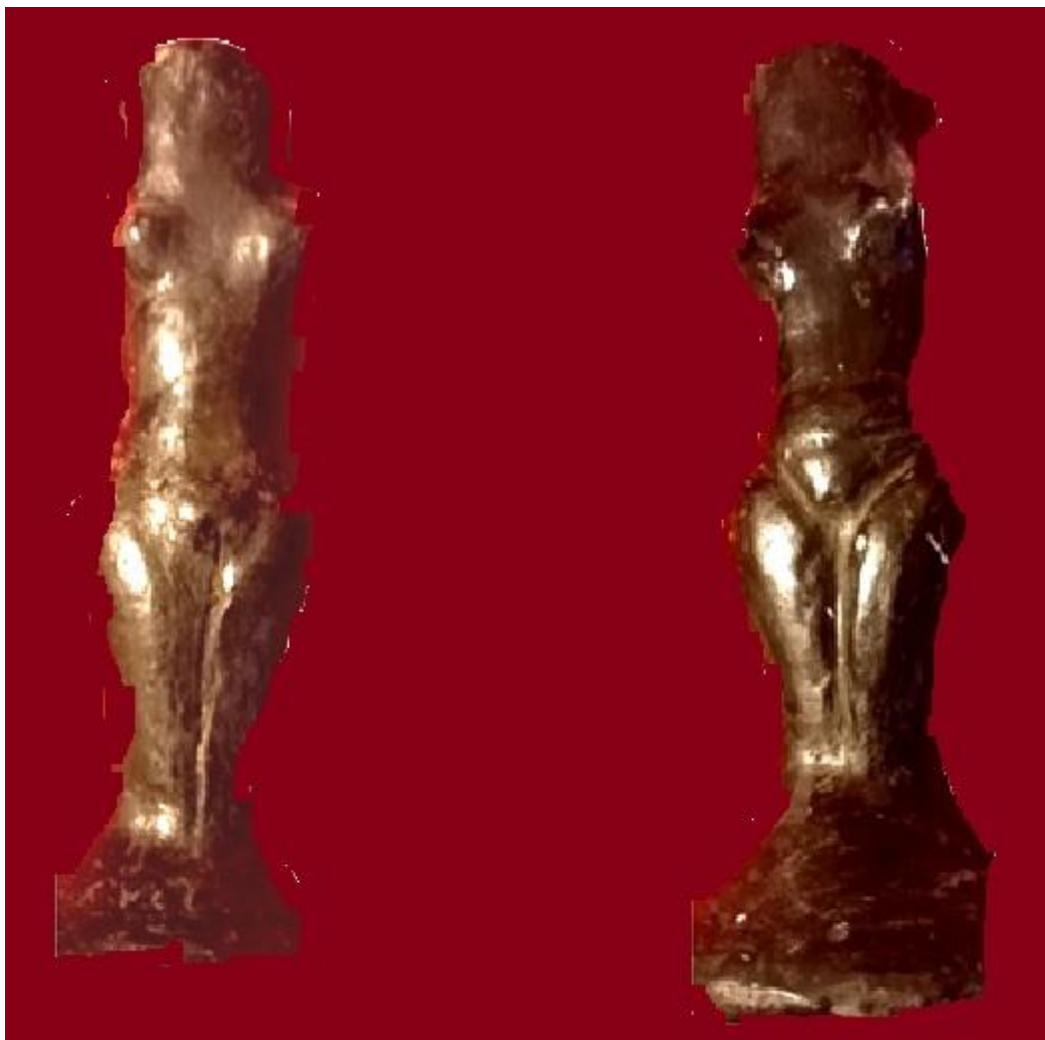


Figura 14. Candelas. Macizas. Fotografía de la autora. Col. AR.

Estos conjuntos (huecos/macizos) tienen diferentes funciones de aplicación: depósito de agua, albergue de monedas (soles), sostén de candela o vela, amuleto (Rocchietti, 2014; 2018, 2021, 2022, 2023 a y b, 2024; Rocchietti y Cárdenas, 2022).

