

# ANTI

ISSN 1852 - 4915



Anti, Nueva Era, Volumen 26, Número 1,  
Septiembre 2025

Arte de tapa: Escultura cerámica Kukama Kukamiria, Padre Cocha, Distrito Punchana, Departamento Loreto, Perú. Colección Sindicato Único de Docentes de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana.

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 26 – Nueva Era – Septiembre 2025. Pp. 155.

**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**

Yanina Aguilar (CIP)

César Borzone (CIP)

Alejandro Daniele

**Colaboradores**

Luis Alaniz (CIP)

Denis Reinoso (CIP)

**Edición**

Ana Rocchietti (CIP)

**Asistentes de edición**

Francisco Jiménez (CIP)

Tania Cassandra Lifschitz (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 Zambetoglliris – 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 Brüning, Lambayeque - Perú.

Luis Valle, SIAN, Trujillo – Perú.

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

María Elena Córdova Burga – Patrimonio Cultural- Trujillo – Perú

Rommel Quintanilla Huanca – Universidad Nacional de la Amazonía Peruana.

Los trabajos de ANTI, Nueva Era, Volumen 26, Septiembre 2025, fueron presentados en XX Seminario Binacional Peruano-Argentino, en la Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad, Trujillo, Perú, febrero 2025.



Coedición 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).

### 7. EDITORIAL

Ana Rocchietti

### 8. EL GALLO ROJO DE LA «PRIMADA DE LA REPÚBLICA PERUANA»

Enrique F. Ballona-Arrascue

### 30. QUE NADIE SEPA MI SUFRIR. DE SUJETOS DE DERECHO A SUJETOS DE DES(H)ECHO. APORTES PSICOANALÍTICOS EN TORNO A LAS FORMAS DE PADECIMIENTO SUBJETIVO CONTEMPORÁNEO

María de las Mercedes Austral

### 42. LAS EXPRESIONES ESTÉTICAS DE LA CULTURA DE LA AGUADA COMO INSTRUMENTO DIDÁCTICO PARA EL DESARROLLO DE PROYECTOS DE EDUCACIÓN PLÁSTICA EN LA ENSEÑANZA BÁSICA

Cecilia Hebe Casamajor

### 59. EL PASADO ANDINO EN LA ENSEÑANZA MEDIA ARGENTINA

Sol Ailén Caruso

### 75. EL PATRÓN DE DESGASTE EN EL ANÁLISIS DE LA SALUD LABORAL DOS ESTUDIOS EN CASO

Oscar Martínez y Gloria Rodríguez

### 96. ARTE KUKAMA KUKAMIRIA. TINAJAS DECORADAS

Ana Rocchietti

### 118. IMPLICANCIAS DEL COVID 19 EN EL AMAZONAS. LOS KUKAMA

Ignacio Diego Austral

### 143. EL CURSO DE LAS AGUAS UN POEMA

Patricia Quaranta

## ARTE KUKAMA KUKAMIRIA TINAJAS DECORADAS

## KUKAMA KUKAMIRIA ART DECORATED JARS

## KUKAMA KUKAMIRIA ARTE FRASCOS DECORADOS



Ana Rocchietti

Centro de Investigaciones Precolombinas

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

[anaau2002@yahoo.com.ar](mailto:anaau2002@yahoo.com.ar)

*“Ahora ya saben por qué es imposible identificar una obra de arte dentro de un conjunto de objetos anónimos. Cualquier objeto puede ser y no ser una obra de arte. Todo depende de su posición en el mundo [...] No se trata de trabajar o de transformar persistentemente un objeto sino de poner en marcha todos los mecanismos desde el punto de vista social para conseguir el objetivo.” (Ferret, 2006: 56).*

## Resumen

La cerámica Kukama Kukamiria desenvuelve una estética propia en el marco de una tradición histórica Tupi-Guaraní en el Amazonas loreto. En esta exposición se presenta un estudio de sus tinajas.

**Palabras-clave:** Cerámica Kukama-Kukamiria; Contenedores; Diseños pintados; imaginación visual Kukama.

## Abstract

The Kukama Kukamiria pottery develops its own aesthetics within the framework of a historical Tupi-Guarani tradition in the Amazon region of Loreto. This argument presents a study of their jars.

**Keywords:** Kukama-Kukamiria ceramics; Containers; Painted designs; Kukama visual imagination.

## Resumo

A cerâmica Kukama Kukamiria desenvolve uma estética própria no quadro de uma tradição histórica tupi-guarani da região amazônica do Loreto. Esta exposição apresenta um estudo das suas jarras.

