

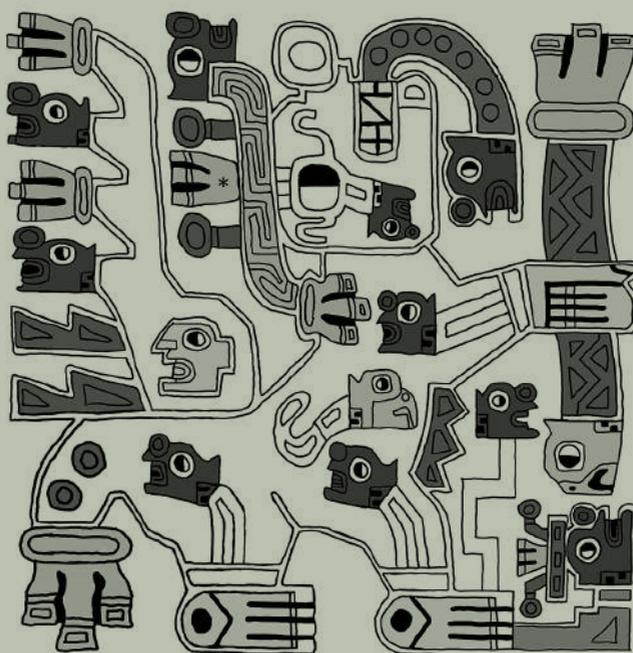
VOL.28

NO.1

Santiago, Chile

2023

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino



MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO



UNIVERSIDAD ADOLFO IBAÑEZ

BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Volumen 28, número 1, enero-junio 2023

ISSN: 0718-6894

DOI: doi.org/10.56522/BMCHAP.0280010003

<http://boletinmuseoprecolombino.cl>

EDITOR

BENJAMÍN BALLESTER RIESCO

Museo Chileno de Arte Precolombino
bballester@museoprecolombino.cl

COEDITORES

MARCELO ALARCÓN ÁLVAREZ

Museo Chileno de Arte Precolombino
boletin@museoprecolombino.cl

ALESSANDRA CAPUTO JAFFE

Universidad Adolfo Ibáñez
alessandra.caputo@uai.cl

ALEXANDER SAN FRANCISCO ARAYA

Museo Chileno de Arte Precolombino
asfrancisco@museoprecolombino.cl

MARÍA EUGENIA RUIZ JARA

Universidad Adolfo Ibáñez
maria.ruiz@uai.cl

MAXWELL SAMUEL WOODS

Universidad Adolfo Ibáñez
maxwell.woods@uai.cl

COEDITOR GRÁFICO

VÍCTOR JAQUE FAÚNDEZ

vjaque@museoprecolombino.cl

CORRECTORA DE ESTILO

ISABEL SPOERER VARELA

svisabel@yahoo.es

COMITÉ EDITORIAL

FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE

Universidad Adolfo Ibáñez
fernando.guzman@uai.cl

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CERECEDA

Universidad de Chile
jomarcer@u.uchile.cl

FELIPE ARMSTRONG BRUZZONE

Museo Chileno de Arte Precolombino
farmstrong@museoprecolombino.cl

OLAYA SANFUENTES ECHEVERRÍA

Pontificia Universidad Católica de Chile
osanfuentes@gmail.com

MAGDALENA PEREIRA CAMPOS

Universidad Adolfo Ibáñez
magdalena.pereira@uai.cl

CONSEJO EDITORIAL

IGNACIO ALVA MENESES

Museo Tumbas Reales de Sipán
Lambayeque, Perú

WARWICK BRAY

Institute of Archaeology
University College London, UK

VERÓNICA CERECEDA BIANCHI

Fundación Antropólogos del Surandino
Sucre, Bolivia

MARCO CURATOLA PETROCCHI

Pontificia Universidad Católica del Perú
Lima, Perú

TOM D. DILLEHAY

Department of Anthropology
Vanderbilt University, Nashville, USA

CHRISTOPHER B. DONNAN

Department of Anthropology
University of California, Los Angeles, USA

DANAE FIORE

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Asociación de Investigaciones Antropológicas
Universidad de Buenos Aires, Argentina

ROBERTO LLERAS PÉREZ

Museo del Oro
Bogotá, Colombia

XIMENA MEDINACELLI

Instituto de Estudios Bolivianos
La Paz, Bolivia

BENOÎT MILLE

Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France
París, Francia

ELÍAS MUJICA BARRERA

Instituto Andino de Estudios Arqueológicos
Lima, Perú

JOANNE PILLSBURY

The Metropolitan Museum of Art
Department of the Arts of Africa, Oceania and the Americas
Nueva York, USA

MARÍA MERCEDES PODESTÁ

Sociedad Argentina de Antropología
Buenos Aires, Argentina

MATTHIAS STRECKER

Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia
La Paz, Bolivia

CONSTANTINO M. TORRES

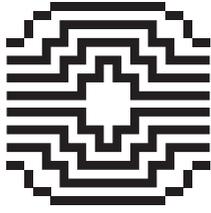
Art and Art History Department
Florida International University, USA

ANDRÉS TRONCOSO

Departamento de Antropología,
Universidad de Chile, Chile

Web of Science (WoS) Arts and Humanities Core Collection, Scopus, ERIH PLUS, SCIELO-CHILE, HAPI, Redalyc, Fuente Académica Plus - Ebsco, The Research Libraries Group - RLG, Anthropological Literature, Arts Abstracts - Ebsco, Art Source - Ebsco, International Bibliography of Art, Art Index.

El indicador SCImago Journal and Country Rank (SJR) que mide la calidad de las revistas, sitúa al Boletín en el primer lugar de América Latina en Archaeology (Arts and Humanities), Visual Arts and Performing Arts y Archaeology (Área Social Sciences), con una clasificación Q1 en estas categorías. Además, en todas ellas se ubica entre los primeros lugares del mundo en revistas Open Access (10°, 6° y 12°, respectivamente). El Boletín es hoy uno de los mejores destinos de publicación internacional para arte y simbolismo precolombino.



BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Contenido

7-9 **Editorial**

Benjamín Ballester Riesco

11-19 **Editorial / Recientes estudios sobre chamanismo en el Nuevo Mundo y la Península Ibérica**

Constantino Manuel Torres & José Berenguer R.

Artículos

21-39 **Arte y chamanismo. Aproximación a una hermenéutica de las imágenes visionarias**

Art and shamanism. An approach to a hermeneutic of visionary images

Ana María Llamazares

41-61 **Estados alterados de consciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas psicoactivas y dinámicas sociales**

Altered states of consciousness in the post-Paleolithic art of the Iberian Peninsula: rituals of ecstasy, psychoactive plants, and social dynamics

Elisa Guerra Doce

63-82 **Plantas sagradas en México: pasado y presente**

Sacred plants in Mexico: past and present

Antonella Fagetti

83-102 **Huichol shamanism: traditional wisdom in a modern world**

Chamanismo huichol: sabiduría tradicional en un mundo moderno

Stacy B. Schaefer

103-118 **La estatuilla del sitio Osvaldo de la Amazonía central. Evaluación de la presencia de chamanismo en una aldea circular del siglo VII DC**

The statuette of the Osvaldo site in the Central Amazon. Evaluation of the presence of shamanism in a 7th century AD circular village

Ricardo Chirinos Portocarrero

119-140 **Chamanismo, ontologías del arte y transc corporalidad: puentes entre el arte Diaguita y los bailes chinos en el norte semiárido chileno**

Shamanism, ontologies of art, and transc corporeality: bridges between Diaguita art and bailes chinos in the Chilean semi-arid north

Francisca Gili, Paola González & José Pérez de Arce

- 141-167 **Humanos, camélidos y artefactos en un universo transformacional: ritualidad funeraria en el sitio El Olivar**
Humans, camelids and artifacts in a transformational universe: funerary rituals at El Olivar site
Paola González Carvajal
- 169-193 **De plantas, animales, minerales y soplos: implementos para tabaco y cebil en Pampa Grande, Salta, Argentina (0-1000 DC)**
Plants, animals, minerals and blows: tobacco and cebil implements in Pampa Grande, Salta, Argentina (AD 0-1000)
Verónica S. Lema
- 195-219 **The shapes of things that were: applying Huarpa art (AD 250-700) to the Lewis-Williams and Dowson entoptic model for shamanism**
Las formas de cosas que fueron: el arte Huarpa (250-700 DC) aplicado al modelo entóptico de Lewis-Williams y Dowson para el chamanismo
Patricia J. Knobloch
- 221-246 **Representations of the san Pedro (*Trichocereus* spp.) cactus flower and the *Anadenanthera colubrina* plant in Wari textiles and Tiwanaku art**
*Representaciones de la flor del cactus san Pedro (*Trichocereus* spp.) y la planta *Anadenanthera colubrina* en tejidos wari y el arte Tiwanaku*
Rebecca R. Stone
- 247-273 **Develando la identidad chamánica del Sacrificador tiahuanacota en la iconografía centro-sur andina (400-1000 DC)**
Unveiling the shamanic identity of the Tiahuanaco Sacrificer in south-central Andean iconography (AD 400-1000)
Helena Horta Tricallotis & Muriel Paulinyi
- 275-299 **Ethnography, shamanism, and Far Western North American rock art**
Etnografía, chamanismo y arte rupestre del Lejano Oeste norteamericano
David S. Whitley

EDITORIAL

Tras una larga espera de más de tres años producto de la pandemia del Covid-19, el cambio del Curador Jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino y la renovación del Equipo Editorial de su Boletín, finalmente sale a la luz el número especial sobre Arte y Chamanismo. Un proyecto ambicioso que contemplaba inicialmente 19 manuscritos y que, poco a poco, fue madurando hasta tomar su forma definitiva, compuesta de 12 artículos que son resultado de investigaciones acerca de la relación entre el chamanismo y las manifestaciones artísticas de todo el continente americano y la Península Ibérica. En conjunto, los escritos publicados expresan de manera extraordinaria el estado del arte, los debates actuales y las nuevas investigaciones sobre un problema antropológico tan antiguo como vigente, ya que el chamanismo sigue presente, de una u otra manera, en las sociedades contemporáneas, sea en su expresión neo o siguiendo las tradiciones ancestrales.



Figura 1. Constantino Manuel Torres durante su estancia en el Museo Chileno de Arte Precolombino en la década de 1980 (fotografía del Archivo Audiovisual MChAP). **Figure 1.** Constantino Manuel Torres during his stay at the Museo Chileno de Arte Precolombino in the 1980s (photo from the MChAP Audiovisual Archive).

Este número especial nace de una iniciativa mayor: la exhibición temporal *Chamanismo. Visiones fuera del tiempo / Shamanism. Visions outside of time*, montada por el Museo Chileno de Arte Precolombino entre el 15 de diciembre de 2022 y el 2 de julio de 2023, gracias a la participación de Constantino Manuel Torres como curador invitado, quien estuvo a cargo de la producción del guión y los contenidos, tanto de la muestra como del catálogo de la exposición. Para el Museo es un honor su colaboración en esta instancia, dado que Constantino tiene un largo e íntimo vínculo con nuestra institución, pues llegado a Chile en el año 1982 permaneció en el Museo casi todo el año 1983, y luego en una segunda oportunidad en 1987, estudiando las colecciones relacionadas con el consumo de sustancias psicoactivas en América y, además, colaborando en algunas exhibiciones (Torres 1984, 1988). Un aspecto muy significativo para este Boletín es su contribución con el número inaugural mediante uno de sus trabajos más prestigiosos y leídos, “Tabletas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión” (Torres 1986). Tener ahora a Constantino coeditando este número especial junto a José Berenguer, quien fuera Curador Jefe de la institución por más de cuarenta años, y quien suscribe, el actual Editor del Boletín en representación de su Equipo Editorial, es una suerte de simbiosis temporal y generacional que condensa en un mismo cuerpo digital toda la historia de esta revista.

En las siguientes páginas, será el propio Torres, junto a Berenguer, quienes harán un repaso completo de este número especial. A partir de cada uno de los artículos que componen el volumen, ambos darán cuenta de la relevancia de este tema de investigación, sus aristas intelectuales para las humanidades, las ciencias sociales y las artes, las perspectivas contemporáneas y los desafíos para el futuro. Fueron ellos quienes concibieron, diseñaron y organizaron este número especial, pensando en quienes podrían contribuir, realizando las invitaciones y la recepción de los manuscritos. Fue en una etapa muy posterior, desde el 1 de enero de 2022 y una vez que ya habían ingresado todos los manuscritos en el proceso editorial, que el nuevo Equipo Editorial del Boletín asumió este proyecto. Un gran desafío para nosotros, pues debíamos lograr una edición satisfactoria que cumpliera con las expectativas de las autoras y los autores, de los coeditores invitados, del Museo y de la Universidad, y en especial, de nuestro círculo de lectores y lectoras, que esperan lo mejor de nuestro trabajo.

No es este el espacio para profundizar en torno a la relevancia o el alcance del problema del chamanismo y su relación con el arte en América. No me cabe duda que las páginas que siguen hablarán mejor que yo sobre este tema. Me gustaría aprovechar esta oportunidad, sin embargo, para homenajear en nombre de este Equipo Editorial, del Boletín y del Museo Chileno de Arte Precolombino, el largo recorrido de investigación de Constantino Manuel Torres en el campo del chamanismo amerindio, no solo por la sorprendente calidad y profundidad de sus estudios, sino especialmente por algo que hoy cuesta encontrar en la escena académica nacional e internacional: la pasión incombustible, el amor a lo que hace, la entrega ciega, el compromiso con el conocimiento, la voluntad de aportar, la búsqueda insaciable, la necesidad de contar al resto lo que sabe, la entrega desinteresada y la disposición a todo motivado por sus principios, pero en especial, la tozudez de seguir adelante sin importar lo que suceda. Es esto último lo que lo tiene aquí, aún con nosotros, compartiendo su sabiduría y experiencias, a más de cuarenta años de su primer encuentro con el Museo, con el Boletín y con Chile.

Con nuestro más sincero respeto y admiración hacia él, con cariño y humildad, en forma personal y en nombre del Equipo Editorial, dedicamos el trabajo y esfuerzo vertido en estas páginas, tras cada letra e imagen, por cada lectura y corrección, a Constantino Manuel Torres.

Benjamín Ballester Riesco

REFERENCIAS

- TORRES, C. 1984. Tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: estilo e iconografía. En *Tesoros de San Pedro de Atacama*, pp. 23-36. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- TORRES, C. 1986. Tabletas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 37-53.
- TORRES, C. 1988. El arte de los Taíno. En *Taíno, los descubridores de Colón*, J. Berenguer & J. Martínez, eds., pp. 9-22. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

EDITORIAL

Recientes estudios sobre chamanismo en el Nuevo Mundo y la Península Ibérica

El presente número del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* contempla doce trabajos sobre arte y chamanismo, haciendo uso de una diversidad de herramientas, metodologías y conceptos. A continuación, se considera el uso global de la palabra chamán, la práctica chamánica y sus aplicaciones a la arqueología, y se intenta aclarar la relación entre arte y chamanismo. Luego, se comentan brevemente cada uno de los artículos reunidos en este volumen del Boletín. Felizmente, después de superar varios retos, incluyendo la pandemia y un cambio de Equipo Editorial, este volumen coincide con la exhibición *Chamanismo. Visiones fuera del tiempo*, realizada en el Museo Chileno de Arte Precolombino.

La mención inicial de la palabra chamán se encuentra en la autobiografía (*Zhitiye*, la primera autobiografía de la literatura rusa) de Avvakum Petrovich (1620-1652), un sacerdote disidente de la iglesia ortodoxa rusa. Petrovich se oponía a las reformas litúrgicas que el patriarca de la iglesia intentaba imponer. Debido a sus actividades fue exilado a Siberia y, a su regreso a Moscú en 1652, fue sentenciado a prisión y condenado a ser quemado en la hoguera. Durante su exilio, Petrovich pasó un tiempo entre los evenki (tungus), donde presencié sus ritos y escuchó a los participantes referirse al individuo de aparente mayor importancia en el evento como chamán. Este es el relato de Petrovich (Narby & Huxley 2001: 18; la traducción es nuestra), escrito probablemente el año 1650:

Puesto que iba a enviar a su hijo Jeremías a luchar contra el reino de los mongoles, acompañado de 72 cosacos y veinte indígenas, obligó a uno de los indígenas a hacer de samán, es decir, el adivino, y le preguntó: ¿Tendrá éxito la expedición, regresarán victoriosos? Este vil mago, cerca de mi cabaña trajo por la tarde un carnero vivo y empezó a poner en práctica su magia sobre el animal: le dio varias vueltas, le retorció el cuello y lanzó la cabeza a lo lejos. Entonces se puso a saltar y bailar y a llamar a los demonios. Al final se tiró al suelo con grandes gritos y empezó a salirle espuma por la boca. Los demonios le apremiaban y él les pidió: “¿Saldrá bien la expedición?” y los demonios dijeron: “Con gran victoria y grandes riquezas regresaréis”.

La palabra chamán fue introducida en Europa por Evert Ysbrant Ides y Adam Brand (1698), quienes participaron entre 1692 y 1695 en una expedición rusa enviada por Pedro El Grande a China. La narrativa de Ides y Brand incluye el siguiente pasaje del encuentro del primero de ellos con un chamán tungus:

Algunas millas más arriba de aquí habitan numerosos *tunguzians*, entre los cuales está su famoso *chamán* o *artista diabólico*. Los reportes que me habrían llegado acerca de este tramposo hicieron que deseara mucho verlo. Y así, para satisfacer mi curiosidad, fui a estas partes a visitarlo a él y su vivienda. Encontré a un anciano alto con doce esposas y no se avergonzaba del arte que pretendía practicar: me mostró su *vestido de conjurar* y otras herramientas que usaba. Primero vi su capa, hecha de placas de forja unidas, representando toda clase de aves, peces, cuervos, búhos, etc., además de varias garras de bestias y aves, y picos, sierras, martillos, cuchillos, sables e imágenes de varias bestias (Brand 1698; Ides 1706: 29-30, en Borm 2018: 3, nota 5; traducción de Joan Donaghey).

A través del tiempo, gracias a la labor de viajeros, exploradores, misioneros y antropólogos, comenzó su uso global después de 1940 (Schobinger 1997; Narby & Huxley 2001; Price 2001). Desde aquella época la palabra *chamán* ha pasado a ser una denominación de conveniencia. Las acciones que caen dentro de la esfera chamánica son diversas y variables. Cada cultura aplica un nombre en el lenguaje que le corresponde. Así encontramos *behique*, *mara'akame*, *machi*, y muchos otros. El término *chamán* nos ofrece la oportunidad de utilizar una sola palabra para referirnos a las actividades rituales que conducen al estado extático; una categoría que abarca la diversidad de practicantes que comparten una serie de características, alguna de las cuales serán enumeradas a continuación.

El chamanismo ocurre en sociedades de pequeña escala, con bajas manifestaciones jerárquicas. Consecuentemente, y desde cierto punto de vista, no sería correcto denominar chamánicas a sociedades complejas y con claras evidencias de jerarquías como las de Chavín, Moche, Wari o Tiwanaku. Sin embargo, podría ser ventajoso identificar elementos chamánicos en el arte de estas culturas, en esfuerzos por aclarar ciertos aspectos de la iconografía que, de otro modo, podrían permanecer oscuros. Con respecto al estatus religioso del chamanismo, las ideologías chamánicas probablemente influyeron en el desarrollo de las religiones (Wasson 1986), sin embargo, el chamanismo no es una religión. A diferencia de ellas, no existe un dogma chamánico que se aplique a diversas expresiones. En efecto, las religiones tienen, por lo general, un estricto dogma y un cuerpo de oficiantes organizado jerárquicamente, factores que se hayan virtualmente ausentes en el chamanismo. Las ideologías chamánicas son flexibles y se adaptan a las demandas de la gente, a su lugar y al momento. El chamanismo se basa en la relación maestro/aprendiz, con una mínima distinción de niveles organizacionales.

Para establecer una definición de chamanismo se deben considerar múltiples acercamientos al tema y, debido a su cualidad politética (*sensu* Clarke 1968: 67; véase también Van Pool 2009: 179), es preciso diferenciar entre elementos o atributos variables y otros de mayor permanencia. Entre estos últimos se distingue la modificación de la conciencia con la intención de entrar en un estado extático logrando así el acceso a otros mundos o esferas de existencia. Además, a este respecto se deben considerar representaciones iconográficas como, por ejemplo, seres humanos con características zoomorfas y vegetales e imágenes que representan entidades esquelotonizadas. Lo que diferencia al chamán o chamana de otros practicantes en el ámbito

ritual (médiums, adivinos, curanderas) es su capacidad de entrar en un estado modificado de conciencia, lo que le permite viajar a otras áreas de existencia e interactuar con otras agencias e inteligencias.

Arte y chamanismo

Los chamanes son considerados como los primeros artistas (Lommel 1967). Para alcanzar la meta de interactuar con otras áreas de existencia necesitan diversas herramientas. De este modo manufacturan dibujos, pinturas (incluyendo pintura corporal, arte rupestre y tatuajes), esculturas, danzas y cantos. Ofrecer una definición de arte escapa a los propósitos de este editorial, pero debemos pensar que el concepto de arte es una construcción de sociedades europeas post-renacentistas. Desde un punto de vista contemporáneo podemos preguntarnos, ¿qué distingue un retrato de Elvis Presley pintado sobre terciopelo, de un autorretrato de Frida Kahlo?, ¿qué diferencia a una novela de Corín Tellado, de obras como *Rayuela* o *Cien años de soledad*? Es una cuestión de intención. ¿Qué se propone el hacedor al realizar su obra? Tendríamos que hablar de regalo, ya que el arte puede verse como un regalo que llena los requisitos propuestos por Derrida y por Hyde:

Para que haya don, el donante o receptor no solo no tiene que percibir el regalo como tal, ni tener conciencia de él, ni memoria, ni reconocimiento; él o ella también debe olvidarlo inmediatamente (*à l'instant*), y además, este olvido debe ser tan radical que exceda incluso la categorialidad psicoanalítica del olvido (Derrida 1992: 173-174; traducción de Joan Donaghey).

[Una] obra de arte es un don, no una mercancía. O, para plantear el caso moderno con más precisión, que las obras de arte existen simultáneamente en dos “economías”, una economía de mercado y una economía del don. Sin embargo, solo una de estas es esencial: una obra de arte puede sobrevivir sin el mercado, pero donde no hay don no hay arte (Hyde 1983: xi; traducción de Joan Donaghey).

Imaginemos a una persona que asiste a una exhibición sobre pintura de paisaje. Observa detalladamente la representación de una puesta del sol. Durante su regreso a casa se encuentra con un luminoso atardecer que le provoca pensamientos y emociones a los que no hubiera tenido acceso de no haber sido por la pintura con la que interactuó hace un momento. La artista que ejecutó esta obra no conoce al receptor, y este puede no haberse dado cuenta de la influencia de esta pintura en su percepción. O sea, ni el donante ni el receptor deben percibir el regalo como tal. Se elimina, ventajosamente, la comercialización inherente en el intercambio y la reciprocidad.

Volviendo a la relación entre arte y chamanismo, es posible que el arte en un contexto chamánico cumpla estos requisitos de un regalo “puro”, como estipula Derrida (1992). Un regalo no es algo obtenido, sino dado. Los objetos, sonidos y movimientos ejecutados por chamanes son agentes de cambio en sus comunidades. A través de su vida y de su proceso de aprendizaje,

el chamán recibe dones: canciones, danzas, información de cómo crear un objeto. El relato de Ramón Pané (1974) incluye un pasaje que relata cómo un chamán (*behique*) taíno, en comunicación con un árbol, recibe instrucciones de parte del material a ser tallado, el que le revela su forma y su narrativa. Es una vida colmada de regalos:

Los de madera se hacen de la siguiente manera: cuando alguno va de camino y le parece ver algún árbol que se mueve hasta la raíz, aquel hombre se detiene asustado y le pregunta quién es; el árbol responde: "Trae aquí un behique; él te dirá quién soy". Aquel indio, llegado al médico, le dice lo que ha visto. El hechicero o brujo va luego a ver el árbol [...], se sienta junto a él y hace la *cohoba* [inhalante de semillas pulverizadas de *Anadenanthera peregrina*] [...]. Hecha la *cohoba*, se levanta y le dice todos sus títulos como si fueran de un gran señor, y le dice: "Dime quién eres, qué haces aquí, qué quieres de mí y por qué me has hecho llamar; dime si quieres que te corte, o si quieres venir conmigo, y cómo quieres que te lleve" [...]. Entonces, aquel árbol o *cemí* [fuerza vital relacionada con los antepasados y las deidades] [...] le responde diciendo la forma en que quiere que lo haga. El brujo lo corta y lo hace del modo que se le ha ordenado [...] y muchas veces al año le hace la *cohoba*, cuya *cohoba* es para tributarle oración, para complacerle, para saber del *cemí* [...] (Pané 1974: 41).

Este don tiene que circular y continuar un proceso de reciprocidad sin recompensa. Esta reciprocidad, o este devolver a la comunidad algo que ya posee, requiere un evento, un ritual. ¿Pero dónde está el arte en este movimiento? En un contexto chamánico, el arte no resulta de la autoexpresión de un individuo que relata aspectos de su vida. El arte chamánico, si es que existe, no depende de un objeto, sino de un complejo de objetos, cantos, bailes, dietas, incluyendo la búsqueda de materiales para la preparación de implementos que serán imbuidos de historias y conexiones con el paisaje, con el espacio vivido. El arte en un contexto chamánico es la totalidad del evento, donde lo más importante es el acontecimiento, la *performance*, cuya intención es causar la entrada al estado extático y expresar un arte con claras intenciones de modificar la existencia. El arte puede ser considerado como un conjunto de herramientas diseñadas para comprender el mundo. Para lograr este propósito los chamanes y las chamanas necesitan ser poetas, pintores, escultores, bailarines y psiconautas. El chamanismo produce un arte holístico, no fragmentado como sucede en Europa desde el final del gótico, cuando las artes todavía funcionaban simultáneamente. Pongamos como ejemplo una de las catedrales, Chartres (1145-1194 DC), donde bajo el albergue de la arquitectura se reunían pinturas, esculturas, bajorrelieves, vitrales, representaciones teatrales, músicas y cantos. Todas estas formas artísticas trabajaron unidas en las iglesias románicas y góticas para lograr una experiencia que cambia la vida de algunos. En Occidente, la fragmentación del arte se aceleró durante el final del medioevo (1300 DC en adelante). Para la época del encuentro con América por los europeos, el arte occidental se disolvió en sus componentes. Con el paso del tiempo esta fragmentación llegó a extremos; la pintura, por ejemplo, se desintegró aún más: pintura de paisaje, bodegones, autorretratos, retratos. Pero, lo más significativo, es que el arte se convirtió en parte de los sistemas de intercambio mercantil y, en la mayoría de las circunstancias, perdió gradualmente el poder de cambiar la vida.

El regalo es un componente importante del chamanismo y, como tal, es parte de su arte. Si este es un presente, otro aspecto que sería evidente es su capacidad de cambiar el modo en que un individuo percibe al mundo. El factor principal del chamanismo es la facultad de viajar y de interactuar con esos espacios a donde acude en sus travesías. El arte chamánico tiene la intención de propiciar el estado extático. Pero no solo esto, también busca curar dolencias individuales o comunitarias. Cuando un chamán tlingit crea un pequeño encanto de marfil (Jonaitis 1988: figs. 44 y 51) se lo deja al paciente por varios días y después pasa a recogerlo, llevándose los malestares y dolencias del paciente. ¿Un arte que solo ofrece entretenimiento o placer estético sin la intención de atravesar la vida, puede sobrevivir como arte sin poesía, sin el propósito de conectar al individuo con otros mundos y con momentos utópicos? En resumen, es posible definir al chamanismo como un punto de vista, como la intención, o quizás como un acercamiento a una forma de vivir, a una existencia en constante cambio, donde el proceso epistemológico es una función primaria. Tendríamos que crear una arqueología de estados modificados de conciencia.