Animalia

Los animales ecosistémicos de la región representados en las obras cerámicas son otorongo (tigre o jaguar), caimán, boa, papagayos, lechuzas, peces; tortugas acuáticas y tortugas de tierra; a ellos se

suman los animales domésticos: gallinas, pollos, perros.

El uso de moldes (bivalvos, de cemento) ha tornado a todas las obras huecas. El hueco es necesario en el caso de las alcancías porque la estructura de las piezas es primariamente funcional. Son muy

pocas las piezas macizas, casi de ocasión como puede ser un encargo específico.

Lo que otorga singularidad expresiva a una pieza es el modelado aplicado a su estructura como el caso de la shushupe de la Figura 15.



Figura 15. Shushupe (*Lachesis muta*). Fotografía de la autora. Col. AR.

La dimensión expresiva de las obras puede ser descripta como “realista” (Animalia según Kukama Kukamiria, en su detalle anatómico y etológico), como surrealista (cuando modela los seres que provienen del sueño o de la invención imaginativa fantástica con personajes como el shapshico, la sirena, el bufeo, la boa) y abstracta (dibujos geométricos pintados en los contenedores). La sensualidad puede detectarse explícitamente en algunas esculturas (por ejemplo, los torsos de mujer de las candelas

El proceso cerámico sigue las etapas habituales de los talleres (populares o no): 1. Obtención de arcilla de ribera (un loess limo-arcilloso laterítico), 2. Aplicación de un temperante (apacharama o carboncitos), 3. Obtención de una masa barrosa plástica, 4. Introducción en el molde para obtener el hueco central, 5. Extracción de la forma y agregado de formas plásticas hasta darle las características del animal (cabeza, alas, aletas, etc.), 6. Pintado general (de fondo) y detalles en el cuerpo del animal: (manchas, escamas, plumas, ojos, boca, etc.). 7. Secado al oreo, 8.

Horneado. El horno puede ser un pozo en la barranca tapado con chapas de calamina o una construcción de ladrillos con agujeros para escape de los gases y para ingreso de la pieza también tapados con calaminas. La temperatura no excede los 900 grados centígrados. Las piezas reposan sobre un fondo de tierra o de ladrillos según sea el tipo de horno.

La tierra greda o barro de los orillares del Amazonas y sus afluentes cercanos a la ciudad de Iquitos tienen algunas propiedades específicas: forman estratigrafías limo-loésicas por debajo del suelo en tierras planas de la llanura aluvial, con texturas que van desde arenas, a franco limosas y franco arcillosas con contenido de hierro, escasa pedogénesis, lixiviación aguda y sedimentos de origen andino por mineralogía y química (Cf. Rodríguez Achung *et al* 1992).

Las obras son vistosas, coloridas, muy atentas a la expresión corporal de los animales (Figura 16). Pero no se trata de una tradición artística ya que los ceramistas hasta hace unas décadas solamente elaboraban contenedores (tinajas). Han

trasladado un arte que estaba relacionado a la madera al ámbito de la cerámica. Obviamente se debió a una estimulación de

mercado pero que el talento transformó en estética perseverante.



Figura 16. Caimán. Fotografía de la autora. Col. AR.

Realismo intensivo

La mayor dosis de realismo los artistas Kukama lo aplican a los animales, salvando la cuestión de que los bufeos y las sirenas son analógicos del delfín y de las mujeres reales y que el único motivo radicalmente fantástico es el shapshico o chullachaqui.