**Palavras chave:** Cerâmica Kukama-Kukamiria; Recipientes; Desenhos pintados; Imaginação visual Kukama.

## Introducción

La transcripción que encabeza este artículo en el marco de la filosofía del arte de Stéfane Ferret (2006), responde a una duda que siempre surge cuando se encara el análisis de las obras de artistas que provienen de pueblos originarios

(arte etnográfico) o de sectores populares, a saber: ¿por qué es arte? ¿pueden asignarse en el campo del arte cuando sus obras son calificadas como artesanías? ¿Son meramente artesanías –una habilidad supuestamente menor- o merecen un capítulo en la historia del arte? Sintéticamente lo que quiere decir

Ferret es que un objeto no es obra de arte en sí mismo, sino que se convierte en obra de arte por voluntad de que lo sea (por los críticos, por comisiones que quieren honrarlo, por autores que sienten un aprecio por ellas) y esto es aceptable porque todo objeto es estético (no importa qué se entiende por esto) por el sólo hecho de existir. No se puede separar el “juicio estético” de lo que el objeto “es”. Declarar un objeto como arte es estar frente a una verdad intuitiva. El estatuto de una obra de arte es un estatuto imaginario. En este enfoque queda afuera la emoción estética o la aprehensión subjetiva de lo bello a la manera kantiana.

No obstante, sería necesario definir y fundamentar las propiedades como arte de un objeto a partir de consideraciones tanto ontológicas como sociales e históricas.

Procuraré fundamentar con estos conceptos el arte cerámico Kukama Kukamiria para decidir por qué sus artesanías pueden fundamentar una decisión de declararlas arte en el seno del Patrimonio histórico y cultural del Perú.<sup>1</sup>

Otra dimensión de la argumentación de Ferret se encuentra en su afirmación de que la identidad es el límite de cualquier existencia (colectiva o personal) y, por lo tanto, implica el problema de su permanencia, de la

duración a través del cambio (en espacio y tiempo) para declararlo vigente y sobreviviente a los criterios de identidad que se le apliquen como, por ejemplo, “originario”, “nativo”, “indígena”, “etnográfico”. Siguiendo a Ferret, el estatuto del arte no sería una ontología sino un contexto local (una apreciación basada en una intención redentora o compensatoria, en la constatación de valores inmanentes, en la anticipación de la consideración o aprecio que adquirirá en el futuro, auto apreciación afirmativa del valor de las obras, estrategia política indigenista, etc). Pero existe una dimensión más: la capacidad subjetiva del proletariado para el arte y una tensión subyacente que es la que se verifica entre la obra y su tema o, lo que es lo mismo, entre la realización y el pensamiento que la lleva a consumarse. En este sentido, es un modo de subjetivación que se coloca por fuera de lo que Jiménez Blanco (2017) denomina “dogma historiográfico del artista” elaborado en el siglo XX occidental el cual asume que él es proteico, que la obra es multiforme y que sus soluciones plásticas resumen la modernidad y su libertad derivada. Pero finalmente, la plástica Kukama no queda tan afuera del siglo –al que se considera el siglo de Picasso o de la contemporaneidad más radical- por cuanto despliega

una experimentación –íntima, pequeña, de ensayo, de cocina- que coloca sus productos en el plano de una subjetividad específica. Dejo de lado la cuestión de si ella es resultado de la intención (posición fenomenológica) o de la estructura (estructuralismo). Asimismo, no puede ignorarse que la identidad (étnica y artística) es un lugar de conflicto: conservarla o perderla al migrar a la ciudad (donde las obras se comercializan), fidelizarse o renunciar a ella mestizándose (una dispersión de varias decenas de asentamientos indígenas en la cuenca son caseríos ribereños considerados mestizos porque no tienen reconocimiento como comunidad nativa). La determinación de la identidad, en definitiva, es una cuestión práctica que no posee una moral obligada; es decir, la obligación de convertirse en un enclave ontológico (Cf. Cruz, 2012: p. 193).

La identidad Kukama no sólo oscila entre “Tupí”, “Guaraní”, “nativo”, “indígena”, “pueblo originario”, “selvático”, “ribereño” sino también en la de “habitante de pueblo joven” en el asentamiento irregular bajo el malecón de Iquitos y a lo largo de las orillas y el agua del río Itaya bordeando Belén, “trabajador” y “proletario”. En cada caso emerge una conciencia social específica.

## Arte como arte

Las consideraciones sobre qué es el arte pueden colocarse entre dos extremos: el juicio estético de la posición kantiana y el inconsciente estético de la posición de Jacques Rancière. De acuerdo con la primera –que ha tenido vigencia e influencia- el fundante es un juicio que afirma el carácter estético de un objeto de acuerdo con el placer o displeacer que conlleva su experiencia. O de otro modo: afirma la adecuación del objeto para despertarlos (cf. Budd 2014: pp. 47 -49) o para obtener el reconocimiento de que la posee.