La iconografía ofrece una entrada para comenzar a comprender estas formas de vida. Este acercamiento se ilustra claramente en las tabletas con representaciones en el llamado estilo Tiwanaku, usadas para inhalar polvos visionarios por vía nasal. Su iconografía representa varias características del chamanismo, entre ellas y de manera notable, la transformación o la adquisición por parte de seres humanos de atributos zoomorfos y vegetales, imágenes grabadas en un instrumento que forma parte del equipo diseñado para modificar la conciencia. Dichas representaciones de seres híbridos manifiestan poses y gestos en contextos que sugieren narrativas de actividades chamánicas, probablemente acompañadas de cantos, danzas y palabras perdidas en la materialidad. Una característica de estas tabletas es la alta calidad en la ejecución del trabajo. Los esfuerzos por encontrar manos o artistas dentro del corpus de 64 tabletas con iconografía Tiwanaku en San Pedro de Atacama no han tenido éxito, lo que sugiere algunas consideraciones. Primero, que forman parte de una tradición artística en los Andes Centro Sur no estandarizada, sino más bien cuasi-independiente de requerimientos ideológicos. Para que surja una tradición es necesario una demanda. Pero una tradición no es algo estático, sino todo lo contrario. Tradición es el instante presente en estado de permanente flujo, no es la conservación y mantención de una situación ideal en el pasado; es revolucionaria, siempre en metamorfosis, y no la constante recreación de una ideología estancada. Segundo, la ausencia de artistas con una muestra de varias de sus obras en un mismo sitio, sugiere que la parafernalia inhalatoria circulaba a través de esta área sin implicar necesariamente la presencia de centros desde los que se difundía una ideología. Esta circulación probablemente fue partícipe de las redes de tráfico centro sur andinas, incluyendo el flujo de plantas visionarias como la vilca o el cebil (*Anadenanthera colubrina* var. *cebil*).

Arte, arqueología y chamanismo

¿Cómo se expresa esto en un contexto arqueológico? La esencia de este fenómeno es intangible. Residuos arqueobotánicos de plantas visionarias en asociación con parafernalia ritual con iconografía pueden indicar actividades chamánicas. Aunque, por sí solas, estas plantas no remiten exclusivamente a actividades chamánicas, pues son usadas también en diferentes situaciones, por ejemplo, lúdicas, en la cacería, para procurar los pigmentos y los minerales, abarcando todo el proceso de creación desde sus componentes básicos y otras actividades cotidianas. Un elemento iconográfico por considerar es la imagen de individuos con atributos zoomorfos y vegetales. La transformación es un tema que tiene amplia distribución geográfica y temporal. Este fenómeno puede incluir no solo seres híbridos, sino también la representación de aliados o asistentes no humanos del chamán, por ejemplo, aquella conocida como *doble* o *alter-ego*. La eskeletonización, es decir, un individuo con los huesos visibles bajo su piel, tiene también importancia como elemento diagnóstico. La presencia en sitios arqueológicos de plantas psicoactivas y preparaciones (p.e., inhalantes o residuos de bebidas), sugiere su uso en rituales o eventos relacionados con el chamanismo.

El arte dentro del chamanismo no se refiere solamente a expresiones visuales. Incluye también movimientos, sonidos y relatos de narrativas mito-históricas. Todo el universo chamánico es arte, la ideología es la arquitectura dentro de la cual se expresa la totalidad de las ideas. Es una experiencia holística que puede ser difícil de detectar en un contexto arqueológico. Es imposible separar el arte chamánico de la vida diaria, pues este tipo de expresión es un proceso de tejer lo cotidiano, inseparable de nuestras pasiones y deseos. Por ello, podría asegurarse finalmente que el arte chamánico es difícilmente perceptible en contextos arqueológicos.

Este número especial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* es justamente un intento para hacerlo perceptible. Para ello, presenta 12 artículos que nos ofrecen una gran variedad de acercamientos a la relación entre arte y chamanismo, principalmente en contextos arqueológicos, aunque no solo allí. Ana María Llamazares nos propone una interpretación multidisciplinaria, donde combina elementos de la semiótica, la hermenéutica y la antropología simbólica. Elisa Guerra Doce plantea la hipótesis de que, algunas manifestaciones visuales del Neolítico pueden haber surgido en estados extáticos, confirmando la antigüedad de las prácticas chamánicas y del uso de plantas psicoactivas en la prehistoria de Europa. Guerra destaca cómo se intensifica, precisamente en dicho período, la producción de bebidas fermentadas y el cultivo de plantas psicoactivas. Al respecto, nos parece que la situación es análoga a la del continente americano. Los primeros hallazgos de uso de plantas psicoactivas en el Nuevo Mundo ocurren en sitios pre-cerámicos tardíos con agricultura incipiente. Esto hace evidente la función de las plantas psicoactivas como agentes que contribuyen a la adaptación (Fericgla 1993) a los nuevos y rápidos cambios provocados por la transición a la vida sedentaria, a la agricultura y a transformaciones consecuentes, como la intensificación del intercambio y del movimiento caravanero.

El trabajo de Antonella Fagetti consiste en una descripción histórica y antropológica general del uso de plantas psicoactivas en la prehistoria de México y nos provee una amplia cantidad de datos que confirman la continuidad de estas especies en Mesoamérica desde la prehistoria en adelante.

Stacy Schaefer explora la tradición chamánica *wixárika* (huichol), describiendo de manera elocuente cómo se transmite el chamanismo y discutiendo cómo las plantas y los animales asisten en el viaje del chamán durante el largo proceso de aprendizaje. Ricardo Chirinos, por su parte, investiga el simbolismo de una estatuilla de cerámica del siglo VII –vinculada a la tradición Barrancoide de la Amazonía central brasileña– sugiriendo una identificación de sus orígenes en la tradición chamánica de la zona. Francisca Gili, Paola González y José Pérez de Arce exploran la continuidad del pasado diaguita en la tradición sincrética de las actuales fiestas de bailes chinos, rituales que se celebran en el norte chileno semiárido. Demuestran de qué modo, motivos y composiciones del arte visual Diaguita, presentes en representaciones en vasijas cerámicas prehispánicas, persisten en ciertos aspectos kinésicos y acústicos de los bailes. En otro de los artículos de este número, Paola González comparte los resultados de una extensa excavación del área funeraria del sitio diaguita El Olivar que abarca más de cuatro siglos. El trabajo es un intento por visualizar las asociaciones en el rito mortuorio entre humanos, animales y objetos desde un perspectivismo chamánico muy próximo al planteado por Eduardo Viveiros de Castro.

Verónica Lema resume y estudia los hallazgos de evidencias de consumo de plantas psicoactivas, incluyendo una pipa en la que se detectó cebil (*A. colubrina*), tabaco y *koro* (*Trichocline reptans*). Patricia Knobloch, por su parte, discute y analiza la conocida hipótesis sobre fosfenos de J. Lewis-Williams y T. Dowson, y cómo los motivos entópticos documentan el chamanismo. La autora aplica estas nociones a un estudio de la cerámica estilo Huarpa (Ayacucho, Perú) y concluye que la evidencia apoya la presencia del chamanismo en los grupos sociales portadores de esta alfarería. Rebecca Stone nos presenta una interpretación de varios íconos presentes en el arte Wari y Tiwanaku como representaciones de san Pedro (*Trichocereus pachanoi*) y *A. colubrina*. Además, hace la observación de que las imágenes de cactus y de *A. colubrina* están frecuentemente emparejadas y combinadas. Este emparejamiento sugiere que dichas plantas eran consumidas de manera simultánea y, posiblemente, mezcladas en una preparación. Continuando con las temáticas Wari y Tiwanaco, Helena Horta y Muriel Paulinyi discuten la figura del Sacrificador. Entran en el largo debate sobre este personaje y contribuyen elementos diagnósticos, además del hacha y la cabeza, a la definición de este actor y esclarecen detalles sobre sus posibles funciones. Para concluir el volumen, David Whitley sintetiza la evidencia etnográfica de tres vastas áreas culturales del actual Estados Unidos: Californian, Great Basin y Columbia-Fraser Plateau. El autor muestra los vínculos entre el arte y las representaciones visionarias, y presenta una serie de datos que esclarecen la relación del chamanismo con el arte rupestre de extremo oeste de Norte América.

Este número especial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* nos brinda un amplio panorama acerca de ideologías chamánicas, especialmente para la prehistoria. Esperamos que estimule el interés de los investigadores por el tema y que abra el camino no solo a estudios en torno al chamanismo, sino también a la investigación sobre plantas y preparaciones psicoactivas, que han sido tan menospreciadas en nuestra cultura.

AGRADECIMIENTOS Deseamos agradecer a Benjamín Ballester y al Equipo Editorial por su paciencia y perseverancia en sacar adelante este número del Boletín. Además, estamos muy agradecidos de los autores que contribuyeron en este proyecto con sus excelentes trabajos. Ha sido verdaderamente un honor trabajar con estos eminentes investigadores e investigadoras de prestigio académico. Agradecemos muchísimo la labor desempeñada por los evaluadores anónimos, algunos de los cuales fueron inicialmente contactados hace ya casi cuatro años.

Constantino Manuel Torres* & José Berenguer R.**

* **Constantino Manuel Torres**, Visual Arts Department, Florida International University, Miami.
ORCID: 0000-002-8196-9539. E-mail: torresm@fiu.edu

** **José Berenguer R.**, Museo Chileno de Arte Precolombino. ORCID: 0000-0003-1319-1654.
E-mail: jberenguer@museoprecolombino.cl

REFERENCIAS

- BORM, J. 2018. The French of the Tundra. Early modern European views of the Tungus in translation. *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* 49: 1-14
- BRAND, A. 1698. *A Journal of the Embassy from Their Majesties John and Peter Alexievitz: Emperors of Muscovy, &c. over Land into China through the Provinces of Ustiugha, Siberia, Dauri, and the Great Tartary, to Peking, the Capital City of the Chinese Empire by Everard Isbrand, their Ambassador in the Years 1693, 1694, and 1695 written by Adam Brand, Secretary of the Embassy*. Londres: Printed for D. Brown and T. Goodwin.
- CLARKE, D. 1968. *Analytical Archaeology*. Londres: Methuen.
- DERRIDA, J. 1992. Given Time: The Time of the King. *Critical Inquiry* 18 (2): 161-187.
- FERICGLA, J. 1993. ¿Alucinógenos o adaptógenos inespecíficos? Propuesta teórica para una innovación del estudio de los mecanismos cognitivos de adaptación cultural. *Revista de Antropología Social* 2: 167-183.
- HYDE, L. 1983. *The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property*. Nueva York: Vintage Books.
- IDES, E. 1706. *Three Years Travels from Moscow over-land to China: thro' great Ustiga, Siriania, Permia, Sibiria, Daour, Great Tartary, &c. to Peking. To which is annex'd an accurate Description of China, done originally by a Chinese Author*. Londres: W. Freeman, J. Walthoe, T. Newborough, J. Nicholson, and R. Parker.
- JONAITIS, A. 1988. *From the Land of the Totem Poles: The Northwest Coast Indian Art Collection at the American Museum of National History*. Nueva York: University of Washington Press.
- LAUFER, B. 1917. Origin of the Word Shaman. *American Anthropologist* 19: 361-371.
- LOMME, A. 1967. *Shamanism. The Beginnings of Art*. Nueva York: McGraw Hill.
- NARBY, J. & F. HUXLEY 2001. *Shamans Through Time: 500 Years on the Path to Knowledge*. Nueva York: Tarcher-Putnam.
- PANÉ, R. 1974. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Nueva versión con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom. México DF: Siglo Veintiuno Editores.
- PETROVICH, A. 2001 [ca. 1650]. El chamán: un vil mago que invoca a los demonios. En *Chamanes a través de los tiempos. Quinientos años en la senda del conocimiento*, J. Narby & F. Huxley, eds., pp. 40-42. Barcelona: Kairós.
- PRICE, N. 2001. *The Archaeology of Shamanism*. Londres: Routledge.
- SCHOBINGER, J. 1997. *Shamanismo sudamericano*. Buenos Aires: Ediciones Continente-Editorial Almagesto.
- VAN POOL, C. 2009. The signs of the Sacred: Identifying Shamans using Archaeological Evidence. *Journal of Anthropological Archaeology* 28: 177-190.
- WASSON, R. 1986. *Persephone's Quest: Entheogens and the Origins of Religion*. New Haven: Yale University Press.



Arte y chamanismo. Aproximación a una hermenéutica de las imágenes visionarias

Art and shamanism. An approach to a hermeneutic of visionary images

Ana María Llamazares^A

Recibido:
noviembre 2021.

Aprobado:
diciembre 2022.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

Desde el campo del arte indígena, definimos como arte chamánico visionario aquellos objetos e iconografías que nacen del éxtasis o trance del chamán y acompañan sus danzas, cánticos y otros rituales. Se reseñan aquí los estudios que se han ocupado de la interrelación entre el chamanismo, el arte y los estados ampliados de consciencia. Se incluye una crítica al uso del término “alucinógeno” aplicado a contextos indígenas. Se presenta sintéticamente la perspectiva teórico-metodológica de interpretación basada en una integración de herramientas de la semiótica, la hermenéutica y la antropología simbólica, incluyendo ejemplos de arte chamánico, específicamente del Noroeste Argentino.

Palabras clave: arte chamánico visionario, hermenéutica, alucinógenos, Noroeste Argentino.

ABSTRACT

Within the field of Indigenous art, we define visionary shamanic art as those objects and iconographies that derive from the ecstasy or trance of the shaman and that accompany their dances, chants and other rituals. Here we review studies that have dealt with the relationship between shamanism, art and expanded states of consciousness. We include a critique of the term “hallucinogenic” when used in Indigenous contexts and offer a synthesized theoretical and methodological interpretative perspective that deploys tools such as semiotics, hermeneutics and symbolic anthropology to examine some pre-Hispanic images from Northwestern Argentina.

Keywords: *visionary shamanic art, hermeneutics, hallucinogens, Northwestern Argentina.*

^A Ana María Llamazares, ex investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina), docente del Doctorado en Ciencias Médicas del Instituto Universitario del Hospital Italiano, Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0002-3483-7883. E-mail: anallama2014@gmail.com

DONDE NACEN LAS IMÁGENES

Las prácticas chamánicas han estado relacionadas desde la antigüedad con la realización de imágenes, danzas, cantos y diversos rituales dirigidos a entrar en contacto con otros planos de la realidad, tradicionalmente considerados sagrados o propios del mundo de los espíritus, las divinidades o las fuerzas de la naturaleza. En esa intención primigenia se plasma un vínculo milenario y universal, que se ha ido desplegando a lo largo del tiempo y a través de la diversidad cultural, como un verdadero “arte” en sí mismo. Un vasto tejido formado por el entrelazamiento de muchas hebras, entre ellas la vía del chamanismo, la realización de imágenes y otras destrezas creativas, así como el cultivo de la ampliación voluntaria de la consciencia. De este complejo camino surge una ingente producción de imágenes y objetos elaborados en una gran variedad de materiales y soportes, de asombrosa riqueza plástica y representativa, que es lo que hoy denominamos genéricamente como “arte chamánico”.

Sin duda se trata de un campo muy extenso, pues incluye tanto lo iconográfico como lo musical y lo performático, lo arqueológico y lo etnográfico, e incluso lo contemporáneo en sus diversas variantes, tanto mestizas como de fusión con lo occidental, producto de la adaptación neochamánica de las búsquedas y necesidades psicoespirituales actuales.¹ De modo que para aproximarnos a una definición de esta área de estudios, y emprender una metodología adecuada, necesitamos acotar su alcance, con el objetivo de acceder a su especificidad, sin perder la riqueza de su pertenencia a un fenómeno de mayor complejidad. No obstante, como he señalado recientemente:

Al acercarnos al arte chamánico visionario, tanto del pasado como de contextos culturales contemporáneos, se nos plantea algo mucho más profundo que un problema de interpretación antropológica o iconográfica. Si queremos explicar el chamanismo exclusivamente desde el paradigma occidental materialista, nuestra mirada podría resultar muy limitada. Su comprensión invita a atravesar fronteras teóricas, metodológicas y experienciales. Requiere una ampliación de los marcos ontológicos y un refinamiento de las estrategias interpretativas, pero también, nos desafía a una transformación personal, para extender nuestros horizontes cognitivos y acrecentar la propia percepción (Llamazares 2022: 111).

En definitiva, podemos reiterar que el acercamiento al estudio del arte chamánico visionario es una invitación a un cambio de paradigmas (Llamazares 2016, 2017).

Un acercamiento transcultural al estudio de este tipo de imágenes muestra que en la mayoría de los casos se trata de una iconografía altamente simbólica, que nace de la conexión y la visitación rigurosa de otros planos de la realidad. Estamos frente a un universo icónico directamente ligado al hecho visionario y a la posibilidad de acceder a estados ampliados de consciencia; fenómenos que se inscriben en una cosmovisión energética y animista, que concibe la realidad como una trama de energía vital que fluye e interconecta las diferentes dimensiones ontológicas –humana, vegetal, animal, mineral, cósmica–, completamente opuesta a la occidental, y esto desafía los marcos conceptuales de la antropología clásica y del paradigma científico materialista.

Tanto en el chamanismo como en el animismo, los estados no ordinarios de consciencia, el fenómeno visionario y el arte que lo expresa son indisociables, por tanto, no es posible comprender uno sin los otros. Frente a la complejidad de muchas de las imágenes chamánicas, la investigación de la antropología, como de la historia o de la teoría del arte, han optado por caminos descriptivistas, de categorización temática o, en el peor de los casos, de descalificación estética basándose en criterios etnocéntricos. Por esto, sostenemos que comprender algo del universo significativo de estas imágenes, e intentar realizar una tarea interpretativa, requiere de una importante apertura de los marcos paradigmáticos.

Rescatamos aquí la temprana advertencia de Juan Schobinger (1985b: 95), uno de los investigadores argentinos que señaló esto hace más de treinta años:

Las viejas explicaciones de tipo positivista ya no satisfacen. El arte rupestre posee un simbolismo que tal vez nunca pueda ser descifrado totalmente, y al cual sólo podemos acercarnos con exactitud metodológica y colaboración interdisciplinaria y, sobre todo, con una amplia apertura mental.

Su pasión por la temática rupestre hace que su mensaje aún mantenga plena vigencia:

Que un enfoque interdisciplinario aplicado a la interpretación del arte rupestre aún no pueda producir certezas, sino sólo aproximaciones más o menos hipotéticas, no



quita nada a la legitimidad de dicha búsqueda. El arte rupestre –como el arte prehistórico en general– constituye para nosotros, por su mera existencia, un “mensaje” o, si se quiere, un “desafío”, frente al cual no podemos quedar indiferentes (Schobinger 1997: 45).

Bajo la inspiración de estas palabras, quiero hacer aquí una breve revisión de los estudios que han ido conformando este campo; y también, retomar las críticas al uso del término “alucinógenos”, para referirse a las plantas psicoactivas utilizadas con fines chamánicos, el que, por los argumentos que se exponen más adelante, puede ser considerado incorrecto.

REVISIÓN DE LOS ESTUDIOS

Hasta mediados del siglo XX los estudios sobre el chamanismo y el arte indígena ya reconocían largas y nutridas trayectorias, aunque todavía no se habían cruzado, o apenas se habían tocado tangencialmente. En la década de 1950 dos libros clásicos ampliaron la perspectiva académica e inauguraron una nueva etapa de investigaciones.

Obras pioneras

La obra liminar de Mircea Eliade (1993 [1951]), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, sigue siendo una referencia inevitable, que dejó varios legados perdurables. Organizó en una gran síntesis la enorme cantidad de conocimiento etnográfico específico que desde fines del siglo XIX, e incluso antes, se venía acumulando en torno a fenómenos dispersos, los que a partir de entonces reciben el común denominador de “chamanismo”. Tras su diversidad cultural, Eliade captó los rasgos fundamentales que lo caracterizan, sentando las bases de una mirada comparativa que permitió situar el chamanismo en la perspectiva de la historia general de las religiones. Su definición del chamán como “maestro del éxtasis” marcó un hito en la reconsideración de estas prácticas. Al aclarar la sustancial diferencia entre una psicopatología basada en un patrón de medida occidental y la destreza para alcanzar estados de trance extático, permitió diferenciar a los chamanes de los enfermos mentales, con quienes hasta ese momento se les había asociado. El entrenamiento para modificar la

consciencia a voluntad sigue configurando la columna vertebral de la práctica chamánica.

Debido a la participación de Eliade en los encuentros del Círculo Eranos (Ortiz-Osés 1994), sus estudios nutrieron paralelamente la visión universalista y arquetípica de la psicología analítica profunda, abriendo un nuevo campo transdisciplinario, el de la psicología de la religión, precursor de los enfoques transpersonales, tanto de la psicología como de la antropología. El mismo Carl G. Jung se ocupó de señalar el paralelismo entre las iniciaciones chamánicas y el proceso de individuación, tal como Eliade lo formuló.² También enfatizó la trascendencia de las crisis o rupturas transitorias del equilibrio psíquico en la apertura de niveles de consciencia más amplios, proceso que Eliade (1993 [1951]: 19) calificó como “dialéctica de las hierofanías: la separación radical entre lo profano y lo sagrado, la ruptura con lo real producida por esa separación”.

Otro hito fundante del estudio contemporáneo de la relación del chamanismo con el arte, o al menos con la producción de imágenes, objetos y hechos performáticos que acompañan sus rituales, fue la obra *Antropología estructural*, de Claude Lévi-Strauss (1968 [1958]), en particular el capítulo sobre “Magia y religión”. En el apartado sobre “La eficacia simbólica”, en el que analiza un ritual cuna de curación chamánica, describe detalladamente la interrelación entre la fabricación de estatuillas (los *nuchus*, o imágenes sagradas que representan los espíritus protectores y asistentes del chamán), la recitación del mito y el proceso curativo del alumbramiento. La visión de Lévi-Strauss reconoce también las cualidades especiales del chamán, llamado *nele* en lengua cuna. El autor señala:

El talento del nele es considerado innato y consiste en una clarividencia que descubre inmediatamente la causa de la enfermedad, es decir, el lugar cuyas fuerzas vitales, especiales o generales, han sido secuestradas por los malos espíritus. Porque el nele puede movilizar a estos malos espíritus y hacerlos sus protectores o sus asistentes (Lévi-Strauss 1968 [1958]: 169).

Al comparar el chamanismo con el psicoanálisis, Lévi-Strauss desmitificó la visión prejuiciosa del chamán como un alienado (Devereux 1961; Lommel 1965; La Barre 1970, 1972), abriendo una comprensión más cercana a las categorías de la cosmovisión indígena.³



Ante los descubrimientos cada vez más numerosos de pinturas rupestres que describían seres híbridos, con una rara mezcla de rasgos animales y humanos, los estudiosos del arte paleolítico europeo también se acercaron a las interpretaciones chamánicas. Andreas Lommel (1965), en su libro sugestivamente titulado *Chamanismo, los comienzos del arte*, fue quien primero planteó que la “perturbación mental” del chamán era el estímulo que conducía a la creación artística. Más allá de que su mirada aún asociaba al chamán con un demente, Lommel (1967) reconocía que la iconografía paleolítica no era meramente “representativa” o tan solo descriptiva del mundo animal que rodeaba a las sociedades cazadoras, sino que probablemente esas “bizarras” figuras provenían de una fuente de inspiración que estaba más allá de la realidad ordinaria.

Este autor ya apuntaba en una dirección que sería retomada posteriormente con más fundamentos. Sin embargo, su hipótesis fue rápidamente opacada por la publicación de una obra monumental, *Prehistoria del arte occidental*, en la que André Leroi-Gourhan (1968 [1965]) planteaba un abordaje interpretativo diferente, de corte estructuralista, basado en un fuerte aparato estadístico, que es el que se impuso con más peso.

Datos desde América

La indagación sobre la relación entre arte y chamanismo, y su vinculación con los estados ampliados de consciencia, se afianza durante la década de 1970. Numerosos trabajos etnográficos provenientes del continente americano demuestran la intensidad de esta relación. Un caso paradigmático es el de Gerardo Reichel-Dolmatoff en Colombia, quien desarrolla sus trabajos de campo entre los tukanos y otros grupos étnicos noramazónicos, especializados en el uso ritual del yagé (*Banisteriopsis caapi*), el yopo (*Anadenanthera peregrina* var. *falcata*) y la virola (*Virola theiodora*). Entre su extensa bibliografía destaca un libro que marcó la época, *El chamán y el jaguar* (1978a), publicado originalmente en inglés en 1975. Reichel-Dolmatoff no se limitó al registro de las prácticas rituales, sino que se interesó por el simbolismo de la iconografía originada en estados de trance, para lo cual abrevó en la mitología y la cosmovisión, indagando especialmente la fusión entre el chamán y el jaguar, uno de

los principales animales sagrados de la Amazonia y también del área andina.

Después de asistir a las sesiones de yagé y yopo entre los tukanos, Reichel-Dolmatoff solicitó dibujos e interpretaciones directas a los participantes de estas sesiones, compilando un valiosísimo material que se editó bajo el título *Beyond the Milky Way: Hallucinatory imagery of the Tukano Indians* (1978b). Ese mismo año publicó los resultados pioneros del análisis comparativo que realizó en algunos de estos dibujos y los patrones geométricos llamados “fosfenos”, con los que encontró notables semejanzas.⁴ Reichel-Dolmatoff incursionó así en la neurofisiología de la percepción en busca de una interpretación que mostrara la naturaleza transcultural de al menos una parte de la iconografía chamánica. Enfatizó el papel heurístico jugado por los psicotrópicos en la creación de imágenes, pero al mismo tiempo puso de relieve su trascendencia cultural:

Si observamos la estrecha relación entre las alucinaciones provocadas por drogas y aspectos de la mitología, la organización social y la creación artística, tenemos que concluir que el estudio de las plantas alucinógenas y su empleo por los chamanes indígenas da la clave para comprender muchos procesos culturales básicos (Reichel-Dolmatoff 1978c: 199-200; la traducción es mía).

Casi en simultáneo, Alberto Rex González, padre indiscutido de la arqueología del Noroeste Argentino, incluía la hipótesis chamánica en la interpretación de la iconografía de la cultura La Aguada, a la que dedicó gran parte de sus esfuerzos e investigaciones. Una pequeña gran obra marca el rumbo. Se trata de *Arte, estructura y arqueología* (González 1974, 2007), en la cual indaga bajo una clara influencia estructuralista las figuras duales y el fenómeno del anatropismo, recurso plástico que remite a uno de los mecanismos compositivos propios de la lógica visionaria.⁵ González dirigió también su mirada hacia las evidencias etnográficas de otras zonas geográfico-culturales en busca de claves de interpretación. Observó semejanzas estructurales entre la ornamentación del arte lítico temprano del Noroeste Argentino y la disposición enfrentada de figuras animales en los bordes de fuentes de piedras de ciertos estilos amazónicos.

La figura del jaguar juega un rol central en ambos casos, así como otras figuras mixtas o híbridas recurrentes en objetos asociados a prácticas fumatorias (pipas



y morteros) o libatorias (vasos cilíndricos). González (2007: 101) concluye que el elemento en común que los asocia es el “proceso de molienda y el uso de drogas y alucinógenos y de aquí, con el ‘complejo de transformación chamánica’”. Así, se orienta hacia uno de los temas universales del chamanismo –la transfiguración del chamán con los animales–, que tanto en América Central como en Sudamérica toma la forma del jaguar, ya como alter ego o como figura central de este proceso (Llamazares 2018).⁶

Es a través del efecto visionario de las sustancias psicoactivas que se logra la transfiguración del chamán en felino, y viceversa. De acuerdo con González (1974: 109): “El pasaje entre uno y otro se cumple a través del complejo shamánico de transformación, íntimamente asociado con el uso de estimulantes psíquicos de diferente naturaleza”. A partir de estas conclusiones queda claramente en evidencia el rol fundamental de las plantas sagradas psicoactivas en la generación de la iconografía chamánica, e incluso en la configuración de la cosmovisión y las creencias religiosas y sobrenaturales de las culturas americanas. Agrega el autor:

Para el caso del arte, los psicodélicos parece que influyeron en la creación de nuevas formas fantásticas y en el origen de los estilos artísticos. La variedad inusitada y multiforme de las imágenes sobre la base de iguales temas, es seguramente una consecuencia de esta influencia (González 1998: 181).