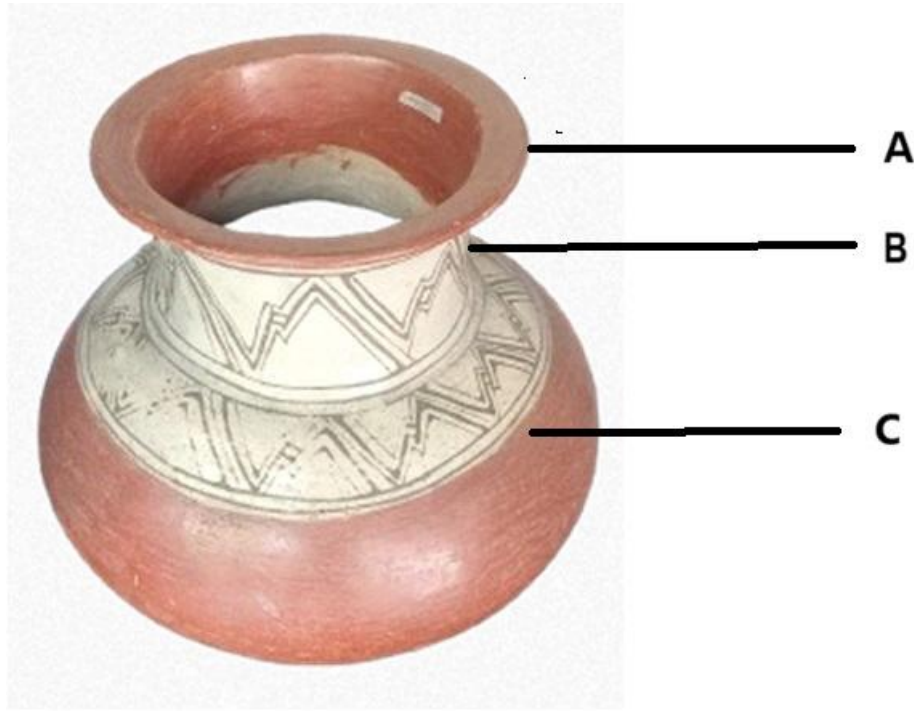
El problema es encontrar un modelo descriptivo para ese realismo. Taricuarima

Paima ofrece uno respecto de la decoración de los tinajones y tinajas, siempre abstracta con alguna excepción -como se ve en las Figuras 17 a y b-: un diseño restringido dividido en tres partes: 1. Boca pintada internamente, 2. Cuello, 3. Cuerpo y 4. Base. Sobre el fondo alisado, la decoración consiste en líneas quebradas negro o rojo sobre blanco. Pueden representar el curso del agua en el río separa-

das en dos bandas: la del cuello y la del cuerpo definidas mediante dos líneas finas y paralelas.



Figura 17 a. Tinaja. Colección Iglesia Matriz de Iquitos. Fotografía de la autora.



A: Boca con labio plano

B: Cuello

C: Cuerpo globuloso

Figura 17 b. Partes de la pieza. Fotografía de la autora.

Pregunta a sus interlocutores sobre los significados de los dibujos y ellos le explican que son ríos, serpientes, flores, lugares.

El realismo “intensivo” puesto en relieve en el conjunto Animalia es tanto un compromiso ontológico como una intención proactiva: obtener la máxima fidelidad posible a lo que el animal “es”. Eso hace

una diferencia positiva y generativa en arte Kukama Kukamiria y es génesis de su singularidad.

El compromiso ontológico abarca lo que el animal es (su anatomía, su conducta, su cercanía o lejanía respecto a los humanos, su naturaleza habitual) y lo que el artista piensa o quiere que sea. Y ésta es una verdad significativa, es decir, una verdad

no trivial: el alfarero Kukama Kukamiria representa el animal en su realidad natural y en su condición histórica como la que subyace en su ancestralidad totémica que da identidad a las líneas parentales. Pero la imaginación creativa añade a su naturalismo la creencia en que antes fueron humanos y, por lo tanto, tienen “persona-

lidad” humana en esta imaginación. Por eso, a pesar de su apariencia unificada termina por resultar “coral” para el observador. Implica tanto la moral de la forma (“cómo debe ser”) como el límite que impone el estilo, su coherencia interna (Barthés, 1972) (Figuras 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29).).



Figura 18. Mono. Fotografía de la autora.



Figura 19. Otorongo (*Panthera onca peruviana*). Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 20. Carachupa (Armadillo, *Dasypus novemcinctus*). Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 21. Carachupas (armadillos, *Dasyus novemcinctus*). Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 22. Tortuga de tierra (Motelo, *Chelonoidis denticulata*). Fotografía de la autora.
Col. AR.



Figura 23. Bufeo (delfín del Amazonas, *Inia geoffrensis*). Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 24. Aves. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 25. Aves. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 26. Cenicero con motivo animal. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 27. Ave. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 28. Vacuno. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 29. Perro. Fotografía de la autora. Col. AR.



Figura 30. Peces. Fotografía de la autora. Col. AR.