La perspectiva de Rancière (2006) es radicalmente distinta: partiendo de la noción de inconsciente freudiano, afirma que existe un pensamiento inconsciente que complementa el fondo oscuro e insensato propio de inconsciente en carácter de una configuración preexistente que tiene eficacia en el arte. Mientras que la primera alude a la sensibilidad ante el objeto, la segunda define la tensión presente entre la racionalidad y el contenido inconsciente (irracional) haciendo que las formaciones de la cultura –en este caso, Kukama- desplieguen un modo de pensamiento que posee un régimen histórico propio.

Las formas cerámicas kukama tienen tres universos: contenedores decorados que

sirven como aguateros, maceteros o adornos; formas animales y esculturas de tema fantástico que se fabrican para almacenar monedas. La función y el diseño se funden en uno solo, sea para alcanzar la eficiencia del recipiente, sea para captar significaciones alternas: líneas que son plantas, precisión etológica del animal que no es solamente alimento sino sede de cualidades espirituales y criaturas fantásticas.

Las obras Kukama se inscriben en una tradición y, por tanto, en una cadena de historias (Cf. Cavalletti 2015), sostiene la técnica de manufactura y la decoración de las piezas y la sugestión o potencia que se derivan de ellas porque toda la historia ceramista guaraní es notoria en expresividad y eficacia simbólica. Pero al mismo tiempo se advierten rupturas que no anulan la capacidad artística de los autores en una relación de continuidad y cambio que todavía no se detecta con claridad porque habría que tener colecciones en la larga duración del tiempo histórico para compararlas. En Iquitos existe – aparentemente- solo una: la de la Iglesia Matriz San Juan Bautista.

A continuación, habré de presentar el arte Kukama en su identidad contemporánea. Insisto en su carácter contemporáneo en un sentido estricto, siguiendo a Arthur Danto

(2013): el arte contemporáneo no quiere representar la realidad sino traer la realidad al arte. Presumo que es la intención de los artistas Kukama.<sup>2</sup>

Prioritariamente, la materia cerámica fundamental es el “barro” o sedimento arcilloso de las riberas que es producto de una evolución aluvial con génesis en partículas erosionadas en las cabeceras andinas de la cuenca y arrastradas a la gran llanura sudamericana (Cf. Chirif, 2025). Ésa es la primera inserción de naturaleza en las obras Kukama. La segunda es la observación de la etología de los animales en el caso de sus esculturas o la abstracción de las plantas en los contenedores. Pero se trata de una naturaleza con propiedades animistas: todo tiene “madre”.

Los ceramistas Kukama despliegan su imaginación visual con tres ideas dominantes: la toé (*Brugmansia suaveolens*), los animales (domésticos y encantados) y el duende del bosque (*chullachaqui*).

### **Arte Kukama Kukamiria**

“Kukama” es el nombre amazónico del pueblo de lengua Tupí-Guaraní, disperso en la cuenca del Amazonas entre la sección del Ucayali y Marañón hasta el límite peruano-brasileño del Departamento de Loreto (Perú), “Kukamiria” es el calificativo

aplicado a los pobladores de este origen en la llanura aluvial y equivale a “pequeño” Kukama. Cabral, por su parte, (1992, 2007) duda sobre el vínculo Kukama –y Omagua– con el tronco Tupí-Guaraní, asignando a la lengua actual un carácter *creole* o criollo que surgió en el contexto de las misiones jesuíticas de Loreto. Ellos forman parte de un vasto conjunto indígena de América del Sur favorecido por su aptitud para la navegación. Ésta y el hecho de que en tiempo de lluvias tropicales los territorios del Amazonas, de Moxos y Chiquitos en Bolivia y de la cuenca del Río de la Plata se conectan explicarían su gran distribución (Lathrap 1970). Su origen ha sido discutido y ubicado en distintas regiones tropicales de América del Sur de acuerdo con tesis lingüísticas y arqueológicas: Norte del Amazonas (específicamente río Madeira), Rondonia y Amazonía boliviana, oriente del Brasil (Métraux 1928; Lathrap, 1970; Rodrigues, 1985; Brochado, 1989; Urban, 1992; Noelli, 1996; Cabral, 2007; O’Hagan, 2014, 2019; Almeida et al, 2015; Mello y Kneip 2017). Hay, asimismo, intentos por reconstruir el proto Omagua-Kukama mediante comparación con el Tupinambá del Brasil (O’Hagan 2019) y el establecimiento de una filogenia para el proto-Tupí-Guaraní (O’Hagan et al, 2019) con la

finalidad de establecer su región de origen (asignándola al bajo Xingú) antes de la deriva de sus diversidades lingüísticas.

Considero que es posible caracterizar la cerámica Kukama Kukamiria como un *proceso de significar objetos*, tal como lo interpreto en los elementos decorativos de los contenedores a los que veo emparentados con la larga tradición que exhuma la arqueología a nivel de la selva tropical y las cuencas hidrográficas de Brasil, Paraguay y Argentina.