Otra de las fuentes que inspiró a González hacia esta concepción fueron las obras de Peter Furst, también pionero en los estudios transculturales sobre la relación entre arte y chamanismo en América. Recordemos que Furst (1968) ya había sugerido que la imagen del hombre-felino de los olmecas no correspondía a una deidad, sino a una representación del proceso de transformación chamánica. Varias de sus obras son referentes ineludibles en la conformación de este campo de estudios, en especial sus investigaciones sobre la tradición huichol y los rituales relativos al uso del peyote (*Lophophora williamsii*) en el desierto mexicano (Furst & Myerhoff 1966; Furst 1968, 1972, 1974a). También aborda el tema a través de las evidencias que brinda el arte precolombino sobre el antiguo uso de plantas sagradas (Furst 1965, 1974b). Y en términos más generales, su obra *Alucinógenos y cultura* (Furst 1994 [1976]) pone la atención sobre la

universalidad del fenómeno chamánico y las bases neurológicas de la iconografía asociada.

Furst concluye (1994 [1976]: 113): “Cuánto se debe a la química de la conciencia y cuánto a la cultura, sigue siendo, sin embargo, un gran interrogante sin respuesta”. Finalmente, también aporta una mirada transcultural al comparar el arte de diversas tradiciones chamánicas, entre ellas la esquimal, siberiana, huichol, mexicana y mapuche, interpretando sus paralelismos a la luz de la cosmología o concepción del universo chamánico (Furst 1977).

Es importante mencionar también a Michael Harner, otro destacado autor de esta corriente norteamericana de etnógrafos, quien realizó estudios entre los jíbaros del Ecuador, haciendo importantes aportes documentales sobre las formas y los colores de las visiones de los chamanes que usan el yajé y diversas variedades de daturas y floripondios (Harner 1972, 1973). Su consagración la tuvo con la difundida obra *The way of the shaman: A guide to power and healing* (Harner 1980), que lo llevó a convertirse en referente de una de las principales escuelas de neochamanismo contemporáneo (Harner 2016).

Etnobotánica

Simultáneamente a estos avances de las disciplinas antropológicas, el gran respaldo para la “hipótesis chamánica” se debió al surgimiento de un nuevo campo interdisciplinario, la etnobotánica. Esta aportó indiscutibles elementos científicos para demostrar que gran parte de las tradiciones indígenas han utilizado en forma intensiva las sustancias psicoactivas de origen vegetal, tanto narcóticas, estimulantes y visionarias, para la obtención de estados de trance chamánico, los que sistemáticamente vienen acompañados por realizaciones plásticas o artísticas. El hito indiscutido en este derrotero lo marcó el clásico libro de Richard Evans Schultes y Albert Hofmann, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos* (1993), publicado por primera vez en 1979. Allí compilan una ingente masa de información botánica, química, histórica y cultural sobre las principales especies psicoactivas a lo largo del mundo.

Además, el gran interés por el tema había sido detonado por el descubrimiento de Hofmann, en 1943, acerca del potencial visionario del ácido lisérgico (LSD) en el marco del entonces naciente movimiento psico-



délico. En forma paralela, el psiquiatra Stanislav Grof, uno de los pioneros de la psicología transpersonal, integró en la psicoterapia la experimentación con LSD y luego con estados ampliados de consciencia a partir de la respiración holotrópica. Su investigación sobre las imágenes que afloran en esos estados y su correlación con las reminiscencias emocionales de los estadios o matrices perinatales, permitió correlacionar las bases neurofisiológicas del fenómeno visionario con la dimensión arquetípica de la psicología profunda (Grof 1994, 2002). A partir de estas investigaciones se ha extendido también la exploración visionaria hacia el arte contemporáneo, con obras tan destacadas como *The mission of art*, de Alex Grey (2001 [1998]), y *El arte visionario y el inconsciente colectivo* del mismo Grof (2017 [2015]).

Toda esta apertura también repercutió en el campo antropológico y arqueológico. En las décadas de 1980 y 1990 numerosos investigadores reforzaron la evidencia de la correlación entre las antiguas prácticas chamánicas, el uso de vegetales psicoactivos y la realización de imágenes, incluyendo para su interpretación datos etnográficos culturalmente emparentables.

En el sudoeste de los Estados Unidos destacan los trabajos de Polly Schaafsma (1980, 2000), Ken Hedges (1983, 2001), Solveig Turpin (1994) y David Whitley (1996, 2001), quienes brindan interesantes datos sobre la relación entre el uso chamánico de plantas sagradas de la región, como el toloache (*Datura innoxia*), y el emplazamiento físico de los sitios donde se realizaba la pintura ritual de arte rupestre. Gran debate ha generado la hipótesis chamánica, especialmente después de la publicación de un artículo en el que dos investigadores sudafricanos, David Lewis-Williams y Thomas Dowson (1988), comparan los motivos de fosfenos entópticos, estudiados por el físico alemán Max Knoll, con los signos del arte rupestre de los indios san de Sudáfrica, los del arte coso del sudoeste de Estados Unidos estudiado por David Whitley y los estilos geométricos del arte paleolítico europeo, clasificándolos en tres grupos asociados a estadios neuropsicológicos de trance extático de diferente intensidad.

El arte paleolítico europeo

Finalmente, la “pista del chamanismo” fue retomada también por uno de los más conspicuos estudiosos europeos, Jean Clottes (1998: 27-28), quien sostiene:

A partir de los trabajos realizados por Lewis-Williams han podido establecerse relaciones indiscutibles entre el arte rupestre de determinadas culturas y el chamanismo, en particular en el sur de África y en el continente americano. Es incluso probable que gran parte del arte paleolítico europeo, el “arte de las cavernas”, tenga su origen en prácticas chamánicas.

Clottes se basa en numerosas observaciones, pero su argumento central es el rol jugado por las profundidades cavernarias, emplazamiento tan característico del arte parietal europeo, en el favorecimiento de las visiones. Continúa el autor (Clottes 1998: 28):

Durante más de veinte mil años las cuevas profundas fueron visitadas no con objeto de habitar en ellas sino para dibujar en sus paredes. [...] Las cuevas podían desempeñar pues una función doble, cuyos aspectos estaban estrechamente vinculados: facilitar la alteración de la percepción normal, es decir, las visiones, y entrar en contacto con los espíritus a través de la pared.

Las obras que publicaron en conjunto Clottes y Lewis-Williams (1997, 2001 [1996]) suscitaron gran polémica, pero marcaron un jalón en la cuestión, especialmente *Los chamanes de la prehistoria* (2001 [1996]) y luego el voluminoso libro de Lewis-Williams (2002) *The mind in the cave*, donde reúne gran parte de información, desarrolla los argumentos y responde críticas. Otro apoyo contundente para la hipótesis que correlaciona el arte parietal con el chamanismo y los estados de percepción amplificada fue el descubrimiento en 1994 de un notable sitio en el sur de Francia, la cueva de Chauvet, donde gran parte de las representaciones repetitivas de bisontes, renos, caballos y otra fauna paleolítica de unos 35000 años de antigüedad, presentan “efectos kinestésicos”, esto es, que generan ilusiones ópticas de movimiento a través de la superposición y la yuxtaposición de imágenes. Según el arqueólogo Marc Azéma (2011: 125), encargado de su estudio y conservación, la repetición de imágenes vista en estado de trance a la luz oscilante de las antorchas habría otorgado una sensación de movimiento semejante al utilizado por las técnicas cinematográficas.⁷

Las plantas sagradas

La información proveniente de Sudamérica, tanto del área amazónica como del mundo andino y costero, conforma un núcleo importante de investigaciones en apoyo de la relación entre arte y chamanismo. Tres grandes áreas geográfico-culturales, la costa, la sierra y la selva, organizaron su despliegue cultural y espiritual en torno a las grandes plantas “maestras” propias de cada región. El cactus san Pedro (*Trichocereus pachanoi* y *T. terscheckii*) y las daturas (*Datura stramonium*) distribuidas respectivamente en los valles de la costa norte peruana (Sharon 1972, 1988) y en las zonas cálidas y desérticas de los valles centrales como los del noroeste y las sierras centrales de Argentina; la coca (*Erythroxylum coca*) y el tabaco (*Nicotiana tabacum* y *N. rustica*) propias de los valles húmedos de los Andes centrales, utilizadas por igual de manera extensiva en todo el continente; mientras que en las zonas selváticas y tropicales predomina la preparación conocida como ayahuasca (Perú), yagé (Colombia y Venezuela) o caapi (Brasil), elaborada con la liana *Banisteriopsis caapi* en combinación con otras plantas de efectos visionarios como la chacruna (*Psycotria viridis*), las brugmansias (*Brugmansia suaveolens*) y la virola (*Virola theiodora*).

Especialmente interesante por su asociación con la iconografía chamánica etnográfica es el yopo o cohoba (*Anadenanthera peregrina*), propia de la Amazonia septentrional, utilizada en la región del Orinoco y también en las Antillas (Arrom 1975; Reichel-Dolmatoff 1978a, 1978b, 1978c, 1985, 2005); así como su variedad meridional conocida como cebil (*Anadenanthera colubrina*) muy utilizada en los Andes centromeridionales, especialmente en el área circuntitica (Torres 1987, 1994; Torres & Repke 2006) y el Noroeste Argentino (González 1977, 1998, 2007; Fernández 1980; Pérez & Gordillo 1993, 1994; Pérez 1994, 1999, 2000).

En el caso de la iconografía proveniente del área andina, particularmente de las culturas Tiwanaku y San Pedro de Atacama, se registra con un alto grado de evidencia la asociación de la iconografía con el trance chamánico, ya que se encuentra directamente formando parte de los elementos utilizados para las prácticas inhalatorias del cebil, como las tabletas, tubos, espátulas, morteros y otros utensilios asociados (Torres 1984, 1985, 1986). Constantino Torres es quien

se ha encargado de reunir en un exhaustivo volumen la información química, botánica y cultural relativa al uso de las semillas de este árbol, sistematizando también la variedad de temas iconográficos, entre los que se destacan las figuras antropomorfas, ornitomorfas y felínicas (Torres & Repke 2006). Según el autor (Torres 1987: 209; la traducción es mía), si bien esta iconografía presenta una altísima concentración en el norte de Chile, es “parte de un complejo sistema iconográfico relacionado con el uso de alucinógenos a lo largo de Sudamérica”. La misma asociación entre elementos iconográficos que representan objetos de la parafernalia inhalatoria, como las tabletas o vasos libatorios, es descrita y analizada por José Berenguer (1985, 1987, 2000, 2001) para la escultórica de la cultura Tiwanaku (véase también Torres 2014). Y también, aunque en menor medida, se encuentran representaciones fitomorfas más descriptivas del árbol y las semillas de cebil (Marconetto 2015; Quiroga et al. 2019).

Simbolismo iniciático

En el campo de los estudios del arte rupestre sudamericano también se ha hecho cada vez más sólida la perspectiva que relaciona esta práctica con el uso de plantas sagradas en contextos chamánicos. Quisiera destacar la figura de Juan Schobinger, un verdadero pionero en la interpretación chamánica e iniciática de las pinturas y grabados rupestres del área central y Noroeste Argentino. En una obra de síntesis en colaboración con Carlos Gradín, *Arte rupestre de la Argentina*, Schobinger (1985b: 67) señala la asociación de la cultura de La Aguada con el tema chamánico y los sitios con pinturas rupestres de la provincia de Catamarca, en los cuales más tarde realizamos nuestras investigaciones:

Ambiente, temática y ubicación de las pinturas de la sierra de Ancasti sugieren que también aquí se realizaron prácticas iniciático-chamánicas, que incluían la inhalación de alucinógenos preparados, precisamente, del cebil. [...] no se hallaron tabletas de rapé en el contexto de Aguada, pero sí pipas, que muchas veces constituyeron un método alternativo de tomar contacto con las divinidades.

Ahora bien, la asociación del arte con prácticas fumatorias ya había sido señalada por González (1977: 450) (fig. 1a y b) en su libro *Arte precolombino de la Argentina*:

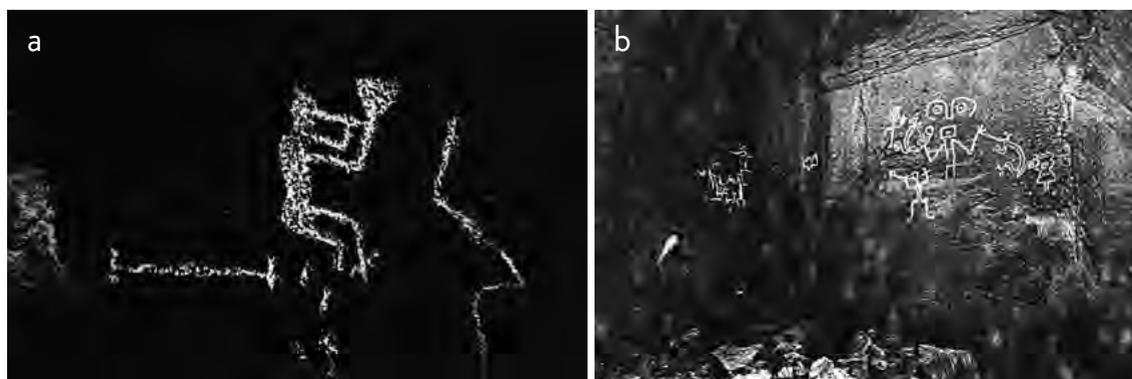


Figura 1. Petroglifos de Laguna Blanca, provincia de Catamarca, Argentina: **a)** grabado que representa una figura humana fumando en una gran pipa acodada; **b)** panel con una figura humana sosteniendo dos simios con un cordel (fotografías de Alberto Rex González). **Figure 1.** Petroglyphs at Laguna Blanca, Catamarca Province, Argentina: **a)** engraving representing a human figure smoking a large L-shaped pipe; **b)** panel with human figure holding two simians by a rope (photos by Alberto Rex González).

El complejo arte parietal del NO refleja la existencia de un no menos complejo mundo mágico-religioso: son comunes las figuras de sujetos enmascarados o portadores de cabezas trofeos, guerreros con suntuosos tocados y adornos corporales. Gran parte de estas representaciones se relacionan con el culto felínico [...], íntimamente relacionado con el uso de alucinógenos que debieron influir en la creación artística. Muchos de los motivos representados en los petroglifos reaparecen en la parafernalia del complejo del cebil o “complejo del rapé” [...]. En Laguna Blanca se halla un petroglifo de un personaje simiesco que fuma una gran pipa acodada, de forma idéntica a las que se hallan en las culturas de Condorhuasi y Ciénaga. No es muy difícil que esas pipas fueran parte de la parafernalia de los chamanes y sirvieran para la inhalación de sustancias alucinógenas.⁸

Recordemos que el uso fumatorio del cebil es una de las prácticas chamánicas más antiguas de nuestra región, corroborado por el hallazgo de derivados químicos de esta planta en el interior de pipas tubulares de piedra y hueso en contextos precerámicos de 1400 AC, en el sitio Huachichocana, Jujuy (Fernández 1980). Además del petroglifo mencionado, registros rupestres corroboran la asociación con las prácticas chamánicas fumatorias. Un caso proviene de la quebrada de Arrequeintín, en el noroeste de la provincia cuyana de San Juan, en el que se representan hombres fumando grandes pipas acodadas, uno de ellos sosteniendo una llama con un cordel por el cuello (Schobinger 1985a, 1997) (fig. 2a y b).

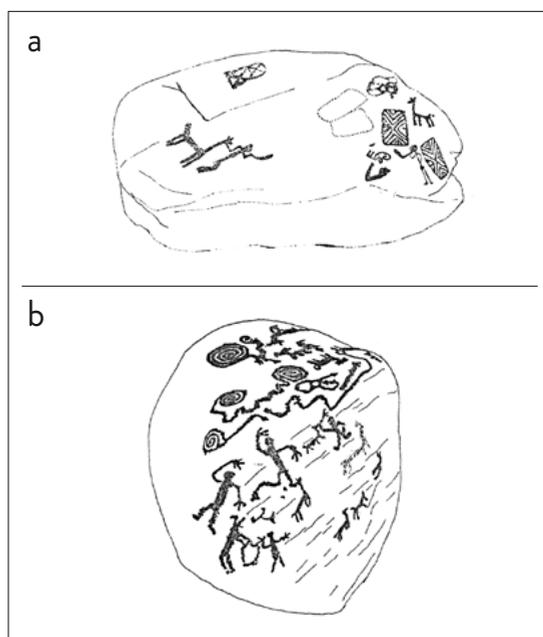


Figura 2. Petroglifos de la provincia de San Juan, Argentina: **a)** grabados de la quebrada de Arrequeintín que representan figuras humanas sosteniendo grandes pipas en la boca y una de ellas sujetando una llama (Schobinger 1985a: lám. 30); **b)** grabados de la quebrada de Aguas Blancas que representan figuras humanas de tres dedos rodeados de camélidos y líneas espiraladas (Schobinger 1985a: lám. 29). **Figure 2.** Petroglyphs in San Juan Province, Argentina: **a)** engravings in the Arrequeintín ravine representing human figures holding large pipes in their mouths, one of which is also holding a llama (Schobinger 1985a: plate 30); **b)** engravings in the Aguas Blancas ravine representing three-fingered human figures surrounded by camelids and spirals (Schobinger 1985a: plate 29).

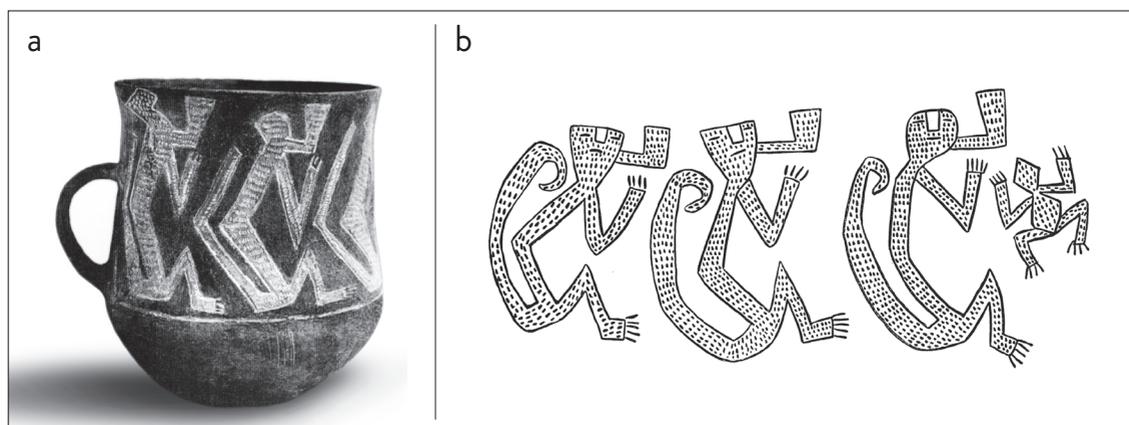


Figura 3: a) jarrita de la cultura Ciénaga, Noroeste Argentino (200 AC-100 DC), con decoración incisa representando figuras antro-po-zoomorfas fumando grandes pipas acodadas (Pérez 2006: 24); b) detalle de las figuras que posiblemente corresponderían a simios (González 1977: 165). **Figure 3:** a) pitcher from the Ciénaga culture, Northwestern Argentina (200 BC-AD 100), with incised decoration representing antro-po-zoomorphic figures smoking large L-shaped pipes (Pérez 2006: 24); b) detail of the figures, which may correspond to simians (González 1977: 165).

Otra escena, esta vez proveniente de un pequeño vaso de cerámica del estilo Ciénaga (200 AC-100 DC), ilustra además la vinculación de estas prácticas con elementos y animales provenientes de las tradiciones de la selva, ya que aparecen monos fumando pipas de un formato acodado muy semejante a las antes mencionadas (González 1977: 165) (fig. 3a y b).

Schobinger adelantó también una interpretación en clave chamánica de ciertas imágenes características del arte parietal, las figuras antropomorfas con cabezas magnificadas en relación con el cuerpo, o directamente separadas. Este autor las agrupa como un “complejo cefálico” asociable con el “culto al cráneo”, presente tanto en el área andina como en culturas amazónicas, que podrían ser:

[...] la manifestación artístico-simbólica de una eclosión religiosa de carácter chamánico-visionaria, en la que la vivencia de las fuerzas internas de la cabeza humana jugaba un papel preponderante. [...] Las cabezas aureoladas o con prolongaciones radiantes o anteniformes suelen llamarse máscaras, pero en realidad no se trata de la representación de ese objeto sino de las fuerzas radiantes o energéticas del propio ser humano [...] hechas visibles para el chamán o sacerdote en algún momento de sus estados “alterados” (?) de conciencia (Schobinger 1997: 62).

Por mi parte, he retomado esta idea en mi clasificación de motivos relacionados con la representación

de las fuentes sobrenaturales del poder chamánico (Llamazares 2004: 104).

ACERCA DEL TÉRMINO “ALUCINÓGENO”

Después de este sucinto recorrido por las investigaciones sobre arte y chamanismo queda claro que un término clave para comprender esta vinculación es el cultivo del fenómeno visionario que deviene de los estados ampliados de consciencia, y entre las formas más comunes de lograrlo se encuentra el uso de sustancias psicoactivas de origen vegetal. Al mismo tiempo, resulta notable que pese a la diversidad de enfoques y perspectivas una constante recorre la mayoría de los autores que se han ocupado del tema: el uso en forma generalizada y acrítica del término “alucinógeno” y sus derivados, para referirse a ellas. No solo se encuentra en la literatura académica, como ya hemos visto, sino también en materiales culturales de divulgación, en rótulos y cartelería de museos y exhibiciones. Por lo cual, considero relevante detenernos en un breve examen de su significado y recomendar su reemplazo por términos con menos connotaciones negativas.⁹

En este sentido, la obra de Schultes y Hofmann (1993 [1979]) ejerció una fuerte influencia a través del título *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los aluci-*



nógenos. Sus definiciones provienen de la etnobotánica y enfatiza en los efectos bioquímicos de estas plantas sobre el cerebro. Según Hofmann:

Plantas que alteran las funciones normales de la mente y el cuerpo siempre han sido consideradas sagradas en las sociedades no industriales, y los alucinógenos han sido “las plantas de los dioses” por excelencia (Schultes & Hofmann 1993: 7). Los alucinógenos se distinguen de todas las demás sustancias psicoactivas por sus profundos efectos sobre la psique humana. Ellos promueven cambios psicológicos radicales asociados con la alteración de las experiencias de espacio y tiempo, las categorías más básicas de la existencia humana [...]. Los alucinógenos nos llevan a otro mundo, del tipo del mundo de los sueños, que sin embargo se vive como completamente real [...]. Al mismo tiempo, si la dosis no es muy alta, se retienen por completo la conciencia y la memoria. Esta es una distinción clave entre estas sustancias y los opiáceos u otros intoxicantes, cuyos efectos están asociados con una obnubilación de la conciencia (Rudgley 1998: 126; la traducción es mía).

El término “alucinógeno”, como surge de estas definiciones, proviene de la toxicología y la psiquiatría occidentales. Fue usado por primera vez en una publicación del médico inglés Donald Johnson, cuyo título era justamente *The hallucinogenic drugs* (1953). Así, la denominación “alucinógeno” se aplicó a las sustancias psicoactivas –desde entonces consideradas drogas– que producen efectos semejantes a los que son propios de ciertas enfermedades o desórdenes mentales, en los cuales la persona cree ver, oír o sentir cosas que no provienen de ningún estímulo sensible externo, sino que son creaciones distorsionadas de su propia mente. La palabra alucinación quedó así equiparada a delirio, pues para la psicopatología, alucinar es percibir cosas inexistentes. Por tanto, aquel que alucina es considerado como un alterado o enfermo. Esta identificación ha estado también latente en la descalificación del chamanismo y los chamanes que, como ya mencionamos, fueron considerados enfermos mentales incluso por la antropología, hasta bien entrado el siglo XX.

Debido a las connotaciones negativas que asocian estos vegetales considerados sagrados por los indígenas con las sustancias comúnmente llamadas “drogas” en Occidente, algunos autores han realizado una crítica muy fundamentada a esta calificación, ofreciendo términos

alternativos más apropiados. En un artículo ya clásico publicado en 1979, Carl Ruck y otros autores (1979, en Wasson et al. 1995: 232) advertían que,

[...] el verbo “alucinar” impone de inmediato un juicio de valor sobre la naturaleza de las percepciones alteradas, pues significa “ofuscar, seducir o engañar, haciendo que se tome una cosa por otra”. Procede del latín (h)al(l)ucinari, “divagar mentalmente o hablar sin sentido” y en esa lengua es sinónimo de verbos que significan estar loco o delirar. Además, según parece, fue tomado del griego, donde forma parte de una familia de palabras que implican movimiento incesante y agitación perpleja, tal como la causada por el duelo y la desesperación. ¿Cómo puede un término semejante permitirnos comentar con imparcialidad esos trascendentes y beatíficos estados de comunión con las deidades que, según lo han creído muchos pueblos, la gente o los chamanes pueden alcanzar mediante la ingestión de lo que solemos llamar “alucinógenos”?

Pese a que existen múltiples razones y fundamentos que diferencian claramente estas plantas de las sustancias que generan drogodependencia, este es un terreno delicado y siempre susceptible de confusiones. Además de ser incorrecto, el uso del término alucinógeno fuera del ámbito estrictamente psiquiátrico occidental tiene un fuerte sesgo etnocéntrico, dado que implícitamente descalifica todo estado de conciencia ampliado como una alteración o anomalía mental, y le quita así estatuto de realidad a los contenidos que puedan emerger durante esas circunstancias. La justificación de que se trata de una designación descriptiva estrictamente técnica encubre argumentos logocentristas y en realidad produce una descalificación ontológica, ya que para la cosmovisión indígena las visiones que el chamán recibe durante el trance, así como los sueños que cualquier persona de la comunidad puede tener o los sucesos narrados en los mitos, son verdaderos.

Enteógeno: un término alternativo

Dado el peso de estas consideraciones, hace varias décadas que algunos investigadores estimaron necesario acuñar un neologismo que reflejara la función más significativa de estas plantas y sustancias, que es la de permitir una vivencia interna de lo divino. Fueron Gordon Wasson –el estudioso de los hongos



psilocibínicos— y sus colaboradores, Carl Ruck, Jeremy Bigwood, Dany Staples y Johnattan Ott quienes propusieron reemplazar los términos “alucinógeno” y “psiquedélico” por “enteógeno”, cuya etimología significa “que genera a Dios en nuestro interior”, tal como lo afirman Ruck y colaboradores (1979, en Wasson et al. 1995: 253):

En griego, *entheos* significa literalmente “dios (*theos*) adentro”, y es una palabra que se utilizaba para describir el estado en que uno se encuentra cuando está inspirado y poseído por el dios, que ha entrado en su cuerpo. Se aplicaba a los trances proféticos, la pasión erótica y la creación artística, así como aquellos ritos religiosos en que los estados místicos eran experimentados a través de la ingestión de sustancias que eran transustanciales con la deidad. En combinación con la raíz *gen-*, que denota la acción de “devenir” esta palabra compone el término que estamos proponiendo: *enteógeno*.

Esta designación se ha ido imponiendo con el transcurso del tiempo, y en la actualidad es utilizada por muchos autores en diversos idiomas. Una derivación del mismo —enteobotánica— ha comenzado a aplicarse para designar el subcampo de la botánica que estudia los vegetales psicoactivos cuya utilización conduce a estados ampliados de consciencia. Se ha objetado que una de sus limitaciones es que, si bien se ha encontrado un término culturalmente más apropiado y no peyorativo, esta denominación no permite identificar las propiedades farmacológicas de la planta o sustancia en cuestión. De modo que para ser precisos, es necesario emplear una expresión compuesta, en donde el segundo término se refiera al tipo de efecto que se produce (Ott 1995).