Se podría ver esta cuestión desde la noción de figurabilidad (Cf. Lucero, 2022). Es la condición por la cual algo se transforma en imagen. En el caso de arte que analizo ella puede ser una figurabilidad concreta (la que obtiene el artesano en su modelado, cocción y decoración) cuya base es el cuerpo del animal (y lo que ese

cuerpo puede hacer o está acostumbrado a hacer) y una figurabilidad imaginada también a partir de él pero ahora basada en las virtudes surreales (mágicas, encantadas) de; animal. Una ecoestética derivada de la convivencia entre Kukamas y animales en la selva y en el río.

Imaginación Intensiva

Animalia realista tiene por contrapartida la imaginación intensiva, esto es, una figurabilidad fantástica anclada en la condición “animal”. La obra etnográfica de Reagan (2011) ofrece un anexo en el que consigna relatos en donde los personajes son humanos y animales. A modo de ejemplo los transcribo abreviados con la finalidad de ilustrar esa figuración surreal.

Boa

El joven contaba a sus amigos que adentro del agua parece que no hay nada. Pero cuando pasan las lanchas, pasan por encima de inmensas fieras. Cuando desbarranca la tierra o caen palos, hay una boa que lo hace desbarrancar. El joven quería ser cristiano, no quería ser boa. (p.420).

Tigre

El muchacho era cristiano dice, pero pura cerda. En la ciudad el muchacho tenía 14 años pero era un tigre feroz.

Ayaymama

Esta palabra es pronunciada por un pájaro de la selva; porque antigua-

mente vivía una familia que tuvo dos hijos, un hombre y una mujer. Una vez huérfanos de madre tuvieron su madrastra que no les quería y entonces, para sentirse sin ellos las mandó con su padre a que los dejaran en el bosque, pero estos ya dejados por sus padres logran llegar a su casa y nuevamente su madrastra lo amenaza a su esposo. Ellos escuchaban todas las conversaciones y se prepararon regando maíz por su camino, pensando volver pero el maíz fue comido por otro animal. Quedaron engañados por su padre en el bosque y no logran regresar. Los dos chicos ruegan que sean guiados a su casa pero dice se presentó una oportunidad en que tuvieron alas y empezaron a volar gritando: ¡ayaymama! (p.423).

Huancahua

Se fue a ver dónde están cantando los huancahuis y se fue a encontrar a su mamá muerta y la víbora sobre ella y como él era chiquillo no se animaba en hacer algo al shushupe y se puso a observar a la víbora y a las aves que

cantaban sobre el cadáver de su mamá y poco después vio que la víbora se desenroscaba y salió de sobre el cadáver y se fue a enroscarse a una buena distancia de ella y entonces el chiquillo cortó hojas de plátano y lo tapó al cadáver de su mamá y se dirigió a su casa para irse luego a buscar ayuda a la gente. (Sobre origen de los curanderos, p. 423).

Otorongo

El otorongo era un tigre que se transformó en apariencia de persona y robó a una señora, se juntó con la mujer y la dejó encinta (p. 425).

El coto y el maquisapa

Anónimo (Puerto Maldonado)

Una vez el coto en un árbol sentado, junto a una corriente de aguas, se encuentra con un árbol de coco (castaña). Levantándose, va a coger uno de ellos. Estuvo ahí comiendo y en eso llega su amigo maquisapa y le dice: "¡Hola amigo!" El coto le dice: "¿Sabes? Yo tengo una idea mala contra ti, que no te gusto". El maquisapa le

dice: "Dime amigo y si tengo algo malo ayúdame a hacer igual que tú". En eso el coto dice: Yo tengo solo cuatro dedos, mira. Le muestra su mano pero escondiendo uno y el maquisapa dice: "Pero cómo es posible, si yo tengo cinco dedos y tu cuatro, no puede ser. O sea, quiere decir que yo soy fenómeno. No". Y le dice para que le corte el otro y lo hace caso, lo corta y después de hacerlo lo muestra su mano: tenía cinco. El maquisapa dice: "Tu me has engañado, malo eres tú". Y es así que el mono maquisapa tiene cuatro dedos y el coto cinco dedos (p. 427).