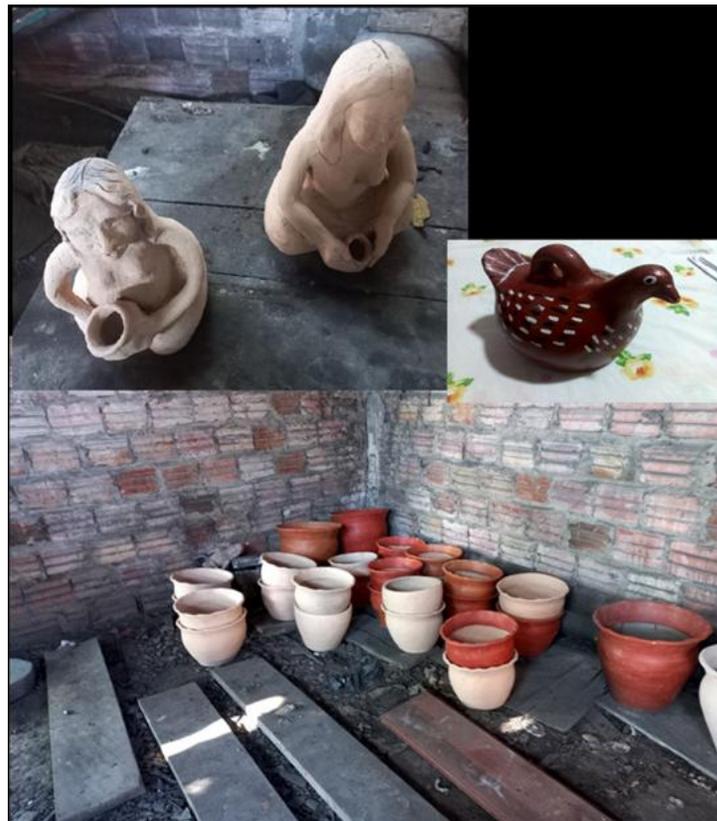
“Significar objetos” no equivale a “significado de los objetos”. Implica una predisposición (natural porque es un lenguaje humano e histórica porque se entrama en una tradición) para otorgar a los objetos un excedente de significación que los Kukama extraen del chamanismo, la alucinación con toé (*Brugmansia suaveolens*, floripondio) o ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y las creencias espiritualistas.

Suelen denominarse “artesanías” pero en este estudio les aplico un tratamiento de *arte* y no sólo para las tinajas sino a toda su expresión cerámica. Están destinadas a cumplir funciones prácticas o decorativas y se venden en el mercado (Belén, Central) pero no las he registrado en la feria artesanal del Malecón Tarapacá de la ciudad de Iquitos ni en la del distrito de San Juan. Ambas reciben la

visita de los turistas que adquieren otra clase de adornos en madera o fibras. También las tienen algunas vendedoras callejeras. La compra la población urbana de Iquitos o de Nauta para usarlas como recipientes: tinajas aguateras y alcancías como ya mencioné. Algunos hoteles y restaurantes exhiben los tinajones mejor terminados.

## Tipología cerámica

La producción cerámica actual de los Kukama Kukamiria se divide en tres géneros: 1. Contenedores (reciben el nombre de “tinajas”), 2. Animales (lo denomino Animalia como el taxón central del reino biológico) y 3. Fantásticos (Figuras 1, 2, 3 y 4).



**Figura 1.** Tinajas para usar como floreros o maceteros. Fotografías de la autora.



**Figura 2.** Seres fantásticos: chullachaqui, sirenas, diablitos. Fotografías de la autora.



**Figura 3.** Tinajas. Fotografías de la autora.



**Figura 4.** Taller de don Alejandro Arihuari. Padre Cocha. Distrito Puncha, Provincia de Maynas, departamento Loreto.

Me concentraré en las tinajas o recipientes en esta oportunidad para llevar a cabo un análisis que diverge del que he aplicado a Animalia (Rocchietti, 2009, 2021; 2023 a y b, 2024; Rocchietti y Cárdenas Greffa, 2022)). Taricuarima Paima (2021) y Rivas Ruiz et al (2024) se han ocupado de este

bien cultural Kukama. Especialmente el primero dedicó interés descriptivo a los contenedores y el significado de los dibujos en sus superficies externas. Tiene especial valor su aporte porque él mismo proviene de este pueblo y de su modo de vivir

en la Amazonía y ha recogido testimonio de los artistas.