Por nuestra parte, adherimos a las críticas mencionadas, y por tanto consideramos recomendable evitar el uso del término “alucinógeno”, especialmente en contextos indígenas tradicionales, y en su lugar utilizar la palabra “enteógeno” —y sus derivados— para referirse al uso cultural de sustancias vegetales o incluso sintéticas, que producen estados amplificados de consciencia. También hemos preferido adoptar la expresión “plantas sagradas” o “plantas maestras”, por considerarlas más cercana al sentido que estos vegetales tienen para los mismos indígenas (Llamazares et al. 2004).

HACIA UNA HERMENÉUTICA DEL ARTE VISIONARIO

Después de revisar los estudios sobre arte y chamanismo, así como las críticas formuladas al uso del término “alucinógeno”, vuelven a aflorar las preguntas que pulsán desde los comienzos de esta investigación y fundamentan la necesidad de ampliar los marcos interpretativos. ¿Por qué a los investigadores del arte rupestre les costó tanto aceptar la hipótesis chamánica? ¿Dónde nacen los prejuicios etnocéntricos que siguen insistiendo en considerar el chamanismo y los efectos visionarios como alucinaciones mentales? ¿Es posible trascender las limitaciones descriptivistas y adentrarse con rigurosidad en la dimensión simbólica de las imágenes visionarias? Mi propio camino de investigación se ha nutrido de estas preguntas, que he intentado responder en el marco de una indagación científica, que también me ha llevado a replantearme la necesidad de un giro epistemológico (Llamazares 2016, 2017, 2022).

Mi trayectoria personal estuvo ligada desde un comienzo a la investigación del arte rupestre arqueológico, primero en la Patagonia septentrional y luego, a partir de 1989, en la zona sudoriental del Noroeste Argentino. Esto me hizo enfocarme en el estudio de imágenes antiguas, con poco o escaso contexto cultural que permitiera una interpretación directa de esa iconografía. Por tal motivo decidí desarrollar una estrategia metodológica que permitiera identificar la relación arte-chamanismo casi exclusivamente en el registro iconográfico, tanto respecto de los contenidos y temas representados, como de la estructura compositiva de la imagen, que generalmente responde de forma directa a la lógica interna del fenómeno visionario.

Me impulsaba también la convicción de que esos grandes conjuntos de imágenes, de apariencia caótica, tenían un alto grado de coherencia iconográfica y probablemente también simbólica, por lo cual intuía que se trataba de lenguajes icónicos; es decir, de sistemas de imágenes ordenados por precisas reglas de articulación interna, que condensaban mensajes, seguramente relativos a esa búsqueda de comunicación con lo sagrado y lo trascendente, desde la particular cosmovisión de la cual habían nacido. Buscando elementos teóricos y metodológicos en la semiótica, me concentré en di-



señar una aproximación teórico-metodológica acorde (Llamazares 1986, 1988, 1989, 1992). Intentando trascender el descriptivismo, las estrategias exclusivamente formalistas me resultaron insuficientes, ya que mi interés, en realidad, era develar el significado simbólico de esas imágenes, para lo cual me resultó imprescindible incorporar una perspectiva de análisis e interpretación más comprehensiva.

La clave en mi caso me fue sugerida por el chamanismo. Un cambio de área temática me llevó a relevar y documentar sitios con arte rupestre asociables a la cultura prehispánica de La Aguada, en particular las pictografías de la región de la Sierra de Ancasti, en el oriente de la provincia de Catamarca, las que presentaban una estrecha vinculación iconográfica con lo que Alberto Rex González (1964, 1974, 1977) había caracterizado como el “complejo de transformación chamánica”, ligado al uso antiguo de plantas psicoactivas en la región, especialmente de tabaco (*N. tabacum*) y cebil (*A. colubrina*). El significado de las imágenes apareció como un fenómeno mucho más complejo y multidimensional, imposible de agotar en la dimensión semántica. De la semiótica recuperé la posibilidad de discriminar múltiples planos o dimensiones que en su interrelación conforman un sistema comunicacional; no solo el plano semántico –relativo a los contenidos–, sino también el sintáctico –que regula las maneras de componer y estructurar la imagen–, y el pragmático –que convierte las imágenes en un discurso icónico al servicio de los agentes que lo producen y utilizan.

La ampliación teórica hacia la hermenéutica y la antropología simbólica me brindó herramientas para enriquecer esta perspectiva (Llamazares 2000, 2001-2002, 2004, 2006, 2011, 2016, 2018, 2022). Por último, me dediqué a profundizar en la naturaleza transcultural y arquetípica del fenómeno visionario y la imaginación simbólica, como ejes fundamentales de la práctica chamánica y la producción creativa de imágenes, lo cual me llevó a integrar también las miradas de la psicología profunda y los estudios transpersonales de la consciencia. Esta síntesis interpretativa la he volcado en mi libro *Símbolos de lo sagrado. El poder visionario de las imágenes chamánicas* (2022). En este ilustro a través de numerosas imágenes diversos casos de la tipología de recursos iconográficos y sintácticos que desde mi perspectiva pueden ser considerados

como indicadores semióticos de la relación entre las prácticas chamánicas –su cosmovisión implícita, los objetos o escenas que las representan, y también los mecanismos plásticos que transforman un fenómeno dinámico y sinestésico, como el efecto óptico del trance visionario– y su plasmación en imágenes visuales fijas y estáticas, que se han conservado en diversos soportes.

El vínculo profundo y casi indisoluble entre el fenómeno chamánico, el uso de plantas psicoactivas para alcanzar el trance extático y la concurrente visualización y realización de imágenes son el punto de partida de la exploración. Esta sinergia genera el universo del “arte chamánico”, en el que gran parte de las imágenes proviene de estados extáticos en los que la consciencia se ha amplificado, de modo tal que alcanza a percibir lo que de otra manera sería invisible. Consecuentemente, he propuesto que “las imágenes de arte chamánico son también imágenes visionarias que condensan no solo el conocimiento adquirido acerca de lo sobrenatural sino, fundamentalmente, su poder y numinosidad; tornándose así, en símbolos permanentes de lo sagrado” (Llamazares 2022: 63).

Me parece importante destacar que es su cualidad de “instrumentos simbólicos” lo que otorga a estas imágenes un estatus activo y dinámico, habilitando también una comprensión mucho más amplia de su rol dentro de las comunidades humanas. El verdadero poder de las imágenes chamánicas reside en la posibilidad de establecer un diálogo con lo sobrenatural y, eventualmente, actuar sobre la realidad. Reitero lo que señalé en un temprano artículo, que más tarde dio título al libro colectivo *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica* (Llamazares & Martínez 2004): “las imágenes no solo son representaciones del mundo, sino también instrumentos para actuar sobre él, recreándolo, invocándolo o intentando su transformación” (Llamazares 1995: 9).

ALGUNOS EJEMPLOS DE ARTE CHAMÁNICO DEL NOROESTE ARGENTINO

En primer lugar, se destaca una pintura rupestre excepcional que describe una escena de danza chamánica ubicada en el techo abovedado del sitio Cueva La Candelaria, en

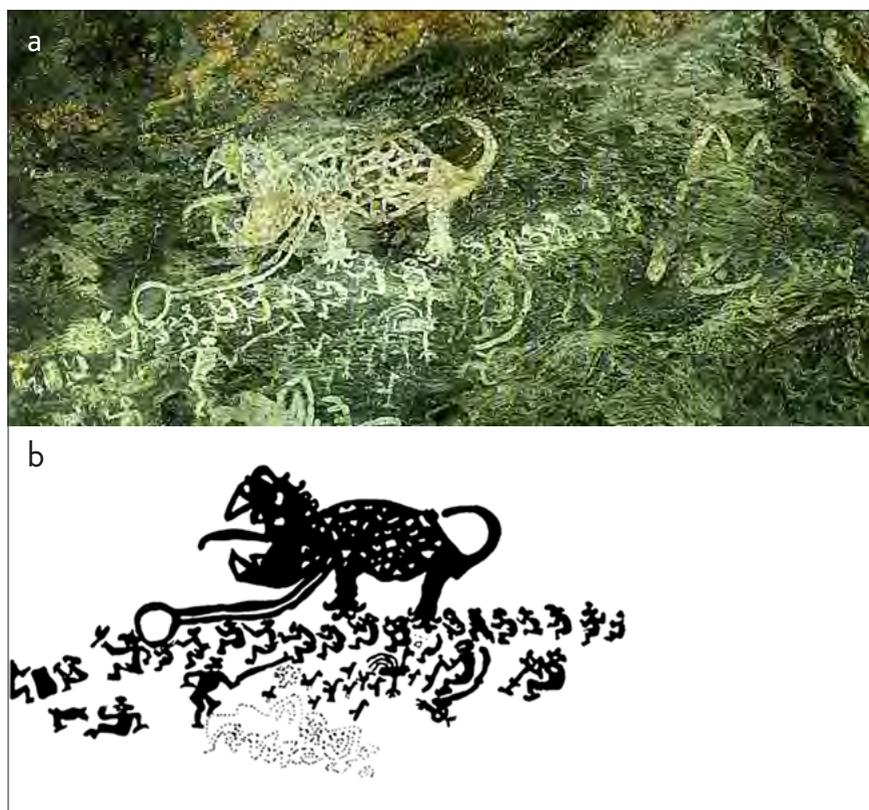


Figura 4: a) escena de danza chamánica ubicada en Cueva La Candelaria, Ancasti, Catamarca, Argentina (Goretti 2006: 33); b) relevamiento de la escena (dibujo de la autora).
Figure 4: a) shamanic dance scene at La Candelaria Cave, Ancasti, Catamarca, Argentina (Goretti 2006: 33); b) scene surveying (drawing by the author).

la provincia de Catamarca. Representa una hilera de personajes humanos acucillados –típica posición de trance– portando sonajas, mientras los dos primeros, a la izquierda, tocan un tambor vertical. Por encima, se observa un gran jaguar tomado por un cordel, con su lengua proyectada como un probable rugido, seguido por otro y por numerosas pisadas felínicas. Se trata de un caso único en el Noroeste Argentino por tratarse de una representación explícita del ritual de trance asociado a las prácticas chamánicas (González 1998; Llamazares 1999; Goretti 2006) (fig. 4a y b).

Las imágenes de seres híbridos son exponentes clásicos e indicativos de arte chamánico, los que reúnen atributos humanos y animales, y también actitudes corporales que caracterizan a diferentes especies, como la posición erguida típicamente humana, asociada en algunos casos con figuras cuadrúpedas rampantes, claramente zoomorfas. La figura 5 presenta otro ejemplo emblemático del arte rupestre chamánico del Noroeste Argentino. Corresponde a un motivo del abrigo de La Tunita, en Catamarca, conocido como el “danzarín”



Figura 5. El “danzarín” del abrigo de La Tunita, Catamarca (fotografía de la autora). **Figure 5.** The “dancer” at the La Tunita rock shelter, Catamarca (photo by the author).

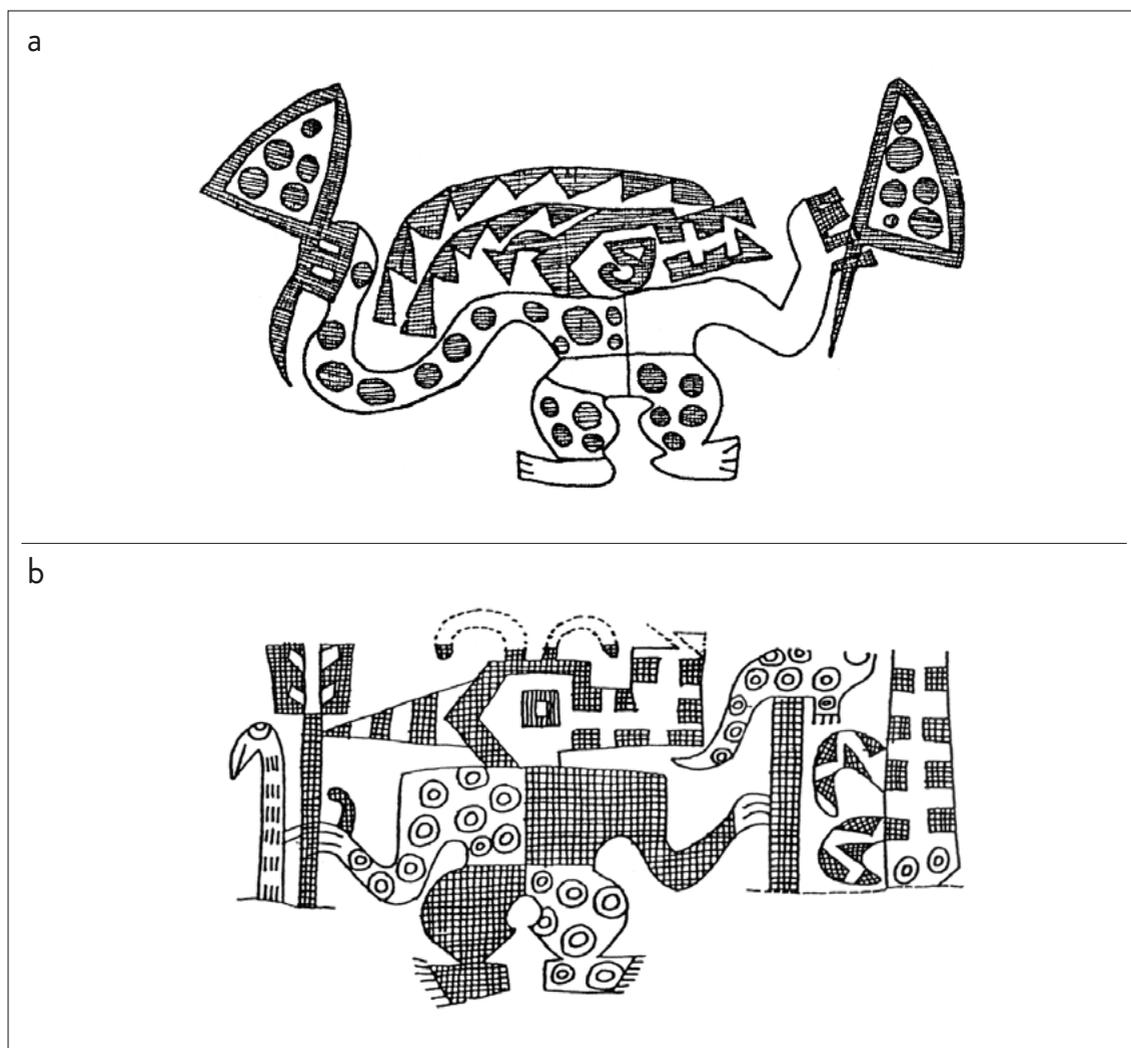


Figura 6. Representaciones metonímicas de círculos como manchas de jaguar y de enrejados como piel de serpiente. Iconografía cerámica del estilo Ambato Negro Grabado de la cultura La Aguada: **a)** Bedano y colaboradores (1993: 82); **b)** González (1998: 257).
Figure 6. Metonymic representations of circles as jaguar spots, meshes as snakeskin. Ceramic iconography in the Ambato Negro Grabado style from the La Aguada culture: **a)** Bedano and collaborators (1993: 82); **b)** González (1998: 257).

por el dinamismo de su cuerpo. Aparece con máscara y orejas de felino, y porta un hacha en su mano izquierda y una flecha en la derecha.

Al igual que los componentes semánticos relacionados con los rituales chamánicos, la dimensión sintáctica de las imágenes también da cuenta de este tipo de lenguaje simbólico. Uno de los recursos sintácticos principales del arte chamánico es la descomposición de partes y su recombinación en nuevas imágenes, mecanismo que guarda relación con la lógica de simbolización

propia del lenguaje onírico y visionario (Llamazares 2022). En el arte de la cultura La Aguada del Período de Integración Regional encontramos numerosos ejemplos de este recurso, como los círculos que operan como metonimias de las manchas del jaguar y los enrejados como metonimias de la piel de la serpiente, ubicados en simetrías diagonales opuestas sobre el cuerpo de personajes antropomorfos, una disposición significativa en términos de la cosmovisión andina (Llamazares 2011, 2022) (fig. 6a y b).

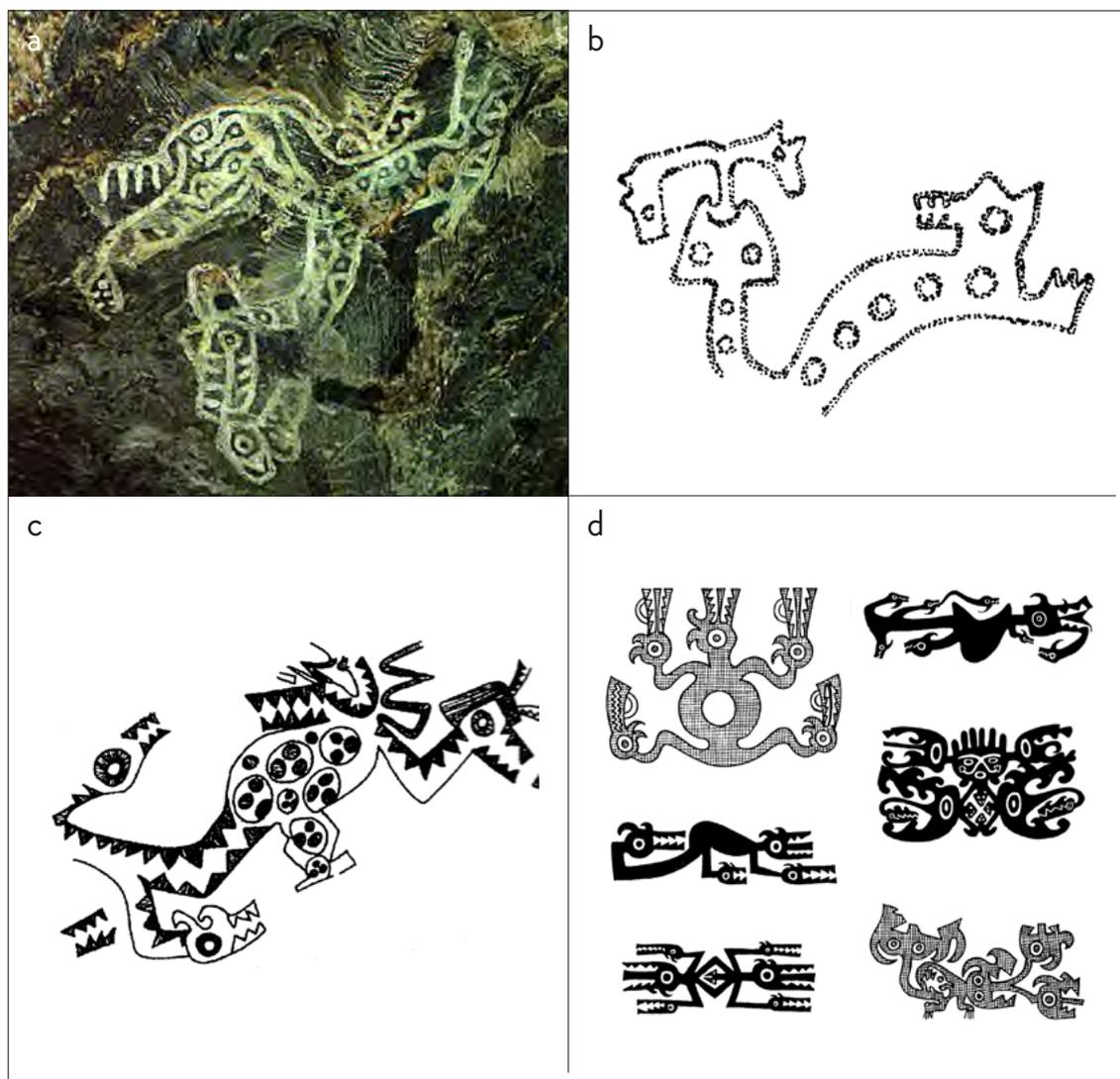


Figura 7. Expresiones zoomorfas que presentan el recurso compositivo de crecimiento vegetal o rizomático: a) y b) pinturas rupestres de la zona de La Candelaria y de Ancasti, Catamarca (documentación de la autora); c) y d) iconografía cerámica de estilos La Aguada (Bedano et al. 1993: 82; González 1998: 190; respectivamente). **Figure 7.** Zoomorphic figures showing the compositional resource of vegetative or rhizomatic growth: a) and b) rock paintings from the La Candelaria zone and from Ancasti, Catamarca (documentation by the author); c) and d) ceramic iconography in La Aguada styles (Bedano et al. 1993: 82; González 1998: 190; respectively).

Por último, encontramos un recurso compositivo propio del arte chamánico más complejo, el de las figuras que he propuesto llamar de crecimiento vegetal o “rizomáticas”. En estos casos, si bien los elementos semánticos son de tipo zoomorfo, el modo de generación de las formas corresponde a un crecimiento semejante al de ciertos vegetales, como la proyección de vástagos (Llamazares 2006, 2022). Las metonimias surgen

como apéndices zoomorfos o prolongaciones de las extremidades. Generalmente, vemos la lengua o la cola del felino que se bifurca en nuevas cabezas o fauces felínicas u ofídicas, produciendo imágenes de alto dinamismo e intrincada lectura. Esto remite tanto al proceso propio de transformación chamánica, como al tipo de formas que se generan naturalmente durante el trance visionario (fig. 7a-d).

NOTAS

¹ Por razones de espacio no se ha podido incluir más material sobre arte chamánico contemporáneo en este artículo. Agradezco a la Lic. Carolina Menke su colaboración con la búsqueda de información e imágenes sobre el tema.

² “A través del trance chamánico el chamán adquiere sus ‘órganos místicos’ que constituyen su personalidad espiritual más completa. Esto confirma la inferencia psicológica que puede extraerse del simbolismo chamánico, esto es, que el chamanismo es una proyección del proceso de individuación” (Jung 1967 [1954]: 341; la traducción es mía).

³ Refiriéndose a la manera de curar, Lévi-Strauss (1968 [1958]: 164) señala que: “se trata siempre de una repetición que el shamán hace del ‘llamado’, es decir, de la crisis inicial que le valió la revelación de su estado [...] los revive efectivamente en toda su vivacidad, originalidad y violencia. Y puesto que al finalizar la sesión recobra su estado normal, podemos decir, tomando un término esencial del psicoanálisis, que ab-reacciona. Es sabido que el psicoanálisis llama abreacción a ese momento decisivo de la cura en que el enfermo revive intensamente la situación inicial que originó su trastorno, antes de superarlo definitivamente. En este sentido, el shamán es un abreactor profesional”.

⁴ Se designan fosfenos a las imágenes lumínicas de origen interno o entóptico que bajo ciertos estímulos físicos o neurológicos aparecen en el campo visual. Desde 1950 Max Knoll y otros investigadores estudiaron este fenómeno y clasificaron los diseños según patrones geométricos simples, como enrejados, círculos, líneas onduladas, estrellas y otros (Knoll & Kugler 1959).

⁵ Las figuras anatópicas son representaciones ambivalentes, generalmente duales, cuya interpretación depende del ángulo de observación. Como he destacado recientemente, el anatropismo es uno de los recursos compositivos propios de la sintaxis del arte chamánico, relacionado con la sinestesia y la dinámica visionarias (Llamazares 2022: 203).

⁶ Se denomina alter ego a las figuras tutelares que acompañan al chamán, generalmente colgadas de su espalda o sobre su cabeza. Las he considerado como

un tipo particular dentro de la dimensión semántica del arte chamánico, asociadas al tema de la transformación (Llamazares 2022: 222).

⁷ Véase al respecto el film documental *Cave of Forgotten Dreams* de Werner Herzog (2010).

⁸ El petroglifo al que se hace referencia en el texto podría corresponder a las imágenes que se incluyen en la figura 1a y b, cuya fotografía original en blanco y negro nos fuera generosamente cedida hace muchos años por el propio González.

⁹ Para este acápite nos hemos basado en el capítulo “Principales plantas sagradas de Sudamérica” (Llamazares et al. 2004: 259-285).

REFERENCIAS

- ARROM, J. 1975. *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México DF: Siglo XXI.
- AZÉMA, M. 2011. *La préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. París: Errance.
- BEDANO, M., S. JUEZ & M. ROCA 1993. *Análisis del material arqueológico de la colección Rosso procedente del Departamento de Ambato, provincia de Catamarca*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- BERENGUER, J. 1985. Evidencias de inhalación de alucinógenos en esculturas Tiwanaku. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 14: 61-69.
- BERENGUER, J. 1987. Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53.
- BERENGUER, J. 2000. *Tiwanaku. Los señores del lago*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. 2001. Evidence for Snuffing and Shamanism in Prehispanic Tiwanaku Stone Sculpture. *Eleusis* 5: 61-83.
- CLOTTES, J. 1998. La pista del chamanismo. *El Correo de la UNESCO* 51 (2): 24-28.
- CLOTTES, J. & D. LEWIS-WILLIAMS 1997. Les chamanes des cavernes. *Archéologia* 336: 30-41.
- CLOTTES, J. & D. LEWIS-WILLIAMS 2001 [1996]. *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel.
- DEVEREUX, G. 1961. Shamans as Neurotics. *American Anthropologist* 63: 1088-1090.
- ELIADE, M. 1993 [1951]. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México DF: Fondo de Cultura Económica.



- FERNÁNDEZ, A. 1980. Hallazgos de pipas en complejos precerámicos del borde de la Puna Jujeña (república Argentina) y el empleo de alucinógenos por parte de las mismas culturas. *Estudios Arqueológicos* 5: 55-79.
- FURST, P. 1965. West Mexican Tomb Sculpture as Evidence for Shamanism in Prehispanic Mesoamerica. *Anthropologica* 15: 29-80.
- FURST, P. 1968. The Olmec Were Jaguar Motif in the Light of Ethnographic Reality. En *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, E. Benson, ed., pp. 143-174. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- FURST, P. 1972 (Ed.). *Flesh of the Gods. The Ritual Use of Hallucinogens*. Nueva York: Praeger.
- FURST, P. 1974a. Shamanistic Survivals in Mesoamerican Religion. *Congreso Internacional de Americanistas* 41, vol. 3, pp. 149-157. México DF: Comisión de Publicación de las Actas y Memorias.
- FURST, P. 1974b. Hallucinogens in Pre-Columbian Art. En *Art and Environment in Native America*, M. King & I. Taylor, eds., pp. 55-101. Lubbock: Texas Tech University.
- FURST, P. 1977. The Roots and Continuities of Shamanism. En *Stones, Bones and Skin: Ritual and Shamanic Art*, A. Brodzky, R. Danesewich & N. Johnson, eds., pp. 1-28. Toronto: Society for Art Publication.
- FURST, P. 1994 [1976]. *Alucinógenos y cultura*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- FURST, P. & B. MYERHOFF 1966. Myth as History: The Jimson Weed Cycle of the Huichols of Mexico. *Anthropologica* 17: 3-37.
- GONZÁLEZ, A. 1964. La cultura de La Aguada del Noroeste Argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 2/3: 205-250.
- GONZÁLEZ, A. 1974. *Arte, estructura y arqueología. Análisis de las figuras duales y anatóricas del N.O. Argentino*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GONZÁLEZ, A. 1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- GONZÁLEZ, A. 1998. *La cultura de La Aguada. Arqueología y diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
- GONZÁLEZ, A. 2007. *Arte, estructura y arqueología. Análisis de las figuras duales y anatóricas del N.O. Argentino*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- GORETTI, M. 2006. *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.
- GREY, A. 2001 [1998]. *The Mission of Art*. Boston: Shambala.
- GROF, S. 1994. *La mente holotrópica. Fundamentos experimentales de una nueva comprensión de la conciencia humana*. Buenos Aires: Planeta-Nueva Conciencia.
- GROF, S. 2002. *La psicología del futuro. Lecciones de la investigación moderna de la conciencia*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- GROF, S. 2017 [2015]. *El arte visionario y el inconsciente colectivo*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- HARNER, M. 1972. *The Jivaro: People of the Sacred Waterfalls*. Nueva York: Doubleday-Natural History Press.
- HARNER, M. 1973. Common Themes in South American Indian Yagé Experiences. En *Hallucinogens and Shamanism*, M. Harner, ed., pp. 155-175. Nueva York: Oxford University Press.
- HARNER, M. 1980. *The Way of the Shaman: A Guide to Power and Healing*. Nueva York: Harper and Row.
- HARNER, M. 2016. *La cueva y el cosmos. Encuentros chamánicos con otra realidad*. Barcelona: Kairós.
- HEDGES, K. 1983. *The Shamanic Origins of Rock Art. Ancient Images on Stones*. Los Ángeles: The Institute of Archaeology, University of California.
- HEDGES, K. 2001. Traversing the Great Gray Middle Ground: An Examination of Shamanistic Interpretation of Rock Art. *American Indian Rock Art* 27: 123-136.
- HERZOG, W. 2010. *Cave of Forgotten Dreams*. 90 min. Francia: Creative Differences.
- JOHNSON, D. 1953. *The Hallucinogenic Drugs*. Londres: Christopher Johnson.
- JUNG, C. 1967 [1954]. The Philosophical Tree. En *Collected Works of C. G. Jung, Volume 13: Alchemical Studies*, G. Adler & R. Hull, eds., pp. 251-350. Princeton: Princeton University Press.
- KNOLL, M. & J. KUGLER 1959. Subjective Light Pattern Spectroscopy in the Encephalographic Frequency Range. *Nature* 184: 1823-1824.
- LA BARRE, W. 1970. *The Ghost Dance: Origins of Religion*. Nueva York: Delta.
- LA BARRE, W. 1972. Hallucinogens and the Shamanic Origins of Religion. En *The Flesh of the Gods*. P. Furst, ed., pp. 261-278. Nueva York: Praeger.
- LEROI-GOURHAN, A. 1968 [1965]. *Prehistoria del arte occidental*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1968 [1958]. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- LEWIS-WILLIAMS, J. 2002. *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*. Londres: Thames & Hudson.