Carachupa

Había una vez un tigre que vivía en la selva, y como este animal es un hambriento de animales, que solamente quiere estar cazando a todos los animales, pues este tigre quería comer a la carachupa, este animal no se dejaba ver con su tío tigre pero, sin embargo, el tigre lo andaba buscando a su sobrina carachupa (p. 427).

Macacu Cairaba y Puma

Un día iba el macacu cairara (mono negro), por un camino que se encuentra con el tío puma quien le dice: "Te voy a comer, macacu". El mono le suplica que le deje comer antes de morir, prepara su comida en una olla de fierro; le grita al puma: "tío puma ya voy a terminar de comer para que me comas, abre tu boca y cierra tus ojos". El puma abrió la boca, el mono le metió la olla caliente dentro de la boca y se largo corriendo. El puma se hace el muerto delante de los animales que se le acercan, ellos lloran creyendo muerto. "Alau, tío puma ya has muerto." (p. 428).

Motelo

El motelo no sabe comer carne. A veces come un animal muerto pero no puede masticar. Come hojas. Tigre se encontró con motelo y dijo: "Oye compadre". Motelo dijo: "¿Qué compadre?". Tigre dijo: "¿Usted alguna vez- has comido algún animal?" Motelo dijo: "Yo también sé cazar". Tigre dijo: "No te creo". Motelo dijo:

"Si no crees, vamos a cazar. Vamos a ver quien primero puede cazar hueso". (p.429).

Venado y Sajino

Un tigre había encontrado a Venado. Tigre le preguntó: "¿Compadre?" Venado contestó: "¿Qué compadre?". Tigre dijo: "¿Puedes cazar sajino y otros animales?" Venado dijo. "A veces mato sajino". Tigre no le creía. Venado dijo: "Vamos a apostar, compadre, que primero va a cagar". (p. 429).

Sajino y Charapa

Un sajino y una charapa hicieron un desafío de carrera; la charapa dijo a su do sajino si pudieran hacer una carrera, se animaron y la apuesta es quien corre más de 600 metros. El sajino avisó a sus compañeros, pero la charapa había puesto a sus compañeros en fila por todo el camino. Cuando el sajino preguntaba: ¿Estás sobri- no charapa?" y él contestaba que sí.

Al final llegó el sajino y encontró a la charapa. (p. 430).

Cangrejo y Venado

Un día quisieron hacer una apuesta para saber quien corría más rápido. Ponen una silla en el punto de partida y otra al final. A la hora de la partida, el cangrejo se apeg a la cola del venado. Cuando el venado llega a la silla de la meta, el cangrejo se desprende y antes de que se siente el venado le dice: "No me vayas a aplastar, aquí estoy yo pues llegue el primero" (430).

Algunas de estas narraciones se las escuché a personas mestizas pero no he hecho un relevamiento de tradición oral. Algunos de los Animalia de los relatos están en las cerámicas y poseen distinto valor semiótico: el huancahua es ave bruja y de mal agüero, la ayaymama es un ave que llora, el sajino es un cerdo, el gallinazo es un animal que traiciona a Adán y Eva mientras que la paloma es una mensajera que ellos envían para corregir al gallinazo. De acuerdo con este

valor implícito pueden ser modelados en la cerámica o no. Las tortugas (mote-lo/charapa), en cambio, traen buen destino⁶.

De todos modos lo buenos y malos Animalia se vinculan a la experiencia habitual de salir a "montear", a "mitayar" o "champear" en la selva. Los peces y la boa pertenecen al mundo del agua de las cochas, las quebradas y el cauce principal del río donde conviven con los seres fantásticos de las sirenas y los bufeos mientras el pescador pesca e imagina⁷.

Identidad y mercado

Uno podría preguntarse si identidad cultural y mercado son contradictorios. Y puede responderse que -en este caso- no lo son puesto que los artistas despliegan su talento y necesitan comercializarlo en las ferias de consumo masivo (alimentos, ropa, herramientas, ropa, adornos, calzado, etc.) o en las de venta artesanal aunque no es precisamente su Animalia la que el turista puede conseguir allí dado que funcionalmente son humildes alcancías destinadas a ahorrar soles -la moneda del país- y a romperlas una vez que

se colman. Es decir, Animalia es un arte condenado a ser destruido.