### Análisis

Estimo que el núcleo técnico y de construcción de significado se encuentra en esta cerámica en la plástica de la forma. Técnicamente el barro contiene una plástica que deviene de su carácter fluyente y dócil a la forma desde que la humanidad la descubriera y por encima de estilos e identidades étnicas. El proceso de *significar* estos objetos no está necesariamente allí sino en su decoración a la que los artistas aplican sentidos que devienen de su universo de imaginación cuya fuente principal está en el animismo y en el chamanismo.<sup>3</sup>

El campo del arte Kukama se inscribe como *etnográfico*. Esta cuestión no es

sencilla y no se resuelve por el hecho de que es producido por una sociedad viviente y no por una sociedad arqueológica (o conocida e identificada por la arqueología) dado que lo guaraní posee una historia arqueológica que pudiera ser remontada a más de mil años y, por lo tanto, no irrumpen con los materiales cerámicos de manera improvisada.

Voy a presentar el análisis descriptivo desde la perspectiva del orden compositivo que construyen las tinajas como un plano pictórico, como un plano gráfico que se extiende por las partes de la pieza en forma diferenciada y recurrente en los conjuntos de tinajas. Los contenedores poseen un orden estructurante en la forma (Figura 5).



**Figura 5.** Tinajas kukama con diversas estructuras de forma. Fotografías de la autora.

El orden estructurado viene dado por las posibilidades que ofrecen los barros litorales (en Figura 6, en ribera del río Nanay), limos arcillosos de buena factura para la fabricación de cerámica. Los materiales para la manufactura se encuentran en las riberas, en las islas y en las terrazas bajas del plano de inundación. Se pueden caracterizar como tropofluents de los ríos Amazonas, Huallaga, Marañón, Ucayali, Napo y Tigre (Benites, s/f.). El contenido de sus arcillas tiene las siguientes propiedades: partículas finas, esfericidad, cohesión, plasticidad, baja permeabilidad. Las

arcillas tienen origen en alteraciones químicas producidas por el agua en la roca madre sobre una base de silicatos (Zapata, 2018). Los barros arcillosos quedan expuestos en los períodos de bajante de los ríos y son de acceso sencillo para el ceramista. Cuando él mismo está imposibilitado de ir a buscarlos (generalmente por la edad o por molestias físicas) se los hace proveer por un vecino o por un asistente al taller. Actualmente se almacenan en bolsas de nylon en el interior del taller. Para reducir su plasticidad aplican apacharama

(*Moquilea tomentosa*) en cenizas y, cuando ella falta, carbones.



**Figura 6.** Posición estratigráfica del limo arcilloso. Río Nanay. Fotografía de la autora.

El orden estructurante es de naturaleza compositiva y es impuesto sea por el montaje de “rollos” que se disponen delicadamente hasta dar forma al cuerpo de la pieza, sea por el uso de torno que se mueve con los pies y la pieza sujeta con las manos que la van alisando hasta obtener una superficie pareja (Lambri et al 2024). El primero es el procedimiento para armar las grandes tinajas. Consta de una forma

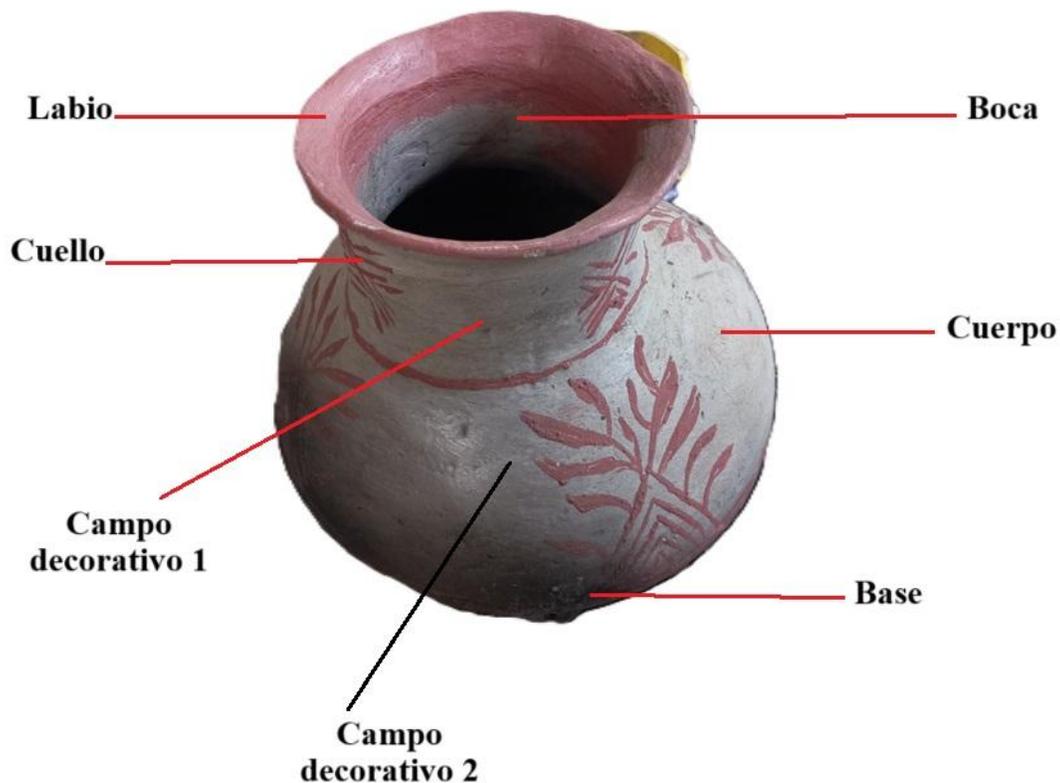
globulosa compuesta (Figura 7) que describe un recipiente abierto pero estrangulado apto para contener líquidos.