- LEWIS-WILLIAMS J. & T. DOWSON 1988. The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art. *Current Anthropology* 29 (2): 201-245.
- LOMMEL, A. 1965. *Chamanismo, los comienzos del arte*. Nueva York: McGraw Hill.
- LOMMEL, A. 1967. *The World of the Early Hunters*. Londres: Everlyn, Adams & Mackay.
- LLAMAZARES, A. 1986. Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad en la interpretación del arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 11: 1-28.
- LLAMAZARES, A. 1988. Bosquejo metodológico para un análisis semiótico del arte rupestre. *Actas del III Simposium Internacional de Arte Rupestre Americano*, pp. 217-225. Santo Domingo: Museo del Hombre Dominicano.
- LLAMAZARES, A. 1989. A Semiotic Approach in Rock Art Analysis. En *The Meaning of Things. Material Culture and Symbolic Expression*, I. Hodder, ed., pp. 242-248. Londres: Unwin Hyman.
- LLAMAZARES, A. 1992. Imágenes e ideología. Algunas sugerencias para su estudio arqueológico. En *Ancient Images, Ancient Thought. The Archaeology of Ideology*. A. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin & J. Smith, eds., pp. 151-158. Calgary: The Archaeological Association of the University of Calgary.
- LLAMAZARES, A. 1995. El lenguaje de los dioses. *Artinf* 19 (91): 6-9.
- LLAMAZARES, A. 1999. El arte rupestre de la cueva La Candelaria, provincia de Catamarca, Argentina. *Publicaciones del CIPPYH* 50: 1-26.
- LLAMAZARES, A. 2000. Arte chamánico del antiguo Noroeste Argentino. *Visión Chamánica* 3: 44-50.
- LLAMAZARES, A. 2001-2002. Arte prehispánico chamánico del Noroeste Argentino. *Precombart* 4/5: 86-99.
- LLAMAZARES, A. 2004. Arte chamánico: visiones del universo. En *El lenguaje de los dioses*, A. Llamazares & C. Martínez, eds., pp. 67-125. Buenos Aires: Biblos.
- LLAMAZARES, A. 2006. Arte chamánico: la simbiosis hombre-jaguar en la iconografía arqueológica de la cultura de La Aguada, Noroeste de Argentina (400-1000 d.C.). *Cultura y Droga* 9 (11): 65-82.
- LLAMAZARES, A. 2011. Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. En *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes*, M. Valverde & V. Solanilla, coords., pp. 461-488. México DF: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- LLAMAZARES, A. 2016. Arte chamánico visionario. Una invitación al cambio de paradigmas. *Cultura y Droga* 20 (22): 13-35.
- LLAMAZARES, A. 2017. Carlos Castaneda. Una relectura desde la perspectiva post-materialista. *Revista Diversidad Intercultural* 11 (7): 1-23.
- LLAMAZARES, A. 2018. Atributos de la dualidad en el simbolismo del jaguar. Una mirada desde el chamanismo y la cosmovisión andina en el arte precolombino del Noroeste de Argentina. *Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*, M. Alcántara, M. García & F. Sánchez, coords., pp. 75-85. Salamanca: Aquilafuente-Ediciones Universidad Salamanca.
- LLAMAZARES, A. 2022. *Símbolos de lo sagrado. El poder visionario de las imágenes chamánicas*. Barcelona: Kairós.
- LLAMAZARES, A. & C. MARTÍNEZ 2004 (Eds.). *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires: Biblos.
- LLAMAZARES, A., C. MARTÍNEZ & F. FUNES 2004. Principales plantas sagradas de Sudamérica. En *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*, A. Llamazares & C. Martínez, eds., pp. 259-285. Buenos Aires: Biblos.
- MARCONETTO, M. 2015. El jaguar en flor. Representaciones de plantas en la iconografía Aguada del Noroeste Argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 20 (1): 29-37.
- ORTIZ-OSÉS, A. 1994. El Círculo Eranos: origen y sentido. *Anthropos* 153: 23-28.
- OTT, J. 1995. *The Age of Entheogens and the Angel's Dictionary*. Kennewick: Natural Products Co.
- PÉREZ, J. 1994. *Los sueños del jaguar. Imágenes de la puna y la selva argentina*, J. Berenguer, ed. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- PÉREZ, J. 1999. *La Aguada, un jalón en la Arqueología y el Arte del NO Argentino. 800 años antes de la conquista*. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- PÉREZ, J. 2000. El jaguar en llamas. La religión en el antiguo Noroeste Argentino. En *Los pueblos originarios y la conquista*, M. Tarragó, ed., vol. 1, pp. 229-256. Buenos Aires: Sudamericana.
- PÉREZ, J. 2006. *Arte originario del siglo II AC-X DC. Colección arqueológica de la Cancillería Argentina*. Buenos Aires: Fundación Proa.



- PÉREZ, J. & I. GORDILLO 1993. Alucinógenos y sociedades indígenas del Noroeste Argentino. *Anales de Antropología* 30: 299-345.
- PÉREZ, J. & I. GORDILLO 1994. Vilca/Uturuncu. Hacia una arqueología del uso de alucinógenos en las sociedades prehispánicas de los Andes del Sur. *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 1 (1): 99-140.
- QUIROGA J., D. RICALDI, A. ARGUETA, J. TATA, D. TATA & N. N. 2019. Semillas de *Vilca* (*Anadenanthera colubrina*) en iconografía Tiwanaku. *Ciencia, Tecnología e Innovación* 17 (20): 31-50.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978a. *El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. México DF: Siglo XXI.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978b. Drug-induced Optical Sensations and their Relationship to Applied Art among some Colombian Indians. En *Art in Society: Studies in Style, Culture and Aesthetics*, M. Greenhalgh & V. Megaw, eds., pp. 289-304. Londres: Duckworth.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978c. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Ángeles: UCLA Latin American Center Publications.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1985. Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena. En *Estudios en arte rupestre, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, eds., pp. 291-307. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 2005. *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República*. Bogotá: Villegas Editores.
- RUDGLEY, R. 1998. *The Enciclopedia of Psychoactive Substances*. Londres: Little, Brown & Co.
- SCHAAFSMA, P. 1980. *Indian Rock Art of the Southwest*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SCHAAFSMA, P. 2000. *Warrior, Shield and Star. Imagery and Ideology of Pueblo Warfare*. Santa Fe: Western Edge Press.
- SHARON, D. 1972. The San Pedro Cactus in Peruvian Folk Healing. En *The Flesh of the Gods*, P. Furst, ed., pp. 114-135. Nueva York: Praeger.
- SHARON, D. 1988. *El chamán de los cuatro vientos*. México DF: Siglo XXI.
- SCHOBINGER, J. 1985a. Área de los agricultores y pastores andinos. En *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*, J. Schobinger & C. Gradín, eds., pp. 50-79. Madrid: Encuentro.
- SCHOBINGER, J. 1985b. A modo de conclusión. En *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*, J. Schobinger & C. Gradín, eds., pp. 92-95. Madrid: Encuentro.
- SCHOBINGER, J. 1997. El arte rupestre del área andina como expresión de ritos y vivencias shamánicas o iniciáticas. En *Shamanismo sudamericano*, J. Schobinger, comp., pp. 45-67. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- SCHULTES, R. & A. HOFMANN 1993 [1979]. *Las plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, C. 1984. *Tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: estilo e iconografía*. En *Tesoros de San Pedro de Atacama*, pp. 23-36. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- TORRES, C. 1985. Estilo e iconografía Tiwanaku en tabletas para inhalar sustancias psicoactivas. *Diálogo Andino* 4: 238-245.
- TORRES, C. 1986. Tabletillas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 37-53.
- TORRES, C. 1987. The Iconography of the Pre-Hispanic Snuff Trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile. *Andean Past* 1: 191-245.
- TORRES, C. 1994. Iconografía Tiwanaku y alucinógenos en San Pedro de Atacama (Chile): sus implicancias para el estudio del Horizonte Medio andino. En *Plantas, chamanismo y estados de consciencia*, J. Fericgla, comp., pp. 151-173. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- TORRES, C. 2014. Un análisis iconográfico de la Estela Ponce, Tiwanaku, Bolivia. *Art&Sensorium. Revista Interdisciplinaria Internacional de Artes Visuales* 1 (1): 49-73.
- TORRES, C. & D. REPKE 2006. *Anadenanthera. Visionary Plant of Ancient South America*. Nueva York: The Haworth Press.
- TURPIN, S. 1994. *Shamanism and Rock Art in North America*. San Antonio: Rock Art Foundation.
- WASSON, G., A. HOFMANN & C. RUCK 1995. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WHITLEY, D. 1996. *A Guide to Rock Art Sites. Southern California and Southern Nevada*. Missoula: Mountain Press.
- WHITLEY, D. 2001. *Handbook of Rock Art Research*. Walnut Creek: Altamira Press.



Estados alterados de consciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas psicoactivas y dinámicas sociales

Altered states of consciousness in the post-Paleolithic art of the Iberian Peninsula: rituals of ecstasy, psychoactive plants, and social dynamics

Elisa Guerra Doce^A

RESUMEN

Este trabajo reúne una serie de reflexiones y propuestas interpretativas acerca de determinadas manifestaciones artísticas postpaleolíticas de la Península Ibérica. Se plantea la hipótesis de que algunas expresiones gráficas del Neolítico y la Edad del Cobre plasmadas en paneles rupestres y en diversos soportes muebles pudieran haberse inspirado en estados de trance, al combinarse una serie de variables, entre las cuales destaca la presencia de posibles motivos entópticos y escenas chamánicas en la iconografía. Además, apoyándonos en el registro arqueobotánico, se valora el papel de las plantas psicoactivas en las prácticas de alteración de la consciencia desde el Neolítico Antiguo (ca. mediados del VI milenio cal AC). Lo anterior se relaciona con los profundos cambios en las estructuras socioeconómicas e ideológicas de las comunidades de la prehistoria reciente peninsular, como resultado de la adopción de la economía de producción durante el Neolítico y de la progresiva intensificación de las diferencias sociales que se percibe en el registro arqueológico a partir de entonces.

Palabras clave: arte prehistórico, Península Ibérica, Holoceno, estados alterados de consciencia, plantas psicoactivas.

ABSTRACT

This paper offers a series of reflections on and interpretations of certain post-Paleolithic art styles from the Iberian Peninsula. The author argues that some Neolithic and Copper Age graphic designs depicted on rock panels and on a diverse group of portable pieces may have been inspired by states of trance, based on the combination of possible entoptic motifs and shamanic scenes in their iconographies. With support from the archaeobotanical record, the paper explores the role of psychoactive plants in creating altered states of consciousness from the Early Neolithic (ca. sixth millennium cal BC) onward. These practices are discussed in the context of the profound socioeconomic and ideological changes that resulted from the introduction of a production-based economy during the Neolithic period and the increasing social differences reflected in the archeological record of the Iberian Peninsula from that time forward.

Keywords: Prehistoric art, Iberian Peninsula, Holocene, altered states of consciousness, psychoactive plants.

Recibido:
febrero 2021.

Aprobado:
julio 2022.

Publicado:
junio 2023.



^A Elisa Guerra Doce, Departamento de Prehistoria, Arqueología, Antropología Social y CCTT Historiográficas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid. ORCID: 0000-0002-8411-5133. E-mail: elisa.guerra@uva.es.

INTRODUCCIÓN

El registro arqueológico de la Península Ibérica atesora un gran número de manifestaciones artísticas de época prehistórica, tanto rupestres como mobiliarias, cuyos orígenes se remontan a los tiempos glaciares. El gran público está familiarizado principalmente con los paneles pintados del Paleolítico Superior, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta, por un lado, que la Cueva de Altamira, en la región cantábrica, ha sido tildada como la Capilla Sixtina del arte paleolítico, y, por otro, que la dictadura franquista convirtió precisamente a los bisontes de la Sala de los Polícromos de este mismo sitio en una seña identitaria del nacionalismo español. Sin embargo, no fue hasta avanzado el Holoceno cuando comenzaron a multiplicarse todo tipo de expresiones gráficas, sirviéndose para ello de una amplia gama de soportes y recurriendo a diversos procedimientos técnicos de ejecución.

No parece fortuito que las inquietudes artísticas se acentuaran precisamente en los inicios del Neolítico, una tendencia igualmente observada en otros territorios europeos, pues la paulatina sustitución de una economía predatoria por otra productora trastocó todos los planos de la existencia, viéndose también afectadas las estructuras simbólicas de las comunidades prehistóricas. Por tanto, las manifestaciones artísticas del Neolítico rebasan las motivaciones estrictamente estéticas de sus autores, para incorporar rasgos asociados con la psicología y la religión de los pueblos agricultores. En palabras de la célebre prehistoriadora Marija Gimbutas (1991 [1974]: 1): “Este arte no imitaba las formas naturales conscientemente, sino que más bien buscaba expresar conceptos abstractos”. Fue tal la intensidad del despliegue artístico que se registra que, en último término, cabría interpretar esta “revolución de los símbolos” como la materialización del nacimiento de la religión y de las divinidades (Cauvin 1994), ya que la mayoría de los investigadores coinciden en relacionar este tipo de manifestaciones con el mundo de las creencias.

No obstante, aun reconociendo su carácter simbólico, el significado de las representaciones postpaleolíticas de la Península Ibérica dista mucho de resultar evidente. Entre la variedad de estilos registrados (Moure 1999; Santos 2017; Sanchidrián 2018), en este trabajo nuestras reflexiones se centrarán en tres horizontes

artísticos: el arte Macroesquemático, el arte Levantino y el arte Esquemático. En el arte Levantino abundan motivos naturalistas que llegan a conformar escenas figurativas claramente identificables, pero ocasionalmente incluye otras figuras de significado más ambiguo, que se han vinculado a prácticas chamánicas. Por su parte, las tradiciones macroesquemática y esquemática están plagadas de antropomorfos y zoomorfos, figuras geométricas y diseños abstractos, muchos de los cuales, aparentemente, no tienen reflejo directo en realidades tangibles. Entonces ¿cómo cabría interpretarlas?

Gracias a la antropología se ha podido evidenciar que manifestaciones rupestres similares constituyen la expresión gráfica de episodios de éxtasis vinculados al chamanismo y, en ocasiones, también al consumo de enteógenos (como otros trabajos de este mismo volumen muestran a la perfección). Desde este marco interpretativo, el presente artículo reúne una serie de propuestas sobre el significado de las manifestaciones artísticas postpaleolíticas de la Península Ibérica, explorando su relación con estados alterados de consciencia (en adelante, EAC) (fig. 1).

EL ARTE MACROESQUEMÁTICO: ¿“ORANTES” EN TRANCE?

El arte Macroesquemático constituye un estilo de identificación relativamente reciente. Si bien desde el descubrimiento de los paneles pintados de La Sarga (Alicante, España), en 1951, se había hecho notar la presencia de figuras geométricas de gran tamaño bajo los más conocidos motivos levantinos –de los que nos ocuparemos más adelante–, fue en la década de 1980 cuando se reconoció la identidad de este horizonte artístico, gracias a la labor del Centro de Estudios Contestanos y del profesor Mauro Hernández Pérez, de la Universidad de Alicante (Hernández et al. 1988).

Vinculado a los primeros grupos de agricultores y ganaderos que, alrededor de 5700 años cal AC, llegaron a la Península Ibérica desde el Mediterráneo central, el arte Macroesquemático es una manifestación pictórica limitada geográficamente al norte de la provincia de Alicante. Hasta la fecha se han registrado una veintena de sitios decorados con motivos propios de este estilo, los cuales se concentran en el espacio que delimita el arco



Figura 1. Mapa de yacimientos mencionados en el texto. *Figure 1. Map of the sites mentioned in the text.*

montañoso que conforman las sierras de Benicadell, Mariola y Aitana por el oeste, y el mar Mediterráneo por el este, aunque la influencia de este estilo se deja sentir mayormente en las provincias cercanas (Hernández & Martí 2000-2001: 261) (fig. 2). Se documenta en pequeños abrigos al aire libre, bien iluminados, visibles y poco profundos. Los paneles decorados se caracterizan por

motivos de gran tamaño que, en algunos casos, llegan a superar el metro de longitud, pintados con pigmentos densos de color rojo vinoso, mediante trazos poco precisos (fig. 3).

Temáticamente, las representaciones se pueden agrupar en tres conjuntos (Hernández et al. 1988: 266-268):



Figura 2. Mapa de dispersión de los tres horizontes artísticos aquí tratados: en rojo, arte Macroesquemático; en verde, arte Levantino; en amarillo, arte Esquemático. **Figure 2.** Map showing the dispersion of the three artistic horizons addressed in the text: The area in red indicates Macroscopic art; in green, Levantine art; in yellow, Schematic art.

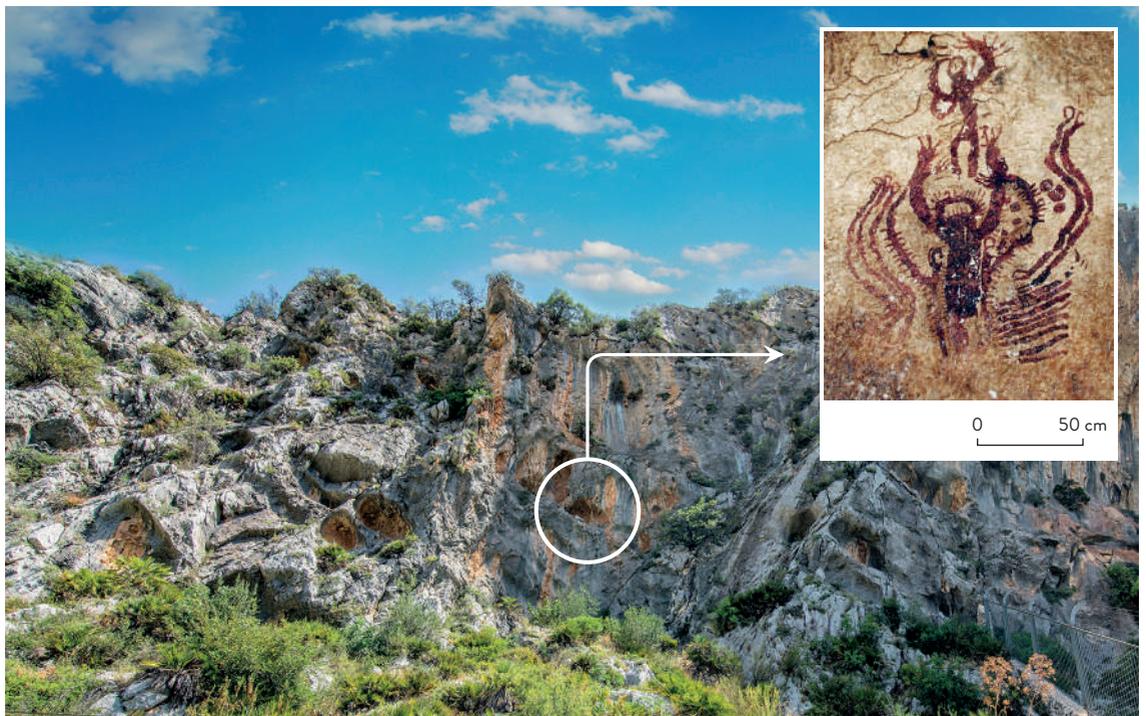


Figura 3. Vista general de los abrigos de Pla de Petracos (Castell de Castells, Alicante) y detalle del abrigo V (fotografías de Jorge A. Soler y Jorge Molina, Diputación de Alicante). **Figure 3.** General view of the Pla de Petracos rock shelters (Castell de Castells, Alicante) and detail of shelter V (photos by Jorge A. Soler and Jorge Molina, Diputación de Alicante).

1) Antropomorfos: aunque cada uno de ellos presenta rasgos propios, existen ciertos convencionalismos en su representación, optándose por dos modelos. En uno la cabeza es un círculo de trazo grueso, mientras que el cuerpo, sin cuello, viene indicado por una an-

cha barra vertical sin detalles anatómicos. Algunas figuras cuentan con cuernos o rayos perpendiculares en sus cabezas y estiran sus brazos hacia arriba con las manos abiertas, señalándose los dedos, que no son siempre cinco. Esta postura les ha hecho mere-

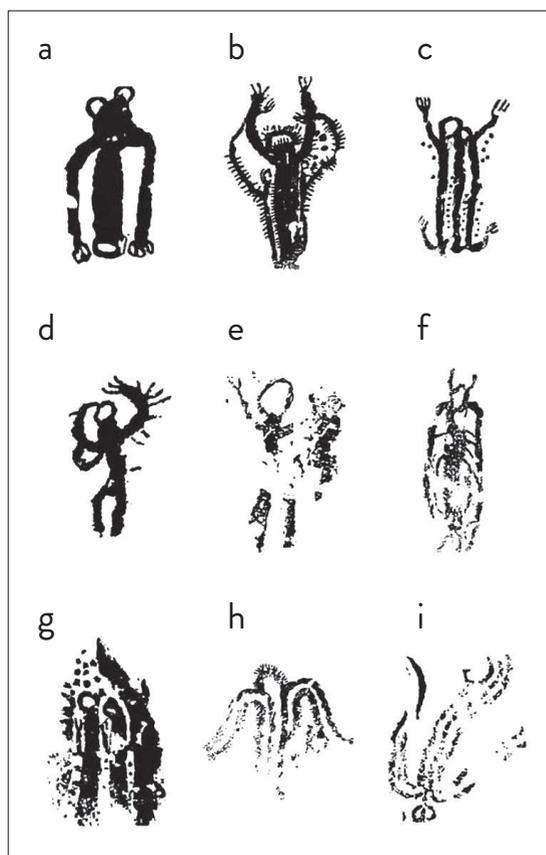


Figura 4. Selección de antropomorfos macrosquemáticos: a) y c) Barranc de l'Infern; b), d) y g) Pla de Petracos; e), f) y h) La Sarga; i) Barranc de Famorca (Hernández et al. 1988: 265, fig. 384). **Figure 4.** Macroschematic anthropomorphic figures: a) and c) Barranc de l'Infern; b), d), and g) Pla de Petracos; e), f), and h) La Sarga; i) Barranc de Famorca (Hernández et al. 1988: 265, fig. 384).

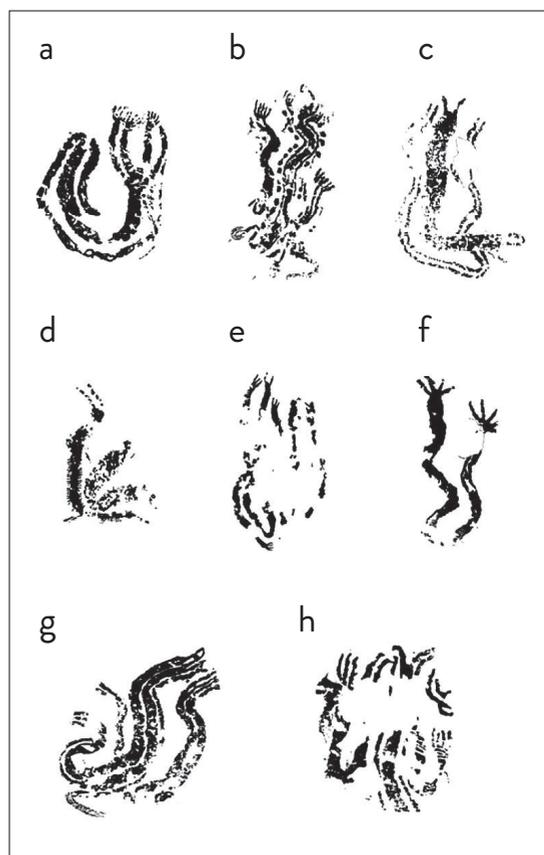


Figura 5. Serpentiniformes macrosquemáticos: a), c) y d) Barranc de Farmorca; b) Pla de Petracos; e) Racó de Sorellets; f) Barranc de Benialí; g) Coves Roges; h) La Sarga (Hernández et al. 1988: 267, fig. 385). **Figure 5.** Serpentine macroschematic figures a), c), and d) Barranc de Farmorca; b) Pla de Petracos; e) Racó de Sorellets; f) Barranc de Benialí; g) Coves Roges; h) La Sarga (Hernández et al. 1988: 267, fig. 385).

cedores de la denominación de “orantes” y son un emblema del arte Macrosquemático (fig. 4). Suele ser habitual que aparezcan rodeadas de gruesos puntos o de trazos perpendiculares al cuerpo. Otros modelos de antropomorfos son las figuras en X y en doble Y, mucho más esquematizadas.

- 2) Motivos geométricos: son los más frecuentes, estando presentes en todos los yacimientos con pinturas macrosquemáticas. Destacan los serpentiformes, una serie de líneas paralelas de recorrido sinuoso y desarrollo vertical, que rematan en pequeños trazos que recuerdan los dedos de los orantes y que, en ocasiones, también se rodean de gruesos puntos (fig. 5).

- 3) Motivos diversos: representaciones de similares rasgos técnicos a los ya descritos, pero de difícil identificación con un referente concreto.

La vertiente mobiliaria del arte Macrosquemático se plasma en la cerámica Cardial (Martí & Hernández 1988), un estilo cerámico que, en determinadas zonas de la Península Ibérica, es representativo de una fase temprana del Neolítico Antiguo. Se trata de recipientes modelados a mano, cuyas decoraciones más distintivas están realizadas mediante impresiones con la concha del berberecho (*Cardium edule*, según la clasificación taxonómica antigua, de donde toman su nombre estas



Figura 6. Vasija globular con decoración Cardial de la Cova de l'Or, Beniarrés, Alicante (fotografía del Museo Arqueológico de Alicante y dibujo de la pieza tomado de Martí y Hernández [1988: 53, fig. 2]). **Figure 6.** Globular vessel with cardium decoration from Cova de l'Or, Beniarrés, Alicante (photo from the Museo Arqueológico de Alicante; drawing of the piece taken from Martí and Hernández [1988: 53, fig. 2]).

producciones). Orantes y motivos similares a los representados en las pinturas alicantinas se distinguen en unas pocas cerámicas cardiales, las cuales rebasan el territorio macrosquemático propiamente dicho (fig. 6). Así, se han documentado también en vasijas cardiales de Andalucía, al sur de España (Escacena 2018), y de la fachada atlántica del centro y sur de Portugal (Carvalho 2019). Esto ha permitido reforzar la idea de una colonización marítima que explicaría la rápida neolitización de estas áreas litorales de la Península, de manera que grupos neolíticos cardiales habrían bordeado la costa mediterránea para recalcar en el sur de Portugal en no más de seis generaciones (Zilhão 2001). A partir de las superposiciones estilísticas registradas en algunos yacimientos alicantinos (en donde con el paso del tiempo los paneles llegan a adquirir la condición de auténticos palimpsestos), de los paralelos muebles en la cerámica Cardial y de la secuencia neolítica de la Cova de l'Or, uno de los más célebres yacimientos cardiales de Alicante, se ha podido determinar con precisión el ciclo de representación del arte Macrosquemático entre alrededor de 5460-5230 años cal AC, tratándose por tanto de un horizonte artístico del Neolítico Antiguo Cardial (Fairén 2004).