El artista no es excepcional: se considera un trabajador/a; alguien que con su trabajo alimenta, viste a su familia y hace estudiar a sus hijos.

Casa, taller y calle son estadios de cada una de estas vidas. Pero hay que cuidarse del “daño” y la “envidia” que provocan desgracia, enfermedad y muerte. En ese sentido algunas cerámicas son amuletos, es decir, mercancías simbólicas (Cf. Joremon y Shannon, 2024 [1993]). En el mercado de Belén se encuentran en el Pasaje Paquito, un pasillo de la feria en donde se concentran los puestos que venden cerámica Kukama junto a los que ofrecen elixires mágicos y medicinales. Una forma en que ese mercado concentra arte popular y encanto.

Sostiene Taricuarima Paima:

En los últimos años, la cerámica ha sido sometida a diversas influencias debido a la globalización que permite a los ceramistas el fácil acceso a referencias de otras imágenes de ceramistas de otras culturas; además, la

oferta y demanda comercial, a bajo costo, de la artesanía por parte de los mercados artesanales de Iquitos, degeneró las cerámicas en técnica y acabado. La resistencia de los ceramistas para mantener sus procesos técnicos ancestrales se hace más difícil debido a la explotación desmedida de los recursos naturales y el mal manejo de los bosques tropicales por parte de algunos pobladores; además del desinterés de los gobiernos locales de turno por capacitar a las poblaciones ribereñas en el uso adecuado de estos recursos que se extinguen con rapidez; y con ello, los insumos que los ceramistas necesitan. (Taricuarima Paima 2021: p. 33).

Pero simultáneamente, tiene lugar un proceso de afirmación identitaria por la cual “ser kukama” es motivo de orgullo mediante la superación de la discriminación especialmente urbana, la formación de federaciones y la educación intercultural bilingüe (Castro Ríos 2022).

Conclusiones

La cerámica Kukama Kukamiria merece ser entendida en términos de una estética configurada en una *mentalidad para el arte* que se deriva de algunas características del “ser guaraní” que invocaba Meliá. Su forma social histórica combinó guerra, antropofagia ritual ancestral, curanderismo y (sobreimpuesta) la evangelización cristiana, forzada o espontánea. Todo se prolonga hasta el presente convirtiéndose en radicalmente contemporánea y dúctil en su figurabilidad. Animalia coral testimonia el desarrollo de una habilidad expresiva transformada en régimen de vida, en vida práctica.

Notas

¹ Quizá alguna vez esas expresiones Tupí puedan ser estudiadas en una totalidad comparativa.

² En Padre Cocha, que es el centro de producción más importante por la cantidad y el comercio activo que desarrolla hay solamente tres y los usan en común varias familias.

³ Especialmente la de Adán y Eva, el diluvio como castigo y –probablemente La tierra sin mal.

⁴ En San Joaquín de Omaguas –hoy un aglomerado semi-rural- está la Capilla y restos arqueológicos que evidencian esta experiencia político-teológica de los jesuitas.

⁵ Hasta 2023, el artista-artesano don Alejandro Canayo en Santo Tomás, en contexto urbano, salía a buscar su almuerzo en la pesca fresca del río.

⁶ Pero también ellas y sus huevos se inscriben en las delicias gastronómicas de la Amazonía).

⁷ La identificación científica de estos animales es la siguiente:

Boa: Boa constrictor
 Tigre (jaguar, yaguararé): *Panthera onca*
 Anguila: Anguilla anguilla
 Huacahua:
 Víbora
 Ayaymama (urutaú): *Nyctibius griseus*
 Coto: (*Alouatta seniculus*)
 Carachupa (zarigueya): *Aidelphis marsupialis*
 Macacu Cairaba: *Sapajus apella*
 Motelo (tortuga terrestre): *Chelonoidis denticulata*
 Charapa (tortuga acuática): *Podocnemis expansa*
 Sajino (pecarí): *Dicotyles tajacu*
 Gallinazo: *Coragyps atratus*

Agradecimientos

A los investigadores Augusto Cárdenas Greffa, Teodulio Grandez Cárdenas y Julissa Rondon Campana (UNAP).