**Figura 7.** Vistas de una tinaja armada con rollos de arcilla. Fotografías de la autora.

En la Figura 8 se ofrece una sistematización del ordenamiento de la forma en un contenedor: boca, cuello y base. La boca está demarcada por el labio (pintado), el cuello es la superficie de desarrollo cilíndrico evertido entre la boca y el cuerpo globuloso y la base siempre plana para asegurar el equilibrio de la pieza. Este orden estructurante define dos campos

decorativos: cuello y cuerpo separados por una línea pintada que los subraya. La decoración es abstracta pero sus significados han sido registrados por Taricuarima Paima (2021): quebradas del río y “plantas”. La planta es la toé.



**Figura 8.** Orden estructurante y campos decorativos. Pieza Alejandro Canayo, Santo Tomás. Fotografía de la autora.

El cuello y el cuerpo demarcan dos campos decorativos diferenciados por el desarrollo curvo de la pared del contenedor.

El efecto rojo sobre blanco se obtiene pintando con un piri piri – Eleutherine bulbosauna, especie de pincel usando esa hierba alta (hasta 0,50 m) y medicinal (Tournon et al 1998; IIAP 2000)- los dibujos sobre la superficie engobada que oficia de campo gráfico. La aplicación de pintura

también introduce un orden estructurante:

1. Aplicación en borde de la boca y una franja en su interior,
2. Una línea roja separa cuello de cuerpo y a veces también se introduce separado el cuerpo en dos partes: superior e inferior. (Figura 9). Cuerpo y cuello suelen tener pintada la planta o líneas quebradas siguiendo un curso esférico de la pieza (Figura 10).



Figura 9. Aplicación de pintura para separar partes gráficas. 1. Boca, 2. Cuello/cuerpo.

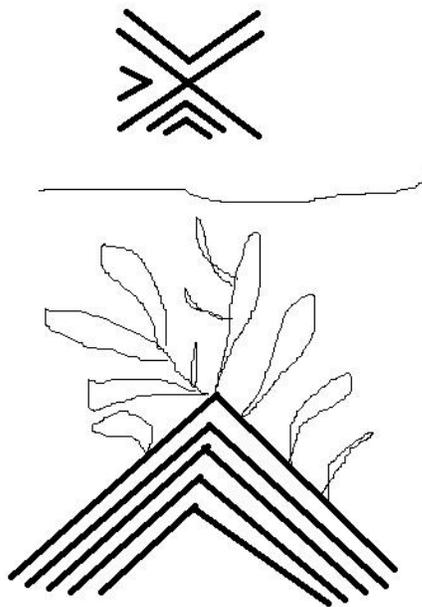


Figura 10. Esquema de la planta y de las líneas quebradas concéntricas

Los campos decorativos difieren entre sí en términos del desenvolvimiento del plano en el que se inscriben los dibujos: el campo del cuello (campo 1) es alabeado hacia afuera y el del cuerpo (campo 2) es una esfera o aproximado a una esfera. En ellos los artistas tradicionales insertan dibujos geometrizados pero en ellos reside un significado analógico (ríos, boa del agua, plantas). La abstracción en este arte no es vacía, sino que se compromete con algún parecido (hojas del toé, flor simplificada). Por el contrario, en el arte Animalia existe una búsqueda persistente en la semejanza la obra con la especie, particularmente en lo que hace a su etología estándar. Puede decirse que ese conjunto es extremadamente realista en su naturismo. Estas acciones y conceptos es lo que denomino “significar” al objeto. Sin los dibujos la tinaja no comunicaría nada.<sup>4</sup> Esas líneas finas, delicadas, poco espesas constituyen el desencadenante de esta imaginación bien diferenciada respecto de los conjuntos

de seres fantásticos como los delfines y las sirenas.

Toda la producción Kukama es “coral”: los parecidos entre las obras –aún reconociendo el papel de los moldes y del torno en este efecto- no son repetición sino articulación imaginaria.