Al tratarse de un arte no narrativo, su interpretación resulta compleja. Si atendemos a cuestiones espaciales, el hecho de que los abrigos que acogen las pinturas sean poco profundos y fácilmente visibles,

que cuenten con espacio suficiente para congregarse a una veintena de personas, que se ubiquen en rutas de paso o puntos topográficamente destacados y que los motivos puedan distinguirse a cierta distancia, son argumentos para pensar que se trata de una expresión destinada a ser vista. No obstante, a la hora de valorar el significado de los paneles conviene tener presente que estos yacimientos carecen de ocupaciones de carácter doméstico, lo cual obliga a descartar una función meramente ornamental. Todo ello parece indicar que nos encontramos ante un código de carácter ritual para ser contemplado en grupo. La mayoría de las opiniones coincide en otorgar al arte Macrosquemático un valor simbólico de reafirmación de los nuevos modos de vida y de la religiosidad vinculados al Neolítico (Fernandes et al. 2016: 36-37), pudiendo servir de telón de fondo durante la celebración de ritos de agregación relacionados con la agricultura y la fecundidad (Hernández 2000: 145), pues si bien los orantes son un tema universal (Beltrán 1989) también se trataría de un motivo ligado al Neolítico en el Mediterráneo y asociado a una economía de tipo agrícola (Guilaine 1994: 374-376).

Hace algún tiempo sugerimos que el arte Macrosquemático pudo relacionarse con EAC, pues a todo lo anteriormente comentado se le suma que estas pinturas incluyen elementos iconográficos comunes a otras tradiciones artísticas rupestres claramente vinculadas a prácticas chamánicas y rituales de éxtasis (Fairén &

Guerra 2005). De este modo, el carácter semihumano de los orantes del arte Macroesquemático, los cuernos de sus cabezas, las líneas que irradian sus cuerpos a modo de rayos o plumas, y los puntos que rodean a antropomorfos y serpentiformes, se enmarcarían en la fase más avanzada del modelo neuropsicológico descrito por Lewis-Williams y Dowson (1988), para explicar la plasmación gráfica de la secuencia del trance chamánico en diversas tradiciones artísticas rupestres. Ahora, además, contamos con un nuevo argumento, pues los recientes datos arqueobotánicos vinculan la expansión del cultivo de la amapola del opio por el Mediterráneo central y occidental a los grupos neolíticos de la cerámica Impressa, como veremos más adelante.

LA TEMÁTICA CHAMÁNICA EN EL ARTE LEVANTINO

El arte Levantino tiene una mayor dispersión geográfica, pues ocupa la mitad oriental de España, extendiéndose por toda la fachada mediterránea y territorios próximos del interior, desde el Prepirineo aragonés hasta las sierras orientales de Andalucía (las actuales comunidades autónomas de Cataluña, Aragón, Comunidad Valenciana, Castilla-La Mancha, región de Murcia y Andalucía). En cuanto a su localización, se halla preferentemente en abrigos rocosos dentro de barrancos sobre afluentes menores de ríos principales, buscando intencionadamente la iluminación solar, al menos durante parte del día, y también la proximidad de caídas de agua, lo cual resulta un factor destacado pues estos barrancos no llevan agua todo el año (Cruz 2005; Fairén 2006).

Las primeras noticias escritas relativas a pinturas de tipo Levantino se remontan a finales del siglo XIX, cuando Emilio Marconell (1892) notificó la existencia de motivos pintados en varios puntos de la sierra de Albarracín (Teruel); pero será el arqueólogo Juan Cabré (1915) quien inicie su estudio sistemático unos años después. Esta manifestación pictórica presenta notables diferencias con el arte Macroesquemático. En el arte Levantino predomina el color rojo, seguido del negro y puntualmente el blanco, y muy excepcionalmente se distinguen grabados e incisiones practicadas para delimitar el contorno de algunos de los motivos pintados (Domingo 2006). Por norma general, las figuras son de



Figura 7. Escena de caza en la Cova dels Cavalls, Barranco de la Valltorta (Tírig, Castellón). Imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Francisco Benítez en 1920 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90D/003/02119).

Figure 7. Hunting scene at Cova dels Cavalls, Barranco de la Valltorta (Tírig, Castellón). Digitalized image from a gouache made by Francisco Benítez in 1920 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90D/003/02119).

pequeño tamaño, de apenas una decena de centímetros; aunque en algunos casos (pensamos, por ejemplo, en los bóvidos plasmados en varias estaciones de la sierra de Albarracín) rozan el metro de longitud.

Temáticamente, la figura humana y los animales son los protagonistas absolutos de los paneles, mostrando un gran dinamismo. Se trata de un horizonte artístico eminentemente naturalista, dominado por escenas narrativas en que se reconocen actividades económicas, sociales, culturales y rituales, con participación de todos los miembros de la comunidad (Jordá 1974). Hay un gran número y variedad de animales representados, siendo los más frecuentes el ciervo, la cabra, el toro y el jabalí, aunque en algunos paneles se distinguen otras especies, como aves, conejos o insectos, entre otros. Entre los objetos asociados a las figuras humanas, los más abundantes son arcos y flechas, y en menor medida cestas y otros utensilios. Son muy habituales las escenas de cacería y de lucha entre grupos de arqueros, aunque también el arte Levantino incorpora otras para las que no existe consenso sobre su interpretación (fig. 7).



Figura 8. Detalle del panel principal de la Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). Selección de imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Juan Cabré en 1911 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Madrid, Sig. ACN130/27). **Figure 8.** Detail of the main panel at Cueva de la Vieja (Alpera, Albacete). Selection of the gouache made by Juan Cabré in 1911 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Madrid, Sig. ACN130/27).

La cronología de esta tradición artística ha sido una cuestión muy debatida (Villaverde 2012). Aceptada ya su adscripción al Holoceno, algunos investigadores sostienen que los autores del arte Levantino serían cazadores-recolectores mesolíticos, mientras que otras opiniones defienden su vinculación a grupos neolíticos o a los últimos grupos forrajeros, ya en vías de neolitización, por lo que sus ciclos de representación (Macroesquemático y Levantino) irían prácticamente en paralelo (Hernández & Martí 2000-2001). Las superposiciones de estilos observadas en algunos abrigos, caso del panel 2 del Abrigo 1 de La Sarga, en los que ciervos levantinos se pintaron sobre “orantes” y serpentiformes macroesquemáticos (Hernández et al. 1988: 25-28), apoyarían las últimas propuestas. Asimismo, las expresiones muebles del arte Levantino en cerámicas del Neolítico Antiguo cardial (Martí & Hernández 1988: 37) y las escenas en las que se han identificado actividades ganaderas (Jordá 1974) tendrían un mismo trasfondo cronocultural. Sin embargo, las dataciones absolutas obtenidas en algunos yacimientos, recurriendo a la técnica de ¹⁴C AMS sobre muestras de costras de oxalato cálcico de los propios paneles (por ejemplo, en la Cueva del Tío Modesto, en Cuenca, o en un abrigo de Ermites, en la sierra de la Pietat de Tarragona), no han ayudado a zanjar el debate, pues por diversas circunstancias los

resultados se toman con cautela (Ochoa et al. 2021: 94, tabla 4).

Respecto a su significado, teniendo en cuenta, por un lado, la temática mayoritaria de las escenas levantinas, y por otro, la ubicación de los abrigos –pues se trata de lugares idóneos para avistar animales–, inicialmente se estableció una relación directa entre el arte Levantino y la caza. Así, los paneles reflejarían partidas cinegéticas reales, pero igualmente no se descarta que tuvieran un carácter propiciatorio, lo que otorgaría a este horizonte artístico un sentido mágico y ritual (Obermaier 1925). En esta misma línea se entendería la representación, en algunos yacimientos, de figuras humanas con rasgos zoomorfos, como el caso de los “hombres-toro”, que bien podrían interpretarse como chamanes, no descartándose la ingesta de sustancias psicotrópicas como mecanismo para entrar en contacto con el mundo sobrenatural (Viñas & Martínez 2001: 385-386).

En otros casos, la vinculación de ciertos paneles al chamanismo responde a la presencia de figuras humanas que van ataviadas con penachos y tocados, llevan máscaras, muestran una evidente desproporción de tamaño en relación con otros motivos de la escena y participan en actividades aparentemente rituales (Ortiz 2007) (fig. 8). Uno de los investigadores que más ha explorado esta vía ha sido Juan Francisco Jordán, quien

ha analizado minuciosamente, en numerosas publicaciones, la participación de esos presuntos chamanes en escenas de danza (por ejemplo, la famosa “danza fálica” de la Roca dels Moros, en Lérida), sacrificios humanos por asaetamiento, ritos de iniciación, hierogamias sagradas y demiurgos, en las que suelen estar presentes seres sobrenaturales y representaciones de árboles del paraíso (Jordán 1995-1996, 1998, 2000, 2001, 2004-2005, 2012). Si bien los defensores de estas propuestas reconocen que únicamente cuentan con el apoyo de analogías etnográficas para sustentarlas, sostienen que ello no es razón para no explorar esa vía (Mateo 2003a: 266-267). Igualmente, se sabe que los especialistas religiosos durante el desempeño de sus funciones se atavían con una indumentaria distintiva, la cual, en el seno de las sociedades cazadoras-recolectoras y pequeñas comunidades agrícolas –donde este papel recae en los chamanes– suele incluir elementos animales (plumas, pieles) y máscaras (Stein 2019).

Siguiendo esta línea interpretativa, se han buscado lecturas alternativas para ciertas escenas, aparentemente narrativas, como las de la recolección de miel, para las cuales se baraja un significado simbólico escondido tras el hecho evidente y cotidiano. Teniendo en cuenta que la miel es un alimento sagrado en muchas culturas y que las abejas actúan como mensajeras divinas, se ha planteado que esas escenas levantinas fueran representaciones del trance chamánico, de manera que los insectos pudieran ser alegorías de las visiones, y las cuerdas y escalas por las que trepan los recolectores, una metáfora del ascenso espiritual del individuo (Jordán & González 2002) (fig. 9).

VISIONES, ÍDOLOS OCULADOS Y EAC EN EL ARTE ESQUEMÁTICO

El arte Esquemático (fig. 10) es el que cuenta con mayor dispersión geográfica, pues no se limita al territorio de la Península Ibérica, sino que se extiende por el sur de Francia y el norte de Italia. Conocido desde antiguo en España y Portugal, a comienzos del siglo XX se le dio la denominación de Esquemático, para distinguirlo de otras expresiones artísticas prehistóricas más naturalistas, como el arte rupestre paleolítico y el arte Levantino. El abate Henri Breuil ayudaría a consolidar el término



Figura 9. Escena de recolección de miel en la Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia). Imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Francisco Benítez en 1920 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN80A/003/00517).
Figure 9. Honey gathering scene at Cueva de la Araña (Bicorp, Valencia). Digitalized image from a gouache made by Francisco Benítez in 1920 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN80A/003/00517).



Figura 10. Pinturas esquemáticas de la Fuente de Los Molinos, abrigo I (Vélez Blanco, Almería). Imagen digitalizada de la aguada a color realizada por Juan Cabré Aguiló en 1913 (archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90C/003/01820).
Figure 10. Sketch of schematic paintings at Los Molinos I rock shelter (Vélez Blanco, Almería). Digitalized image from the gouache made by Juan Cabré in 1913 (archive of the Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC, Madrid, Sig. ACN90C/003/01820).

gracias a la publicación en 1935 de su impresionante estudio en cuatro volúmenes *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*.

Este estilo artístico no solo comprende técnicas pictóricas, pues su versión rupestre incluye, además, motivos grabados y piqueteados, siempre de reducidas dimensiones, que parecen disponerse de forma caótica en la roca, y también un despliegue estético en soporte mueble.¹ La iconografía esquemática engloba un universo artístico de sencillos motivos (zoomorfos, soliformes, figuras geométricas, representaciones de elementos vegetales, conjuntos de puntos), entre los cuales son muy característicos ciertos antropomorfos que, tanto si se plasman en roca (Acosta 1968) como en piezas muebles (Almagro 1973), comparten una uniformidad conceptual (Bécares 1990). A finales del siglo XIX se da a estos motivos el nombre de ídolos, al considerarlos objetos de culto (Siret 1995[1908]), y aunque solo sea por carecer de una función práctica evidente, se sigue manteniendo dicho término (Hurtado 2008) (fig. 11).

Superadas las reticencias acerca de su antigüedad, ya no se albergan dudas sobre la adscripción del arte Esquemático –o al menos de la fase inicial de su ciclo de representación– al Neolítico Antiguo, perdurando en la Edad de los Metales, para alcanzar incluso la Edad del Hierro. Las dataciones absolutas obtenidas por

diversos procedimientos (¹⁴C AMS, series del uranio) en algunos yacimientos con arte rupestre Esquemático, todavía escasas, encuentran acomodo en ese rango (Ochoa et al. 2021) (fig. 12). Los ídolos, por su parte, tienen su momento de apogeo entre finales del IV milenio cal AC y la primera mitad del III milenio cal AC, desde el Neolítico Final al Calcolítico, siendo particularmente abundantes en los territorios del sur de la Península Ibérica, donde se representan en los más variados soportes (piedra, hueso, marfil, barro y oro) y con diversas tipologías (placas de esquisto, cilindros o betilos, falange, tolva, de tipo Almizaraque, entre otros) (Bueno & Soler 2020).²

La funcionalidad práctica del arte rupestre Esquemático como marcador territorial no será tratada en este estudio, ya que nos centraremos en sus posibles significados. Por varios factores, como su naturaleza abstracta, la imagen aparentemente caótica de los paneles o el aspecto sobrenatural de los antropomorfos ha sido vinculado a EAC, por tanto, nos encontraríamos ante representaciones gráficas de episodios de trance, los cuales pudieron estar provocados por el consumo de plantas psicoactivas (Jordán 1995-1996; Bradley & Fábregas 1999). El hallazgo de restos carpológicos de adormidera o amapola del opio (*Papaver somniferum*) en varios yacimientos neolíticos peninsulares apoyaría

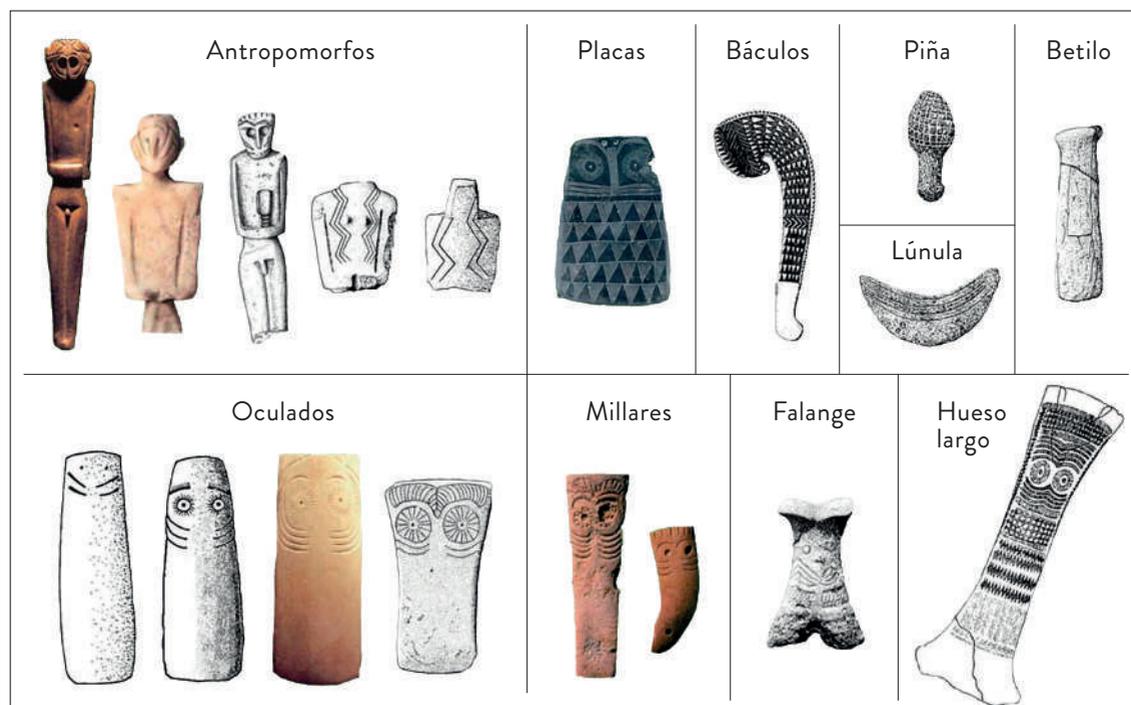


Figura 11. Objetos simbólicos del Neolítico Final y Calcolítico de la Península Ibérica (modificado de Hurtado [2008: 3, lám. 1]).
Figure 11. Late Neolithic and Chalcolithic symbolic objects from the Iberian Peninsula (modified from Hurtado [2008: 3, plate 1]).

estas propuestas, aunque las solanáceas visionarias (beleño, belladona, mandrágora, estramonio) serían otras especies a tener en cuenta, pues están repartidas por toda la geografía peninsular (Mateo 2003b: 204-208), y lo mismo aplica a los hongos alucinógenos, al interpretarse como *Psilocybe hispanica* algunos de los motivos pintados en Selva Pascuala (Villar del Humo, Cuenca, España) (Akers et al. 2011).

En iconografía, el motivo del ojo desincorporado (o incorpóreo) se ha convertido en un símbolo universal para representar el ojo de la divinidad o la sabiduría interior (Blaschke 2006: 270-271), y en determinados contextos culturales representa el trance chamánico logrado por la ingesta de potentes enteógenos (Ott 1996). Fueron los etnomicólogos Valentina P. Wasson y Robert G. Wasson (1957) quienes comenzaron a explorar esta línea al interpretar ciertos diseños geométricos de los murales de Teotihuacán, en México, como representaciones de hongos psicotrópicos, para posteriormente valorar la posibilidad de que algunos de los glifos que decoran aquel complejo representaran todo un abanico de plantas psicoactivas y que los "ojos

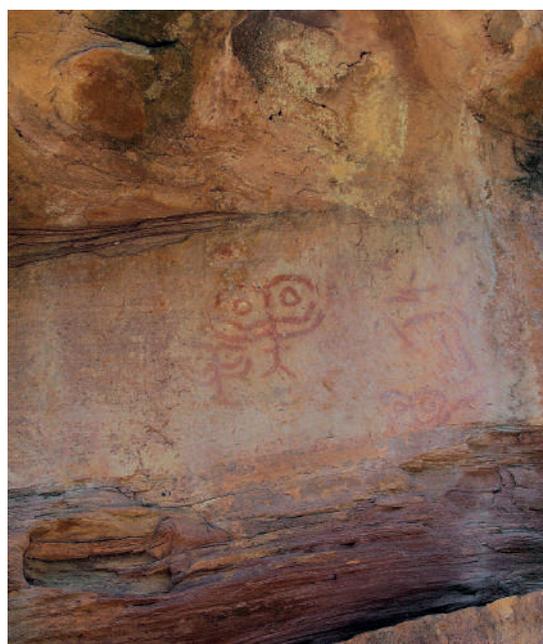


Figura 12. Abrigo de los Oculados, Henarejos, Cuenca (Ruiz et al. 2012: 2657, fig. 2). **Figure 12.** Los Oculados rock shelter, Henarejos, Cuenca (Ruiz et al. 2012: 2657, fig. 2).

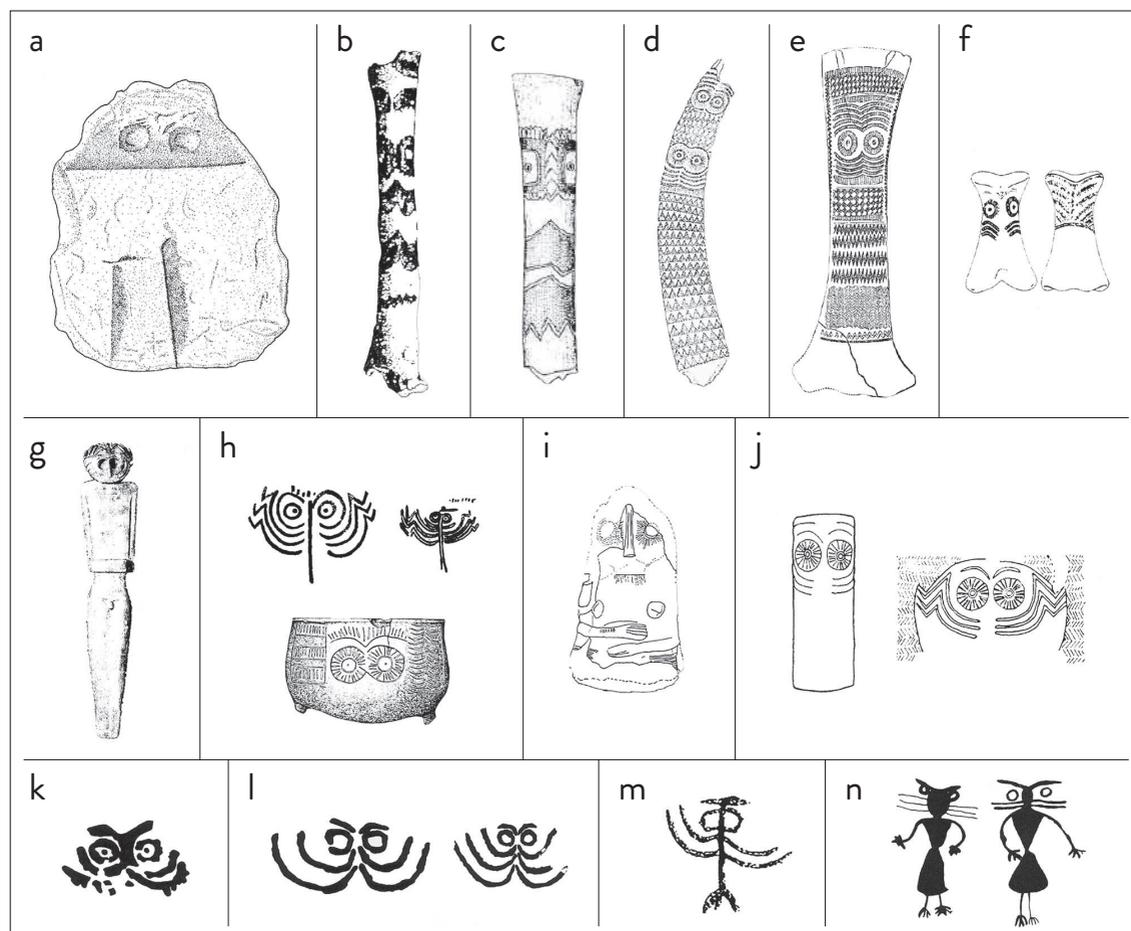


Figura 13. Motivos oculados en el arte Esquemático de la Península Ibérica (dibujos sin escala precisa): **a)** estela de San Bernardino (Cuenca); **b), c), d)** y **e)** huesos largos de la Cueva de la Pastora (Alicante), Ereta del Pedregal (Valencia), Niuet (Alicante) y Almizaraque (Almería); **f)** ídolo falange de Los Castellones (Almería); **g)** figura antropomorfa de Valencina de la Concepción (Sevilla); **h)** cerámica simbólica de Los Millares (Almería); **i)** Venus de Gavá (Barcelona); **j)** ídolo cilíndrico, Conquero (Huelva); **k)** y **l)** arte rupestre de Segura de la Sierra (Jaén): Collado del Guijarral y Cueva de la Diosa Madre; **m)** arte rupestre de Cantos de la Visera (Murcia); **n)** arte rupestre de Los Órganos (Jaén) (modificado de Ruiz y colaboradores [2012: 2663, fig. 12]). **Figure 13.** Eye-shaped motifs in the Schematic art of the Iberian Peninsula (drawings have no precise scale): **a)** stela from San Bernardino (Cuenca); **b), c), d), and e)** long bones from Cueva de la Pastora (Alicante), Ereta del Pedregal (Valencia), Niuet (Alicante) and Almizaraque (Almería); **f)** phalange idol from Los Castellones (Almería); **g)** anthropomorphic figure from Valencina de la Concepción (Sevilla); **h)** symbolic ceramic piece from Los Millares (Almería); **i)** Venus de Gavá (Barcelona); **j)** cylindrical idol, Conquero (Huelva); **k)** and **l)** rock art of Segura de la Sierra (Jaén): Collado del Guijarral and Cueva de la Diosa Madre; **m)** rock art from Cantos de la Visera (Murcia); **n)** rock art from Órganos (Jaén) (modified from Ruiz and collaborators [2012: 2663, fig. 12]).

incorpóreos” simbolizaran los de chamanes en trance bajo los efectos de aquellas (Wasson et al. 1980, 1983). En el ámbito andino, donde gracias a la arqueología y la antropología está muy bien documentado el consumo de sustancias alucinógenas, los ojos de las figuras adquieren una especial relevancia a la hora de representar las intoxicaciones extáticas (Berenguer 1987: 46; Mulvany

1994: 205). Existen, incluso, ciertos diseños oculados que encierran toda una simbología del trance, caso del motivo del “ojo alado” de Tiwanaku con el que se plasma el vuelo chamánico (Torres 2001). Por tanto, se trata de un recurso iconográfico extendido para simbolizar las visiones que se experimentan en el transcurso de EAC, el don de la visión sobrenatural, igualmente presente en



Figura 14. Lámina de oro con decoración oculada de la estructura 10.029 del sector PP4 de Montelirio, en Valencina de la Concepción, Sevilla (fotografía de Mercedes Murillo). **Figure 14.** Gold leaf with eye-shaped decoration from structure 10.029 in sector PP4 at Montelirio, in Valencina de la Concepción, Sevilla (photo by Mercedes Murillo).

la estatuaria de las comunidades neolíticas del Oriente Próximo (Lewis-Williams & Pearce 2010: 75-83).

Nos parece interesante llamar la atención sobre esta temática porque dentro del catálogo de ídolos prehistóricos de la tradición esquemática, son propios de la Península Ibérica los denominados oculados que, con independencia del soporte elegido, muestran un esquema iconográfico muy similar (fig. 13): evidentemente los rasgos más destacados son los ojos, siempre muy abiertos y desorbitados³ pudiendo ir acompañados de arcos supraciliares y, por debajo, de series de líneas paralelas. Estas últimas, más que pinturas faciales podrían representar escarificaciones o tatuajes, en opinión del prehistoriador francés Joseph Déchelette (1928) –de ahí su denominación de “tatuajes faciales”–.

Los ídolos oculados de la Península Ibérica aparecen en todo tipo de espacios (tumbas, poblados, recintos de fosos y depósitos rituales), lo que obliga a barajar significados multifuncionales para ellos. En cualquier caso, al margen de la naturaleza del contexto, se puede reconocer su vertiente religiosa, pues no cabría esperar que un simple hoyo, como el de la estructura 10.029 de Montelirio, en la mega-aldea de Valencina de la Concepción (Sevilla), con muy pocos vestigios materiales y carente de restos humanos, deparara el hallazgo de una impresionante lámina de oro con decoración repujada de ojos cuyos únicos paralelos se encuentran en dos *tholoi* (Murillo 2016) (fig. 14). En la actualidad los ídolos han sido interpretados como evocaciones humanas más que como auténticas divinidades (Soler 2020). Se

piensa que pudieron servir como objetos identitarios, de manera que permitieran representar, comenzando a nivel individual, a personajes concretos de distintas edades, para pasar a la representación familiar, y por último, a la del linaje, en el transcurso de ceremonias simbólicas en honor a los ancestros (Bueno 2020). Es posible que en estas ceremonias se consumieran drogas vegetales, pues en el propio poblado calcolítico de Almizaraque (Almería) –de donde precisamente toma su nombre uno de los tipos de ídolos oculados– se tiene constancia del cultivo de adormidera (Stika & Jurich 1999), al igual que en otros yacimientos del Neolítico Final y Calcolítico del sur de España y Portugal, como tendremos ocasión de comprobar después.