Referencias bibliográficas

- Barbosa, P. A. (2015). La Tierra sin Mal: historia de un mito. *Suplemento Antropológico*, Volumen I, Número 2, Diciembre: Pp. 7–236.
- Barthés, R. (1972). *Crítica y Verdad*. México: Siglo XXI.
- Castro Ríos, M. C (2022). Del ocultamiento a la afirmación étnica: cómo ser Kukama es cada vez más un motivo de orgullo. *Amazonía Peruana*, Volumen XVIII, Número 35: Pp. 115–131.
- Clastrés, P. (1995). *La palabra luminosa. Mitos y cantos sagrados de los guaraníes*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Combès, I. (2011). El Paititi, los candires y las migraciones guaraníes. *Suplemento Antropológico*, Volumen XLVI, Número. 1: Pp. 7-149.
- Joralemon, D. y Shannon, D. (2024 [1993]). *Brujería y chamanismo. Curanderos y clientes en la costa norte del Perú*. Madrid: Fondo Digital Autogestionado sin Fines de Lucro.
- Lucero, M. E. (2022). Estudios sobre la imagen: historia y cultura visual. *Octante*, Número 7: Pp. 1–7.
- Meliá, B. (1990). A Terra sem Mal dos guaraní. Economía e profecía. *Revista de Antropología*, Volumen 33: Pp. 33–46.
- Regan, J. (2019). Idea milenarismo Tupi-Guaraní en la Amazonía. *Amazonía Peruana*, Volumen XVI, Número 32: Pp. 39–59.
- Rocchietti, A. M. (2018). Pasaje Paquito en Belén. Departamento Loreto (Perú). En Brasil Meia, A. G. (Organizador), *Filosofía y Religión. Fenómeno religioso no mundo (pós) secular*. Porto Alegre, Brasil: ABEC: Pp. 328–338.
- Rocchietti, A. M. (2021). Encanto animal. *Anti*, Nueva Era, 18(1): Pp. 116–141.

- Rocchietti, A. M. y Cárdenas Greffa, A. (2022). Arte amazónico. Dos obras. *Anti*, Nueva Era, 3: Pp. 25–31.
- Rocchietti, A. M. (2023 a). Cerámicas Kukama Kukamiria. Análisis de una ilusión. *Anti*, Nueva Era, Año 4, número 20, junio: Pp. 108–141.
- Rocchietti, A. M. (2023 b). Arte amazónico: ¿qué es un artista? *Anti*, Nueva Era, Documentos de Trabajo, año 4, número 11, agosto: Pp. 69–92.
- Rocchietti, A. M. (2024). Kukama Kukamiria: la violencia de la interpretación. En D. Michelini, *Responsabilidad, solidaridad y convivencia democrática*. Río Cuarto: Ediciones del Icala: Pp. 257 -266.
- Rocchietti, A. M. y Cárdenas Greffa, A. (2022). Arte amazónico: dos obras. *Anti*, Nueva Era, año 3, número 9, julio: Pp. 25–36.
- Rodríguez Achung, F.; Paredes Arce, G.; Bazan Tapia, R. y Ramírez Barro, J. (1992). Algunas propiedades físicas, químicas y mineralógicas de materiales sedimentarios recientes en los complejos de los orillares del río Amazonas. IIAP. *Folia Amazonica*, Volumen 4 (2): Pp. 5–29.
- Slimovich, L. L. (2009). Prólogo. En Juresa, J. L. y Muerza, P., *Psicoanálisis: los nuevos signos. La escritura hablante como don del lenguaje*. Buenos Aires: Atuel.
- Taricuarima Paima, P. (2021). Murutakapapan: diseños Kukama Kukamiria. *Amazonía Peruana*, Volumen XVII, Número 34: pp. 3–54.
- Viveiros de Castro, E. B. (1984 y 1985). Bibliografía etnológica básica Tupí– Guaraní. *Revista de Antropología*, Volumen 27/28: pp. 7-24.

Recibido: 15 de noviembre 2024.

Aceptado:17 de diciembre 2024.

AVITI