En síntesis: expresionista e impresionista, el arte Kukama es una estética de la naturaleza animal y vegetal porque ella los inspira. Su tradición arqueológica contiene grandes cántaros con superficies corrugadas (sin pintura) y otros con pintura rojo sobre blanco. Esto está presente en la cerámica Kukama contemporánea. Pero cuando se observa en perspectiva histórica, se advierte que la producción actual expresa un corte respecto a su tradición que podría nombrarse como “clásica” cuando sus recipientes cumplían la función de almacenamiento de agua fresca principalmente. Me refiero a la colección seminal que formara el padre Joaquín García Sánchez OSA a partir de 1970 (Figura 11).



**Figura 11.** Piezas de la Colección Iglesia Matriz San Juan Bautista. Iquitos. Fotografías de la autora.

El problema es determinar si este arte puede cambiar y –eventualmente– evolucionar. Para eso se puede tomar como referencia la colección de la Iglesia Matriz San Juan Bautista de Iquitos. Transcurridos sesenta años se observan transformaciones cuya trascendencia habría que evaluar. Animalia y los seres fantásticos representan una ampliación de temas quizá con mayor calidad expresiva. Lo único que amenaza al cambio es la desaparición.

### Conclusiones

Los contenedores kukama integran una tradición histórica vinculada a la sobrevivencia: van al mercado como floreros y maceteros. Pero despliegan una serie artística que confronta con Animalia, la serie

análoga más actual en su producción ya que la colección de la Iglesia Matriz no la posee. Una descripción somera de ella exhibe continuidad conceptual, imaginación visual persistente y principios formativos y decorativos prácticamente inamovibles por lo cual se la puede reconocer como Kukama. Pero no se la puede escindir del entorno y de los contextos históricos que la obstaculizarán aún más en el futuro: ahora la amenaza el menaje chino que ingresa en forma masiva en la ciudad de Iquitos.

### Notas

<sup>1</sup>Proyecto Kukama Kukamiria Patrimonio Histórico y Cultural del Perú, Universidad Nacional de la Amazonía Peruana.

<sup>2</sup> Es de notar que podría aplicarse a la descripción del arte Kukama la noción

lacaniana de “primacía del significante”, la cual invierte la fórmula saussuriana de significado-significante y a este último sólo como un epifenómeno del primero (Bersani, 2011). El acceso artístico al significante no despeja los enigmas del sentido que el pensamiento Kukama otorga a sus obras, pero indica su naturaleza vitalista y carente de drama ontológico que su propia historia cultural podría sugerir (antropofagia guerrera, Tierra sin Mal).

<sup>3</sup> El animismo puede ser asignado a las dimensiones surreales de la conciencia; el chamanismo es más complejo porque se le asignan tensiones de clase social, ocultismo, tráfico de intrigas, agencias que la modernidad no ha eliminado (Cf. Joralemon y Sharon 2024).

<sup>4</sup> Si se aplica la distinción lacaniana entre Real e Imaginario, estos diseños pueden asimilarse a lo imaginario (Para Lacan la realidad es aprehendida en la mente humana como imaginario). Como mínimo se verifica una metamorfosis de la planta o del curso del río en línea. Estas cuestiones no son exclusivas del arte etnográfico: la misma oscilación se encuentra en la historia del arte occidental.

## Agradecimientos

Agradezco a Augusto Cárdenas Greffa, Teodulio Grandez Cárdenas, Rosa Aguilera Ríos, Julissa Rondon Campana y al Rectorado de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana el apoyo en esta investigación.

## Referencias bibliográficas

- Almeida, F. O., Neves, E. G. (2015). Evidências arqueológicas para a origem dos tupi-guarani no leste da Amazônia, *MANA* 21(3): Pp. 499-525.
- Benites, J. R. *Suelos de la Amazonía Peruana: su potencial de uso y desarrollo*. CIPA, Estación Experimental Yurimaguas. Yurimaguas. Instituto Nacional de Investigación y Promoción Agropecuaria y North Carolina State University. Inédito. <https://repositorio.inia.gob.pe/server/api/core/bitstreams/a11b9208-c922-49a6-b0f5-41d139f4df01/content>
- Bersani, L. (2011). *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Brochado, J. P. (1989). La expansión de los Tupi. La cerámica policroma amazónica. *Dédalo*, 27 – 82.