Si bien su dispersión es amplia, es en el sur peninsular donde se produce una auténtica explosión de ídolos oculados, por lo que parece oportuno contextualizar estas piezas en el marco de las dinámicas sociales de aquellos territorios. A diferencia de lo que se observa al norte del Tajo, las comunidades del Neolítico Final y Calcolítico del sur de España y centro-sur de Portugal desarrollaron un grado de complejidad sin parangón en toda Europa Occidental durante la primera mitad del III milenio cal AC (García et al. 2013). Allí los asentamientos de la Edad del Cobre superan con frecuencia la decena de hectáreas (Los Millares en Almería, Perdigões en Évora) y se calcula que cobijaron a cientos de personas, e incluso a miles. Estos se parapetan frecuentemente tras complejos fosos y sistemas de murallas, que no cabe sino calificar de obras públicas, y cuentan con el complemento de necrópolis formadas por tumbas monumentales de carácter megalítico. Las mega-aldeas mencionadas más arriba se localizan en el sur de Extremadura y en el valle del Guadalquivir: La Pijotilla en Badajoz (80 ha), Porto Torrão en el Algarve (100 ha), Marroquíes Bajos en Jaén (113 ha) o la descomunal Valencina de la Concepción (476 ha). Son auténticos “centros protourbanos”.

La documentación sobre la economía de la época no muestra, a primera vista, prácticas agrícolas o ganaderas revolucionarias, pero en todo caso fue una economía capaz de producir por encima de las necesidades subsistenciales, pues al menos una parte de los excedentes agropecuarios fueron canalizados a la adquisición de objetos de lujo, esencialmente adornos, que funcionaban como símbolos de distinción o estatus,

y que algunos miembros de la élite acumularon en sus enterramientos. Esto también se tradujo en el desarrollo de redes de intercambio de bienes de prestigio por las que circulaban objetos de materiales raros y con frecuencia exóticos, como elementos de marfil africano y asiático, cuentas de cáscara de huevo de avestruz llegadas desde el norte de África, ámbar de Sicilia, joyas de oro; además de otros producidos por artesanos especializados, como el caso del taller de ídolos-placa documentado en Cabeço do Pé da Erra, Coruche (Gonçalves & Sousa 2017).

EAC Y DROGAS VEGETALES: EL REGISTRO ARQUEOBOTÁNICO PENINSULAR DE PLANTAS PSICOACTIVAS PARA EL NEOLÍTICO Y LA EDAD DEL COBRE

A partir de la segunda mitad del VI milenio cal AC la agricultura comenzó a extenderse por la Península Ibérica, registrándose una diversidad de especies cultivadas. Entre los cereales documentados aparecen trigos vestidos como la escaña (*Triticum monococcum*), la escanda menor o almidonera (*T. dicoccum*); trigos desnudos, como el trigo blando o harinero (*T. aestivum*) y el trigo duro o candeal (*T. durum*); dos tipos de cebada, la vestida o común (*Hordeum vulgare* var. *vulgare*) y la desnuda (*H. vulgare* var. *nudum*); entre las leguminosas se encuentra la lenteja (*Lens culinaris*), el guisante (*Pisum sativum*), el haba (*Vicia faba*), el yero (*V. ervilia*), la veza (*V. sativa*) y la almorta o titarro (*Lathyrus sativus* o *L. cicera*); además, se tiene constancia del cultivo de lino (*Linum usitatissimum*) y de adormidera (*Papaver somniferum*) (Zapata et al. 2004; Peña-Chocarro & Pérez-Jordà 2018). Los agriotipos de todas estas especies remiten al Oriente Próximo, con la única excepción de *Papaver somniferum*, la amapola del opio, cuya domesticación tuvo lugar en la Europa neolítica a mediados del VI milenio cal AC, en el ámbito cultural de la cerámica Impresa del Mediterráneo central y occidental (Salavert et al. 2020). Por tanto, se trata de una especie vinculada a los primeros grupos de agricultores y ganaderos de los territorios del litoral mediterráneo de Italia, Francia y la Península Ibérica.

La adormidera es una planta que ofrece múltiples utilidades, siendo bien conocidas sus propiedades alimenticias y oleaginosas. De sus cápsulas aún sin madurar se extrae el opio, practicando para ello finísimas incisiones superficiales por las que se deja fluir el látex. Es una sustancia muy rica en alcaloides, entre los que destaca la morfina, la cual debe su nombre a Morfeo, el dios griego del sueño, por sus acusados efectos narcóticos. En la Península Ibérica las comunidades prehistóricas comenzaron a cultivar adormidera desde los inicios del Neolítico, detectándose su presencia a través de restos carpológicos (semillas y cápsulas) en varios yacimientos españoles del VI milenio cal AC: La Draga (Gerona), La Lámpara (Soria), Los Castillejos (Granada) y la Cueva de los Murciélagos de Zuheros (Córdoba) (Peña-Chocarro et al. 2018). A partir de ese momento su cultivo se fue propagando rápidamente por el territorio peninsular, ya sea intencionadamente o bien de forma fortuita (como una mala hierba en los campos de cereal), estando presente en contextos neolíticos más avanzados (Cueva de los Murciélagos de Albuñol, en Granada; Cueva del Toro, en Málaga; Camp del Colomer, en Andorra) y en yacimientos de la Edad del Cobre (Almizaraque y Las Pilas, en Almería) (Guerra 2006; Antolín et al. 2015). En Portugal no se tiene constancia por el momento de su cultivo hasta la Edad del Cobre, habiéndose registrado en el complejo de Alcalar, en el Algarve (Stika 2018) y en el supuesto centro ceremonial del Buraco da Pala, en Bragança (Sanches 1997).

El cultivo de *Papaver somniferum* no implica necesariamente que la población prehistórica usara esta planta como droga. En este sentido, conviene recordar que el anticuario Ferdinand Keller (1866) interpretó como restos de un posible pastel el conglomerado de semillas de adormidera que recuperó en el transcurso de sus excavaciones en el palafito suizo de Robenhaußen, a mediados del siglo XIX. Además, en el poblado belga de Vaux-et-Borsset se añadieron semillas de adormidera como desgrasantes a la pasta arcillosa de un recipiente cerámico durante su modelado (Bakels et al. 1992). Asimismo, existen evidencias de la explotación de las propiedades psicoactivas de esta planta ya desde el Neolítico, lo que además se observa en la Península Ibérica. En efecto, a comienzos del siglo XIX se descubrió la Cueva de los Murciélagos de Albuñol,

en Granada, la cual albergaba los restos de unos 70 individuos acompañados de sus correspondientes piezas de ajuar funerario. En este espacio sepulcral que, hoy sabemos, se adscribe al Neolítico, hacia el V milenio cal AC, se recuperaron un gran número de semillas y cápsulas de *Papaver somniferum* junto a algunos de los individuos inhumados, lo que hizo pensar que aquellas gentes eran conocedoras de las propiedades narcóticas del opio, y de ahí que hubieran depositado cabezas de adormidera como ofrenda, a modo de símbolo del sueño y de la muerte (de Góngora 1868: 55) (fig. 15).

Una prueba más contundente a la hora de demostrar la explotación de las propiedades narcóticas del opio por parte de la población neolítica del ámbito mediterráneo español procede del complejo minero de Gavá, cerca de Barcelona, donde a lo largo del IV milenio cal AC se extrajo variscita, una piedra semipreciosa destinada a la confección de adornos. A medida que se fueron agotando los filones, algunas galerías se utilizaron como espacios sepulcrales a partir del Neolítico Medio, como es el caso de la mina 28. Dos de los varones allí enterrados (el individuo 10, de 30 años, y el individuo 4, de unos 35/43 años) consumieron opio, lo que estaría indicado por las trazas de opiáceos contenidas en sus restos esqueléticos y por los fragmentos de cápsula de adormidera en el cálculo dental del más joven. Una posibilidad es que se hubiera suministrado algún preparado psicoactivo a base de opio a estos mineros para aliviarles en su trabajo, pues el individuo 4 presentaba signos de estrés ocupacional; otra opción es el empleo de la droga con fines medicinales, quizás para mitigar el dolor, pues el individuo 10 tenía una doble trepanación craneal con supervivencia (Juan-Tresserras & Villalba 1999). En cualquier caso, no hay duda de que las comunidades neolíticas peninsulares hicieron uso de las propiedades narcóticas de la adormidera.

Igualmente hay constancia del empleo de otras drogas vegetales. Análisis de residuos han detectado hiosciamina, un alcaloide presente en las solanáceas tropánicas, y trazas de cerveza en uno de los vasos campaniformes depositados junto a uno de los enterramientos de la Cova del Calvari, en Amposta (Tarragona), en un contexto del III milenio cal AC (Fábregas 2001: 64). Esto revela la disolución en la bebida de algún beleño (*Hyoscyamus niger*, *H. albus*), belladona (*Atropa belladonna*, *A. baetica*), mandrágora (*Mandragora*



Figura 15. Cabezas de adormidera recuperadas en un contexto funerario del Neolítico en la Cueva de los Murciélagos, Albuñol, Granada (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, N.º inv. MAN-1975/82/152-ID001, fotografía de Verónica Schulmeister). **Figure 15.** Poppy heads recovered in a Neolithic funerary context at Cueva de los Murciélagos, Albuñol, Granada (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, N.º inv. MAN-1975_82_152-ID001, photo by Verónica Schulmeister).

autumnalis) o estramonio (*Datura stramonium*), para obtener un potente preparado embriagante, pues las ceremonias funerarias se articulaban en torno a una liturgia centrada en el alcohol (Guerra & Delibes 2019).

Aunque no hay ningún indicio por el momento de la explotación de sus propiedades estupefacientes, el

cannabis crecía en la Península Ibérica durante la Edad del Cobre y se aprovechaba como fibra textil. El cadáver de una mujer inhumada en el Abrigo de los Carboneros, en Totana (Murcia), apareció cubierto por una estera de cáñamo y su cabeza estaba envuelta con una venda del mismo material (López 1988: 344). Por su parte, la

fosa 1 del recinto portugués de Bela Vista 5, en Beja, donde fue inhumada una mujer, deparó tres recipientes cerámicos, un punzón de cobre y una punta de tipo Palmela del mismo metal. Fue en la hoja de esta última donde apareció un trozo de cordel confeccionado con fibras de lino o de cáñamo, utilizado quizá para sujetar a un vástago la punta de jabalina (Valera 2014: 42-44).

REFLEXIONES FINALES

El proceso de neolitización, o la progresiva adopción de las prácticas agrícolas, fue un cambio de tal envergadura que trastocó la superestructura de las comunidades prehistóricas (Cauvin 1994), propiciando la intensificación de la actividad ritual, como se refleja en el registro arqueológico del Neolítico, la cual, aparte de su intención propiciatoria, también habría servido para fomentar la cohesión grupal. En este escenario los rituales extáticos encuentran buen acomodo, pues contribuyen a reforzar los vínculos entre los miembros de la comunidad (Hayden 1987), y no parece fruto de la casualidad que sea a partir del Neolítico cuando se intensifica la producción de bebidas fermentadas y también cuando en diversas regiones del planeta se inicia el cultivo de determinados vegetales psicoactivos (adormidera, cannabis, coca, tabaco) (Guerra 2015). Lejos de tratarse de una coincidencia, las primeras generaciones de agricultores habrían visto la necesidad de asegurarse el suministro de plantas psicoactivas, al existir una relación causal entre el acceso a sustancias con estas propiedades y el logro de una posición ventajosa en los procesos de complejidad social (Wadley & Hayden 2015). El cultivo de la adormidera en la Península Ibérica desde los primeros compases de la neolitización apunta en esa línea.

Aunque no es posible ahondar en la naturaleza de las ceremonias religiosas de las comunidades neolíticas de la Península Ibérica, el registro arqueológico sugiere la existencia de prácticas extáticas. Los restos arqueobotánicos de plantas psicoactivas lo apoyarían, como también la posible representación de episodios de trance en el arte Macroesquemático y Levantino, los cuales pudieron involucrar a chamanes. A medida que se afianzó la vida campesina, las disimetrías sociales se fueron acrecentando a partir del Neolítico Final y de

manera más evidente durante el Calcolítico, el momento de máximo esplendor del arte Esquemático. El registro arqueológico de la Edad del Cobre, sobre todo en el sur peninsular, es fiel reflejo de un clima de opulencia, pero, como no podía ser de otra manera, también de rivalidad social. Rivalidad entre individuos y entre linajes. Alardes de riqueza y exhibiciones de poder. Y es en este ambiente donde se van a multiplicar los motivos oculados que, siguiendo nuestra propuesta, serían la materialización de rituales extáticos, pues el control sobre el acceso a las sustancias psicoactivas adquiere mayor relevancia en las relaciones socio-políticas y en prácticas religiosas de comunidades jerarquizadas (Sherratt 1995: 16; Wadley 2016: 145). De este modo, el acceso a las visiones ya no sería un privilegio exclusivo de unos pocos –aquellos supuestos chamanes del Neolítico que actuaban en nombre de la comunidad–, sino que cada vez un mayor número de individuos quisieron tener acceso individualmente al conocimiento esotérico sin intermediarios. Si, como se ha planteado para Tiwanaku (Torres 2001: 452), las experiencias de éxtasis provocadas por la ingestión de plantas psicoactivas pudieron contribuir significativamente a la construcción y evolución de su iconografía y de la ideología que la generó, esos *ojos que nunca se cierran* serían los testigos de un proceso similar en la prehistoria reciente de la Península Ibérica.

AGRADECIMIENTOS A Constantino Torres y José Berenguer por su amable invitación a participar en este número especial sobre arte y chamanismo. Sus trabajos sobre el papel de las plantas psicoactivas en el seno de las comunidades prehispánicas de Sudamérica han sido una constante fuente de inspiración (y la riqueza del registro arqueológico e iconográfico con el que cuentan para estudiarlo ¡un motivo de sana envidia!), por lo que estoy doblemente en deuda con ellos. Agradezco a Francisco Tapias su ayuda en la preparación de las figuras. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto *La neolitización del Valle Amblés (Ávila): las vías pecuarias y los marcadores territoriales como elementos articuladores del proceso* (PGC2018-099689-B-I00), financiado desde España por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

NOTAS

¹ Los motivos esquemáticos se representan tanto en paredes de cavidades y abrigos como también en monumentos megalíticos, y en este caso se ha propuesto hablar de forma más específica de un arte megalítico (Bueno & Balbín 1992).

² Es interesante señalar, aunque sea como curiosidad, que el paleontólogo argentino Florentino Ameghino (1879: 219, 232) llamó la atención sobre el parecido de los ídolos-placa sobre esquisto de Portugal y unas piezas similares de la Patagonia a las que consideraba un sistema de escritura ideográfica.

³ Una jornada centrada en el estudio de estas piezas celebrada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid en 2009 tuvo el significativo título de *Ojos que nunca se cierran* (Maicas et al. 2010).

REFERENCIAS

- ACOSTA, P. 1968. *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- AKERS, B., J. RUIZ, A. PIPER & C. RUCK 2011. A Prehistoric Mural in Spain Depicting Neurotropic *Psilocybe* Mushrooms? *Economic Botany* 65 (2): 121-128.
- ALMAGRO, M. 1973. *Los ídolos del Bronce I Hispano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AMEGHINO, F. 1879. L'homme préhistorique dans La Plata. *Revue d'Anthropologie* 2: 210-249.
- ANTOLÍN, F., S. JACOMET & R. BUXÓ 2015. The Hard Knock Life. Archaeobotanical Data on Farming Practices During the Neolithic (5400-2300 cal. BC) in the NE of the Iberian Peninsula. *Journal of Archaeological Science* 61: 90-104.
- BAKELS, C., C. CONSTANTIN & A. HAUZEUR 1992. Utilisation des graines de pavot comme dégraissant dans un vase du groupe de Blicquy. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 22 (4): 473-479.
- BÉCARES, J. 1990. Uniformidad conceptual en los ídolos del Calcolítico peninsular. *Zephyrus* 43: 87-94.
- BELTRÁN, A. 1989. Orantes, fertilidad y antepasados en el arte prehistórico: disgresiones sobre un tema universal. *Cullaira* 1: 7-30.
- BERENQUER, J. 1987. Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53.
- BLASCHKE, J. 2006. *Enciclopedia de las creencias y religiones*. Barcelona: Lectorum.
- BRADLEY, R. & R. FÁBREGAS 1999. La "ley de la frontera": grupos rupestres galaico y esquemático y Prehistoria del Noroeste de la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria* 56 (1): 103-114.
- BREUIL, H. 1935. *Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule Ibérique*. Vol. 4: Sud-Est et Est de l'Espagne. París: Imprimerie de Lagny.
- BUENO, P. 2020. Placas decoradas en la Península Ibérica. Imágenes humanas entre la vida y la muerte. En *Ídolos: miradas milenarias*, P. Bueno & J. Soler, eds., pp. 203-216. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico de Alicante.
- BUENO, P. & R. BALBÍN 1992. L'art mégalithique dans la Péninsule Ibérique. Une vue d'ensemble. *L'Anthropologie* 96 (2-3): 499-572.
- BUENO, P. & J. SOLER 2020 (Eds.). *Ídolos: miradas milenarias*. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico de Alicante.
- CABRÉ, J. 1915. *Arte rupestre en España*. Vol. 1. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- CARVALHO, A. 2019. Produção cerâmica no início do Neolítico em Portugal: dados recentes sobre os VI e V milénios AC. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* 51: 9-22.
- CAUVIN, J. 1994. *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture: La révolution des symboles au Néolithique*. París: CNRS Éditions.
- CRUZ, M. 2005. *Paisaje y arte rupestre: patrones de localización de la pintura levantina*. Oxford: BAR International Series.
- DÉCHELETTE, J. 1928. *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et galloromaine*. París: Picard.
- DE GÓNGORA, M. 1868. *Antigüedades prehistóricas de Andalucía: monumentos, inscripciones, armas, utensilios y otros importantes objetos pertenecientes a los tiempos más remotos de su población*. Madrid: Imprenta de C. Moro.
- DOMINGO, I. 2006. *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Tesis para optar al título de doctor en Prehistoria y Arqueología, Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universitat de València, Valencia.
- ESCACENA, J. 2018. Orantes neolíticos de Andalucía. Imágenes sobre vasijas de cerámica. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 37: 25-42.

- FÁBREGAS, R. 2001. *Los petroglifos y su contexto: un ejemplo de la Galicia meridional*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.
- FAIRÉN, S. 2004. Rock Art and the Transition to Farming: The Neolithic Landscape of the Central Mediterranean Coast of Spain. *Oxford Journal of Archaeology* 23 (1): 1-19.
- FAIRÉN, S. 2006. *El paisaje de la neolitización: arte rupestre, poblamiento y mundo funerario en las comarcas centro-meridionales valencianas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- FAIRÉN, S. & E. GUERRA 2005. Paisaje y ritual: reflexiones sobre el contexto social del arte Macroesquemático. En *Actas del Congreso de Arte Rupestre en la España mediterránea*, M. Hernández & J. Soler, eds., pp. 89-97. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- FERNANDES, A., M. SOUSA & A. CARVALHO 2016. "Cerâmica simbólica" neolítica do Castelo dos Mouros. *Revista Portuguesa de Arqueologia* 19: 33-40.
- GARCÍA, L., J. VARGAS, V. HURTADO, T. RUIZ & R. CRUZ 2013 (Eds.). *El asentamiento prehistórico de Valencina de la Concepción (Sevilla)*. Investigación y tutela en el 150 aniversario del Descubrimiento de La Pastora. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GIMBUTAS, M. 1991 [1974]. *Diosas y dioses de la Vieja Europa 7000-3500 AC: mitos, leyendas e imaginaria*. Madrid: Ediciones Istmo.
- GONÇALVES, V. & A. SOUSA 2017. The Shadows of the Rivers and the Colours of Copper. Some Reflections on the Chalcolithic Farm of Cabeço do Pé da Erra (Coruche, Portugal) and its Resources. En *Key Resources and Sociocultural Developments in the Iberian Chalcolithic*, M. Bartelheim, P. Bueno & M. Kunst, eds., pp. 167-199. Tübingen: Tübingen Library Publishing.
- GUERRA, E. 2006. *Las drogas en la prehistoria: evidencias arqueológicas del consumo de sustancias psicoactivas en Europa*. Barcelona: Bellaterra.
- GUERRA, E. 2015. The Origins of Inebriation: Archaeological Evidence of the Consumption of Fermented Beverages and Drugs in Prehistoric Eurasia. *Journal of Archaeological Method & Theory* 22 (3): 751-782.
- GUERRA, E. & G. DELIBES 2019. La cerámica campaniforme Ciempozuelos, una vajilla al servicio de una liturgia. En *¡Un brindis por el príncipe! El Vaso Campaniforme en el interior de la Península Ibérica (2500-2000 a.C.)*, G. Delibes & E. Guerra, eds., vol. 2, pp. 222-241. Madrid: Museo Arqueológico Regional.
- GUILAINE, J. 1994. *La mer partagée: la Méditerranée avant l'écriture, 7000-2000 avant Jésus-Christ*. París: Hachette.
- HAYDEN, B. 1987. Alliances and Ritual Ecstasy: Human Responses to Resource Stress. *Journal for the Scientific Study of Religion* 26 (1): 81-91.
- HERNÁNDEZ, M. 2000. Sobre la religión neolítica. A propósito del arte macroesquemático. En *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, M. Olcina & J. Soler, coords., vol. 1, pp. 137-155. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- HERNÁNDEZ, M., P. FERRER I MARSET & E. CATALÁ 1988. *Arte rupestre en Alicante*. Alicante: Fundación Banco Exterior.
- HERNÁNDEZ, M. & B. MARTÍ 2000-2001. El arte rupestre de la fachada mediterránea: entre la tradición epipaleolítica y la expansión neolítica. *Zephyrus* 53-54: 241-265.
- HURTADO, V. 2008. Ídolos, estilos y territorios de los primeros campesinos en el sur peninsular. En *Acercándonos al pasado. Prehistoria en 4 actos*, C. Cacho, R. Maicas, J. Martos & M. Martínez, eds., pp. 1-11. Madrid: Ministerio de Cultura.
- JORDÁ, F. 1974. Formas de vida económica en el Arte Rupestre Levantino. *Zephyrus* 25: 209-223.
- JORDÁN, J. 1995-1996. Acéfalos, andróginos y chamanes. Sugerencias antropológicas en el arte rupestre levantino (sureste de la Península Ibérica). *Anales de Prehistoria y Arqueología* 11-12: 59-77.
- JORDÁN, J. 1998. Diosas de la montaña, espíritus tutelares, seres con máscaras vegetales y chamanes sobre árboles en el arte rupestre levantino español (sureste de la Península Ibérica). *Zephyrus* 51: 111-136.
- JORDÁN, J. 2000. Escenas y figuras de carácter chamánico en el arte rupestre de la Península Ibérica: Petroglifos y pinturas naturalistas y esquemáticas en el sureste. *BARA, Boletín de Arte Rupestre de Aragón* 3: 81-118.
- JORDÁN, J. 2001. Escenas de carácter sacral y seres sobrenaturales en el arte rupestre postpaleolítico de la Península Ibérica. *Serie Arqueológica* 18: 89-128.
- JORDÁN, J. 2004-2005. Zoofilia, alianzas sexuales con diosas y occisiones de jefes: escenas singulares en el arte rupestre postpaleolítico español. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 24: 61-78.
- JORDÁN, J. 2012. Los seres híbridos o míticos en el arte rupestre levantino. *Serie Arqueológica* 10: 129-179.