- Budd, M. (2014). *Apreciación estética de la Naturaleza*, Madrid: Machado.
- Cabral, Ana; Suelly Arruda Câmara (2007). New observations on the structure of Kokáma/Omágwa. En: Wetzels, Leo (ed.). *Language endangerment and endangered languages: linguistic and anthropological studies with special emphasis on the languages and cultures of the Andean-Amazonian border area*. Leiden: *Research School CNWS*: Leiden University: *Indigenous Languages of Latin America (ILLA)*: Pp. 365-379.
- Cavalletti, A. (2015). *Sugestión. Potencia y límites de la fascinación política*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Chirif, A. (2025). Amazonas. *Anti*, Podcasts, Año II, Número 13, enero, Pp. 6 – 13.
- Cruz, M. (2012). *Adiós historia, adiós. El abandono de la historia en el mundo actual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Ferret, S. (2006). *Introducción a la Filosofía*. Madrid: Gredos.
- Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (2000). *Plantas medicinales de la Amazonía Peruana. Estudio de su uso y cultivo*. Iquitos.
- Jimenez Blanco, M. D. (2017). *Arte desde y después del cubismo. Picasso, Gris, Blanchard, Gargallo y González y vuelta a Picasso*. Madrid: Gómes Aparicio Grupo Gráfico.
- Joralemon, D. y Sharon, D. (2024). *Brujería y chamanismo. Curanderos y clientes en el norte del Perú*. Madrid: FEDAL.
- Lambri, M. L., Rocchietti, A. M., Zelada, G., Lambri, F., Bonifacich, F. y Lambri, O. A. (2024). Explorando las características de la cerámica kukama – kukamiria desde la arqueometría y su potencial para visibilizar este arte como bien patrimonial e histórico. *Anti*, Nueva Era, Volumen 23 (1), 141 – 181.
- Lathrap, Donald W. (1970). *The Upper Amazon*. Thames and Hudson, Londres.
- Mello, A.A. S. y Kneip, A. (2017). Nuevas evidencias lingüísticas (e algunas arqueológicas) que apuntan para origin dos povos tupi-guarani no

- leste amazonico. *Literatura e Lingüística*, Número 36, 299-312.
- Métraux, A., (2014 [1928]). *La religion des Tupinamba*. París: Press Universitaire de France.
- Noelli, F. S. (1996). As hipótese sobre o centro de origem e rotas de expansão dos Tupi. *Revista de Antropologia*, 7-53.
- O'Hagan, Z. (2014). Grammaticalization of Proto-Omagua-Kokama clause-linking markers in areal perspective. Presented at the Society for the Study of the Indigenous Languages of the Americas, Minneapolis.
- O'Hagan, Z. (2019). Restructuring of Proto-Omagua-Kukama Kin Terms. *Boletín del Museo de Pará, Emilio Goeldi. Belem. Volumen 14, Número 1*, 65-78.
- O'Hagan, Z.; Cousou Polidouri, N.; Michael, L. (2019). Phylogenetics classification support a Northern Amazonian Proto Tupi-Guarani Homeland. *Llames*, Campinas, Volumen 19, 1 – 29.
- Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante Editora.
- Rivas-Ruiz, R., Rodríguez Vásquez, K. L., y Villar Quintana, A. A. (2024). Alfarería como proceso identitario kukama-kukamiria del centro poblado Santo Tomás, lago Mapacocha, río Nanay (2021). *Desde el Sur*, 16(2), 1-41.
- 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, 116 – 141.
- Rocchietti, A. M. (2023a). Cerámicas Kukama Kukamiria Análisis de una Ilustración. *Anti*, 20 (1), 114-146.
- Rocchietti, A. M. (2023b). Arte Amazónico: ¿Qué es un Artista? *Anti*, 11(1), Pp. 68-92.
- Rocchietti, A. M. (2024). Arte Kukama Kukamiria. *Anti*, Nueva Era, Volumen 23 (1): 95 – 141.
- Rocchietti, A. M. y A. Cárdenas Greffa (2022). Arte amazónico. Dos obras. *Anti*, Año 3, Nueva Era, julio, 25 – 31.
- Rodrigues, A. (1985). *Relações internas na família linguística Tupí-Guaraní*.

- Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 27/28, 33-53.
- Taricuarima Palma, P. (2021). Murutakapapan. Diseños kukama kukamiria. *Amazonía Peruana*, volumen XVII, Número 34, 31 – 54.
- Tourmon, J. Pinedo, S. C. y Urquía Odicio, R. (1998). Los piri piri, plantas paradójicas de la Amazonía. *Anthropologica*, 16, 215 – 240.
- Urban, G. (1992). A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas. En: Cunha, M. C. (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras/FAPESP/SMC, 87-102.
- Zapata, R. (2018). Geología y Geotecnia. Tipos de suelos: características de suelos limosos y arcillosos. Tesis de Adscripción. Facultad de Ciencias Exactas, Ingeniería y Agrimensura. Escuela de Ingeniería Civil, Universidad Nacional de Rosario. Inédito. <https://www.fceia.unr.edu.ar/geologiaygeote/TIPS%20DE%20SUELO.pdf>

Recibido: 14 de abril de 2025.

Aceptado: 30 de junio de 2025.