- JORDÁN, J. & J. GONZÁLEZ 2002. ¿Recolectores de miel o libadores de conocimientos espirituales? Una interpretación desde perspectivas antropológicas de las escenas de recogida de miel en el arte rupestre levantino. En *II Congreso de Historia de Albacete, vol. 1: Arqueología y Prehistoria*, R. Sanz, coord., pp. 117-123. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
- JUAN-TRESSERRAS, J. & M. VILLABA 1999. Consumo de adormidera (*Papaver somniferum* L.) en el Neolítico Peninsular: el enterramiento M28 del complejo minero de Can Tintorer. *SAGVNTVM. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia-Extra 2*: 397-404.
- KELLER, F. 1866. *The Lake Dwellings of Switzerland and Other parts of Europe*. Londres: Longmans, Green & Co.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & T. DOWSON 1988. The Signs of all Times: Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art. *Current Anthropology* 29 (2): 201-245.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & D. PEARCE 2010. *Dentro de la mente neolítica*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ, P. 1988. Estudio polínico de seis yacimientos del sureste español. *Trabajos de Prehistoria* 45: 335-345.
- MAICAS, R., C. CACHO, E. GALÁN & J. MARTOS 2010 (Coords.). *Ojos que nunca se cierran. Ídolos en las primeras sociedades campesinas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MARCONELL, E. 1892. Los toros de la Losilla. *Miscelánea Turoense* 9 (2): 160.
- MARTÍ, B. & M. HERNÁNDEZ 1988. *El Neolític Valencià: art rupestre i cultura material*. Valencia: Servei d'Investigació Prehistòrica.
- MATEO, M. 2003a. Religiosidad prehistórica. Reflexiones sobre la significación del arte rupestre levantino. *Zephyrus* 56: 247-268.
- MATEO, M. 2003b. *Arte rupestre prehistórico en Albacete. La cuenca del río Zumeta*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel.
- MOURE, A. 1999. *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Madrid: Síntesis.
- MULVANY, E. 1994. Posibles fuentes de alucinógenos en Wari y Tiwanaku: cactus, flores y frutos. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 26 (2): 185-209.
- MURILLO, M. 2016. El oro del Tholos de Montelirio en el contexto de la tecnología áurea de Valencina. En *Montelirio: un gran monumento megalítico de la Edad del Cobre*, Á. Fernández, L. García & M. Díaz-Zorita, eds., pp. 285-310. Sevilla: Junta de Andalucía.
- OBERMAIER, H. 1925. *El hombre fósil*. Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
- OCHOA, B., M. GARCÍA-DÍEZ, I. DOMINGO & A. MARTINS 2021. Dating Iberian Prehistoric Rock Art: Methods, Sampling, Data, Limits and Interpretations. *Quaternary International* 572: 88-105.
- ORTIZ, E. 2007. Abrigo de Val del Charco del Agua Amarga (Alcañiz, Teruel): ¿indicios de un ritual mágico-religioso? *Caesaraugusta* 78: 161-170.
- OTT, J. 1996. Los ojos desincorporados esculpidos en Teotihuacán. En *La búsqueda de Perséfone. Los enteógenos y los orígenes de la religión*, R. Wasson, S. Kramrisch, J. Ott & C. Ruck, eds., pp. 177-185. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA-CHOCARRO, L. & G. PÉREZ-JORDÀ 2018. Los estudios carpológicos en la Península Ibérica: un estado de la cuestión. *Pyrenae* 49 (1): 7-45.
- PEÑA-CHOCARRO, L., G. PÉREZ-JORDÀ & J. MORALES 2018. Crops of the First Farming Communities in the Iberian Peninsula. *Quaternary International* 470 (20): 369-382.
- RUIZ, J., A. HERNANZ, R. ARMITAGE, M. ROWE, R. VIÑAS, J. GAVIRA-VALLEJO & A. RUBIO 2012. Calcium Oxalate AMS 14C Dating and Chronology of post-Palaeolithic Rock Paintings in the Iberian Peninsula. Two Dates from Abrigo de los Oculados (Henarejos, Cuenca, Spain). *Journal of Archaeological Science* 39 (8): 2655-2667.
- SALAVERT, A., A. ZAZZO, L. MARTIN, F. ANTOLÍN, C. GAUTHIER, F. THIL, O. TOMBRET, L. BOUBY, C. MANEN, M. MINEO, A. MUELLER-BIENIEK, R. PIQUÉ, M. ROTTOLI, N. ROVIRA, F. TOULEMONDE & I. VOSTROVSKÁ 2020. Direct Dating Reveals the Early History of Opium Poppy in Western Europe. *Scientific Reports* 10: 20263.
- SANCHES, M. 1997. *Pré-História Recente de Tras-os-Montes e Alto Douro. O Abrigo do Buraco da Pala (Mirandela) no contexto regional*. Oporto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.
- SANCHIDRIÁN, J. 2018. *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel.
- SANTOS, M. 2017. Arte rupestre en España. En *La prehistoria en la Península Ibérica*, P. López, coord., pp. 225-296. Madrid: Istmo.
- SHERRATT, A. 1995. Alcohol and its Alternatives: Symbol and Substance in pre-Industrial Cultures. En *Consuming Habits: Drugs in History and Anthropology*,



- J. Goodman, P. Lovejoy & A. Sherratt, eds. pp. 11-46. Londres: Routledge.
- STRET, L. 1995 [1908]. *Religiones neolíticas de Iberia*. Cuevas del Almanzora: Arráez Editores.
- SOLER, J. 2020. Ídolos. Una lectura historiográfica para un recurso de narrativa social-prehistórica. En *Ídolos: miradas milenarias*, P. Bueno & J. Soler, eds., pp. 40-53. Alicante: MARQ, Museo Arqueológico de Alicante.
- STEIN, D. 2019. Dressed to Heal, Protect and Rule: Vestiges of Shamanic Praxis in Ancient Near Eastern Rituals and Beliefs. En *Fashioned Selves: Dress and Identity in Antiquity*, M. Cifarelli, ed., pp. 57-74. Oxford: Oxbow Books.
- STIKA, H. 2018. Results of Archaeobotanical Analyses Concerning Chalcolithic Settlement Excavations at Alcalar, Algarve, Portugal. *Cadernos do GEEVH* 7 (2): 29-39.
- STIKA, H. & B. JURICH 1999. Kupferzeitliche Pflanzenreste aus Almizaraque und Las Pilas (Prov. Almería, Südostspanien). *Madridrer Mitteilungen* 40: 72-79.
- TORRES, C. 2001. Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro-sur. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 427-454.
- VALERA, A. 2014. O conjunto de materiais votivos do contexto funerário do Recinto 1 de Bela Vista 5 (Mombeja, Beja). En *Bela Vista 5: Um Recinto do Final do 3º Milénio ANE (Mombeja, Beja)*, A. Valera, coord., pp. 41-45. Lisboa: ERA Monográfica 2.
- VILLAVERDE, V. 2012. La cronología del arte Levantino. En *Actas de las Jornadas. Abrigo de Tortosilla. 100 aniversario de su descubrimiento*, I. Domingo, R. Rubio & B. Rives, eds., pp. 39-45. Ayora: Ayuntamiento de Ayora.
- VIÑAS, R. & R. MARTÍNEZ 2001. Imágenes antropozoomorfas del postpaleolítico castellonense. *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22: 365-392.
- WADLEY, G. 2016. How Psychoactive Drugs Shape Human Culture: A Multi-Disciplinary Perspective. *Brain Research Bulletin* 126: 138-151.
- WADLEY, G. & B. HAYDEN 2015. Pharmacological Influences on the Neolithic Transition. *Journal of Ethnobiology* 35 (3): 566-584.
- WASSON, R. 1983. *El hongo maravilloso: Teonanácatl*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WASSON, R., A. HOFMANN & C. RUCK 1980. *El camino a Eleusis: una solución al enigma de los misterios*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WASSON, V. & R. WASSON 1957. *Mushrooms, Russia and History*. Nueva York: Pantheon Books.
- ZAPATA, L., L. PEÑA-CHOCARRO, G. PÉREZ-JORDÁ & H. STIKA 2004. Early Neolithic Agriculture in the Iberian Peninsula. *Journal of World Prehistory* 18: 283-325.
- ZILHÃO, J. 2001. Radiocarbon Evidence for Maritime Pioneer Colonization at the Origins of Farming in West Mediterranean Europe. *PNAS* 98 (24): 14180-14185.



Plantas sagradas en México: pasado y presente

Sacred plants in Mexico: past and present

Antonella Fagetti^A

Recibido:
enero 2021.

Aprobado:
abril 2023.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

Las plantas sagradas eran conocidas desde tiempos precolombinos por sus peculiares propiedades que facilitaban la comunicación y comunión con lo sagrado. El legado de los antiguos pueblos mesoamericanos se ha preservado hasta la actualidad, y la revisión histórica de las fuentes, así como la investigación antropológica de campo, permiten delinear los elementos específicos que confirman la continuidad entre el pasado y el presente respecto de su uso ritual.

Palabras clave: enteógenos, plantas sagradas, chamanismo, pueblos indígenas.

ABSTRACT

Sacred plants were known since pre-Columbian times for their peculiar gifts that facilitated communication and communion with the sacred. The legacy of the ancient Mesoamerican peoples has been preserved to the present day, and the historical review of the sources, as well as anthropological research in the field, allow us to delineate the specific elements that confirm the continuity between the past and the present in regard to their ritual use.

Keywords: *entheogens, sacred plants, shamanism, indigenous peoples.*

^A Antonella Fagetti, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
ORCID: 0000-0003-4768-1176. E-mail: antonellafagetti@yahoo.com.mx



INTRODUCCIÓN

Hace cuatro décadas, Richard E. Schultes y Albert Hofmann (1993) documentaron en el libro *Las plantas de los dioses* la existencia, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, de numerosas especies vegetales conocidas por sus propiedades psicotrópicas, a las que denominaron “plantas de los dioses”. Desde los años 30 del siglo pasado hasta nuestros días, las investigaciones en torno a hojas, semillas, cactus y hongos realizadas por diversos científicos y desde las premisas de sus propias disciplinas, han revelado que eran conocidas desde la antigüedad, y también han evidenciado las particularidades de su uso ritual entre los pueblos nativos contemporáneos. Asimismo, se han determinado sus componentes psicoactivos y las transformaciones que producen en la mente, lo cual explica el papel de las plantas sagradas como inductoras de estados no ordinarios de conciencia.

La segunda mitad del siglo xx fue a todas luces la que marcó un desarrollo sorprendente de los conocimientos en el campo de las plantas sagradas.¹ Los científicos han descubierto y destacado su relevancia en la ritualidad de los pueblos, en virtud de que estas auspician la comunicación con las divinidades, permiten comprender el pasado y el presente y vaticinar el futuro, conocer el porqué de las cosas, vivir experiencias fuera de lo ordinario y concebir otras realidades, ver lo que no es visible durante la vigilia, crear nuevos mundos, experimentar la plenitud y la fusión con el universo sagrado, percibir la presencia de la divinidad y comulgar con ella.

Todas estas peculiaridades de las plantas sagradas se condensan en una sola idea: el consumo ritual propicia una experiencia extática que el sujeto vive como un momento de comunión y unión profunda con lo sagrado. El sentido de estas vivencias fue captado por el grupo de científicos conformado por Carl A. Ruck, Jeremy Bigwood, Daniel Staples, Jonathan Ott y R. Gordon Wasson, que a finales de los años 70 acuñó el neologismo “enteógeno” para nombrar las plantas sagradas, aludiendo a su capacidad de generar el “dios adentro”; es decir, “para describir el estado en que uno se encuentra cuando está inspirado y poseído por el dios que ha entrado en su cuerpo” (Ruck et al. 1985: 235).

A través de múltiples fuentes, como la etnohistoria, la arqueología y particularmente la antropología,

se ha demostrado que a lo largo de la historia de la humanidad, y hasta hoy, los enteógenos han sido empleados en rituales públicos y privados, presididos por un especialista.

Usados en rituales públicos, los enteógenos crean *communitas*, instauran la comunicación con la divinidad y favorecen la catarsis y la unión entre los participantes. En rituales privados, auspician los procesos de adivinación y sanación, mediante los cuales se conocen las causas de una enfermedad o un conflicto y cómo remediarlos. De su eficacia depende que los pueblos nativos hayan preservado el conocimiento y los saberes en torno a su recolección, preparación y suministro. La experiencia extática que deriva de su uso ritual desvela su carácter sagrado, el cual –a pesar de las transformaciones profundas que han caracterizado la historia de los pueblos– evidencia un *continuum* entre el pasado y el presente.

Así, la condición intrínseca o el denominador común de las plantas enteogénicas a lo largo del tiempo ha consistido en coligar a quienes las consumen con las entidades sagradas. En este texto se plantea que la conservación de una tradición milenaria, la cual conforma un patrimonio intangible de los pueblos originarios, debe ser protegida para su perpetuación a las futuras generaciones.

Enteógenos del Viejo y del Nuevo Mundo

Desde la prehistoria, las plantas de los dioses han acompañado a la humanidad en su largo recorrido. Han sido un componente esencial en la creación de “otras realidades” y en la construcción de “otros mundos”, a través de experiencias religiosas que trascienden los confines del aquí y el ahora. Estas experiencias son percibidas como un viaje a la dimensión sagrada del cosmos (cf. Couliano 1993), producto de su poder inherente de abrir las “puertas de la percepción” hacia el inconsciente sagrado (Huxley 1999). Como sugieren Wasson y colaboradores (1985: 33), “de una simple droga brota lo inefable, surge el éxtasis”.²

Algunos autores sostienen que las tradiciones religiosas ancestrales surgieron a raíz de experiencias enteogénicas (La Barre 1979; Wasson et al. 1992). Wasson y colaboradores (1992: 35) dedicó sus primeras investigaciones al esclarecimiento del origen del soma, el

dios-planta de los arios, conocido hace más de 3000 años, identificado con la seta *Amanita muscaria*, considerada como “el enteógeno del mundo antiguo”. Pero no fueron solamente los antiguos habitantes del valle del Indo quienes conocían las propiedades del agárico de la mosca: también los mayas lo usaban como “su más sagrado enteógeno” (de Sahagún 1982: 667).³ Ambos pueblos les concedieron atributos propios de los dioses: los mayas tenían a *Kakuljá* Huracán, el “rayo una-pierna”, como se constata en el *Popol Vuh*, el libro sagrado de los k'iche'; mientras que en los himnos del *Rig Veda*, los arios rendían culto al “No-nacido Único-pie”, *Aja Ekapad*. De hecho, el nombre en sánscrito védico alude al hongo que nace sin semilla y por ello es “no-nacido”, concebido por el rayo que penetra la madre tierra humedecida por la lluvia, que con su saeta da origen a una criatura con un “único-pie”, con una sola pierna o estípite (Wasson et al. 1992: 35, 57-71, 93). Resulta asombroso que ambas civilizaciones hayan atribuido el origen del hongo al connubio entre la tierra y el rayo.

Los misterios de Eleusis constituyen otro gran complejo ritual que se desarrolló en la antigua Grecia hasta el siglo IV de nuestra era, durante más de un milenio. Conmemoraban el regreso de Perséfone, hija de Zeus y Deméter, raptada mientras cortaba un *narkissos* en compañía de unas ninfas y llevada al inframundo por Hades, el señor de la muerte.⁴ La Madre Tierra, devastada por el dolor que le causaba la pérdida de su hija, se volvió estéril y ningún fruto podía brotar de ella. Entonces, Hades, por intervención de Zeus, fue obligado a dejar que Perséfone regresara cada año, durante los meses de primavera y verano, al mundo de los vivos para visitar a su madre. Por lo tanto, el culto conmemoraba la resurrección de la naturaleza con la maduración de los granos sembrados y la cosecha era el niño engendrado en el otro mundo. Las sacerdotisas y quienes se iniciaban en el rito celebraban la “Unión Sagrada” y “entraban en comunión con el reino de los espíritus, dentro de la tierra, con el objeto de renovar el año agrícola y la vida civilizada que crecía en la superficie”; además, “renacer de la muerte era el secreto de Eleusis”, que nadie, en ninguna circunstancia, podía desvelar (Wasson et al. 1985: 59 y 69).

Fueron Wasson, fundador de la etnomicología, con Albert Hofmann, un connotado químico, y Carl Ruck, dedicado a la filología clásica, quienes emprendieron un amplio estudio que les permitió encontrar la respuesta

al enigma eleusino: los ritos iniciáticos celebrados en Eleusis, ciudad ubicada a unos 30 km de Atenas, eran acompañados por la ingesta de *kykeon*, una bebida preparada con menta y alguno de los cereales, trigo, centeno o cebada, infestados por el cornezuelo (*Claviceps purpurea*), el cual provocaba la embriaguez sagrada entre los asistentes al culto secreto, como demostró Hofmann al descubrir que este hongo parásito contenía alcaloides de ácido lisérgico (Wasson et al. 1985: 48 y ss.). A la celebración de los misterios eleusianos concurría una gran cantidad de gente proveniente de toda Grecia, hasta que fueron prohibidos con la expansión del cristianismo, que suplantó la religión pagana.

En tiempos pasados, muchos lugares sagrados no solo fueron objeto de culto, sino también de peregrinación. Uno de ellos fue el complejo arquitectónico de Chavín, en Perú, que se remonta a 3000 años antes del presente. Como en Eleusis, también en este sitio andino se presume que los peregrinos buscaban una experiencia mística mediante el consumo de dos enteógenos: una pócima elaborada con el cactus san Pedro (*Trichocereus/Echinopsis* spp.), originario de los Andes, y el rapé, obtenido de las semillas del árbol *Anadenanthera colubrina*, traídas desde la Amazonía (Torres 2019: 43).⁵

Con respecto a las semillas de *Anadenanthera*, Constantino Torres (2019: 23 y ss.) presenta evidencias de su ingesta en bebidas fermentadas entre las culturas Moche y Huari de los Andes centrales, así como del uso de tabletas y tubos de hueso de ballena, ave y zorro para inhalar su polvo, y pipas para fumar. Según el autor, tales hallazgos prueban que estos métodos de consumo anteceden la elaboración de pociones complejas conocidas en la cuenca del Amazonas y regiones limítrofes, como la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi* y *Psychotria viridis*) y el yagé (*B. caapi* y *Diplopterys cabrerana*).

Más que un lugar de culto ligado a divinidades de una religión específica, Mike Jay (2013: 320 y ss.) propone ver en Chavín un sitio donde los participantes danzaban en una gran plaza y podían experimentar, mediante el trance enteogénico, la transformación en animales como el águila, la serpiente y el jaguar, según atestiguan las figuras en piedra halladas allí. Como en todo espacio de culto, se encontraron varias cámaras subterráneas ocultas en el interior de la pirámide, destinadas a ritos privados que probablemente propiciaban la iniciación de algunos de los asistentes.



Figura 1. Detalle de la réplica del mural de Tepantitla que se encuentra en la sala Teotihuacán del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (todas las fotografías son de la autora). **Figure 1.** Detail of the replica of the Tepantitla mural in the Teotihuacan room of the Museo Nacional de Antropología, Mexico City (all photos are by the author).

Según la interpretación que Wasson (1983: 198-199) sugiere para el centro ceremonial de la ciudad prehispánica de Teotihuacán (200-900 DC), esta habría sido, como lo fue Chavín, el lugar de destino de peregrinos provenientes de muchas regiones de Mesoamérica, quienes pertenecían a diversas etnias y hablaban diferentes lenguas. La evidencia de tal afirmación se encuentra en varios edificios que hospedaban a pequeños grupos de peregrinos en cenáculos dispuestos para el consumo de alguna planta sagrada, ya sean semillas de maravilla (*Turbina corymbosa* e *Ipomoea tricolor*), flor de *poyomatli* (no identificada) u hongos (*Psilocybe* sp.). El célebre etnomicólogo describe la atmósfera que presumiblemente impregnaba las pequeñas habitaciones, donde los hierofantes, ricamente ataviados, esperaban a los visitantes y les proporcionaban las pócimas enteogénicas. En la oscuridad y el silencio absolutos, acompañados por los cantos, el sonido del tambor y el humo del copal, los sacerdotes guiaban a los fieles en sus visiones, y proferían las palabras por ellos esperadas, quizá, respondiendo a sus inquietudes y anticipando lo que el porvenir les deparaba.

Las pinturas que ilustran el famoso mural que embellece las paredes de uno de los palacios de Teotihuacán, el de Tepantitla (fig. 1), respaldan la idea según la cual esta ciudad del Período Clásico (300-700 DC) fue un santuario donde las plantas sagradas cumplían un papel preponderante para el culto. El lugar central del mural lo ocupa una figura antropomorfa que en un principio fue identificada como el dios de la lluvia por Alfonso Caso (1942), quien sostuvo que las escenas allí pintadas representaban el Tlalocan. Como explica Alfredo López-Austin (1994), el connotado arqueólogo vio en las figurillas humanas, que aparecen gozosas y entretenidas en diferentes juegos, precisamente a quienes por las circunstancias de su muerte –ya sea por ahogamiento, enfermedades como la lepra y la hidropesía, o por la caída de un rayo– tenían como destino *post mortem* el “paraíso de Tlálloc”. Pero Salvador Toscano fue quien amplió la idea y llamó a la escena “El paraíso original, Tlalocan-Tamoanchan” (López-Austin 1994: 226).

A diferencia de Caso, Zoltán Paulinyi (2007: 258-261) afirma que se trata de un personaje femenino: la

diosa del agua, probablemente una representación teotihuacana vinculada a Tláloc. Lo deduce de un conjunto de elementos: la plataforma-montaña que forma parte de su cuerpo, las olas de agua que manan de las trompetas de caracol marino y se desplazan del centro hacia ambos lados del mural, y las gotas de lluvia que fluyen de sus manos. Asimismo, tal como ya lo señalaron Paulinyi (2007: 261) y López-Austin (1994: 228), Séjourné (1957) identificó en la figura elementos ígneos, propios de Huehuetéotl, el dios viejo del fuego, y pluviales, de Tláloc.

Sobre el tocado de la diosa se yergue el árbol cósmico, conformado por dos troncos en los cuales circulan las fuerzas calientes-ígneas, simbolizadas por arañas en descenso sobre ramas de color rojo, y las frías-acuáticas, simbolizadas por mariposas que suben por ramas de color amarillo (López-Austin 1994: 229). Según Julio Glockner (2016: 111), el mural da cuenta de la “intrincada red de flujos energéticos vitales que vinculan la tierra, el agua y el aire con los seres vivos y muertos que la habitan”. En efecto, en tanto árbol cósmico, la Diosa-Árbol, con su ramaje, comunica la región celeste de arriba con la tierra, que es su propio cuerpo, y el inframundo, representado por la cueva-montaña sobre la cual se asienta.

El árbol cósmico de la diosa del agua teotihuacana constituye, según López-Austin (1994), una representación temprana del árbol de Tamoanchan. Según Wasson (1983: 209) es el “árbol florido”, el mismo que según Fray Diego Durán se levantaba durante la fiesta de Xochipilli, la deidad que personifica el canto, la danza y aquellas plantas y flores que alegran la vida; es decir, que inducen el éxtasis.

De cada rama del árbol cósmico brotan “flores embriagantes”. Fue nuevamente Wasson (1983: 197-198; Ott 1992) quien sugirió que se trataba de especies enteogénicas, suposición sustentada en lo dicho por Peter Furst (1992), quien las identificó como maravillas (*Turbina corymbosa*).⁶ Por otra parte, Wasson (1983: 197) señaló la presencia de “ojos desprendidos” en el mural, los cuales manan de las flores y flotan en las corrientes de agua, y que según este autor “corresponden a los ojos de los adoradores de los hongos que, abiertos o cerrados, contemplan escenas de otro mundo”. A mi manera de ver, no se trata de los ojos de los consumidores de hongos o de cualquier otra planta enteogénica, sino de los ojos

que cada una de ellas posee y que inducen el estado visionario en quienes las consumen (Fagetti 2017).

A propósito de las flores del árbol sagrado de Tamoanchan, Mercedes de la Garza (2012) considera que estas podrían proceder de plantas psicoactivas, debido a su parecido con las flores de *tecomaxóchitl* (*Solandra maxima*) y *cacahuaxóchitl* (*Quararibea funebris*), apreciadas en el conjunto de las plantas sagradas por los antiguos nahuas. La autora sostiene que en el *Códice Telleriano* se narra que los dioses se excedieron en cortar “rosas” del árbol sagrado y fueron expulsados de Tamoanchan por Tonacateuctli y Tonacacihuatl. Más allá de la influencia del Génesis, la acción divina:

[...] tiene un sustrato indígena, y la presencia de las flores se asocia con las diversas significaciones que ellas tuvieron en los poemas y cantares nahuas, y por supuesto con las flores de las plantas alucinógenas, sagradas por excelencia por contener deidades y por permitir al hombre el vínculo con lo sagrado (de la Garza 2012: 71).

Al analizar el planteamiento de Mercedes de la Garza, Glockner (2016: 108) sostiene que no se trata de un castigo, sino de un mandato por parte de los dioses supremos “para que los dioses expulsados pongan a disposición de los hombres estas plantas sagradas y puedan, mediante ellas, mantener una fructífera relación con las deidades”.

Si asumimos que los dioses cometieron una transgresión al cortar las flores, hecho representado por el árbol cercenado a la mitad del tronco, podríamos suponer que la connotación de este acto –al igual que la desobediencia de Adán y Eva al comer la manzana, el fruto prohibido– responde a una falta cometida que da principio a una nueva era, inclusive, como en el caso del Génesis, a la creación de los seres humanos que poblarían la tierra, porque a consecuencia de este suceso que suscitó la ira de los Señores de nuestros mantenimientos, los transgresores “vinieron unos a la tierra y otros al infierno” (*Códice Telleriano-Remensis* 1964, en de la Garza 2012: 71). Por lo tanto, la expulsión de los dioses por cortar las flores de Tamoanchan podría indicar –entre otros significados– que estas constituían de hecho un medio de conocimiento que equiparaba a los dioses transgresores con los dioses supremos.

Más allá de tales conjeturas que difícilmente podremos dilucidar, varios autores han señalado la relevancia

de las flores para los antiguos nahuas (Wasson et al. 1985; León-Portilla 2006; de la Garza 2012; Glockner 2016). Así, Miguel León-Portilla (1999: 10) escribe cómo “El Dador de la vida hizo brotar las flores”; la flor que se vuelve fruto y semilla, nace y perece, significa el ciclo perenne de la vida. De allí seguramente la importancia otorgada a la flor como símbolo de lo sagrado.

Las flores empleadas a profusión en los ritos, adornaban los sitios ceremoniales donde música, danza y canto se entrelazaban para honrar a los dioses. Las “flores placenteras” deleitaban la vida y la hacían más llevadera, pero también favorecían la comunión sagrada. El mismo Xochipilli, príncipe de las “rosas”, era también el dios del canto, la danza, la procreación, el placer y el amor.

Otro nombre para el árbol florido es *Xochitlicacan* (“donde se yerguen las flores”), representado en el *Códice Vaticano A*. Edgar Nebot (2013: 8-13) apunta que en 2009, mientras se construía una nueva entrada al Templo Mayor, ubicado en el centro de la Ciudad de México, fueron hallados “los restos de un árbol erguido con dos ramas principales encorvadas en direcciones opuestas”, el cual, según el arqueólogo, fue una representación viva del *Xochitlicacan* de Tamoanchan. El árbol, un encino o *Quercus*, que se remonta probablemente a la tercera etapa de construcción de este recinto sagrado, en 1431 DC, fue plantado en el Quauitl-xicalli (“jícara del árbol”), una estructura circular o arriate, que constituye la entrada hacia el interior de la tierra.⁷ Según el autor (Nebot 2013: 24), las ramas bifurcadas del *Xochitlicacan* del Templo Mayor, “elemento perenne que sacralizaba todo el espacio en todo momento”, aluden también a la circulación de fuerzas calientes-celestes y frías-terrestres, así como lo propuso López-Austin (1994) para el árbol cósmico que emerge de la cabeza de la diosa acuática del mural de Tepantitla.

El uso de las plantas sagradas en el pasado prehispánico es por tanto innegable; existen abundantes evidencias en las fuentes históricas que lo atestiguan. Ya he mencionado la importancia de la ciudad de Teotihuacan como posible centro ritual donde se consumían las plantas sagradas en ritos privados y probablemente públicos. Los principales ritos mexicas, como los festejos dedicados a los dioses o las ceremonias de entronización de los gobernantes, eran acompañados por el consumo de *octli*, nombre que se asignaba a cualquier bebida

alcohólica, como el pulque; o enteogénica, como la que se preparaba con “hongos montesinos” (Wasson 1983: 130). Glockner (2016: 60-64) nos remite a las crónicas del siglo XVI que describen los fastuosos rituales donde “la alegría de la borrachera” se posesionaba de hasta dos mil guerreros, que danzaban y cantaban bajo los efectos del *teonanácatl* (*Psilocybe* sp.), que podríamos traducir como “la divina o sagrada carne”.

Los españoles se percataron de la importancia de las plantas sagradas para la religión mexicana y dedicaron muchas páginas de sus escritos tanto a la descripción botánica como al uso ritual y terapéutico al cual se destinaban, así como a la comparación con las especies que en Europa se decía eran empleadas por las brujas para sus fechorías nocturnas. Se trataba especialmente del beleño, la belladona y la mandrágora (Glockner 2016: 80), y probablemente de alguna *Datura*. Sobre todo, no dejaron de mencionar los efectos que causaban en sus usuarios, y referían cómo en los “convites” unos hongos negros que comían con miel, llamados *cuauhnanácatl* (“hongos de árbol”), que se repartían varias veces durante la noche, hacían ver visiones e incitaban a la lujuria, al canto y al baile: “quedan tan borrachos perdidos que no saben de sí” (Tezozómoc, citado en Glockner 2016: 63).⁸ Pero la experiencia de los hongos también era para aquellos que “no querían cantar”, y preferían encerrarse en sus aposentos a esperar las revelaciones ya sea fastas o nefastas, placenteras o tremebundas, que los hongos provocaban y que podían también terminar en llanto (de Sahagún 1982: 504-505).

La experiencia de comunicación y unión con los dioses fue interpretada por los frailes evangelizadores como una manifestación del demonio, que aprovechaba el estado de ebriedad para embaucar y seducir a los indios, como le dictaba su misma naturaleza traicionera. Glockner (2016: 35) relata cómo con el arribo a un continente todavía inexistente en las cartas de navegación medievales, que sería nombrado posteriormente América, llegó “un complejo imaginario religioso que comenzó a poblar de santos y vírgenes la geografía recién descubierta por los europeos”. En este complejo religioso estaba incluido también el diablo, al que desde su desembarco se le adjudicó todo acto calificado por los evangelizadores como idólatra y supersticioso. El diablo estaba en todas partes: en las deidades mesoamericanas e igualmente en las plantas sagradas. La idea de los frailes, quienes fueron



los que persiguieron toda manifestación demoniaca de la religión mesoamericana –según su perspectiva–, consideraron que la entidad que se les aparecía y les hablaba a quienes hacían uso de algún enteógeno era, en realidad, un intrigante, traicionero y malévolo, cuya única intención era llevar a los indios a la perdición.

Por el contrario, al consumir *teonanacatl*, *peyotl* (*Lophophora williamsii*), *pipiltzintzintli* (no identificado), *tlitliltzin* (*Ipomoea tricolor*) u *ololiuhqui* (*Turbina corymbosa*) (Aguirre 1987; Quezada 1989; de la Garza 2012; Carod-Artal 2015; Glockner 2016; Palma et al. 2020), un “negrito” o un “viejo venerable”, pero también un ángel, Cristo y la virgen María, asistían a quienes necesitaban saber sobre lo que deparaba el futuro o resolver alguna incógnita. Siempre estaban allí para ayudar. Fueron los frailes historiadores quienes dieron cuenta del uso privado de las plantas sagradas. Cuando los templos y los palacios que albergaban la nobleza mexicana dejaron de cumplir con el objetivo por el cual fueron construidos, los ritos públicos se acabaron. Aunque no tenemos registro del uso privado de enteógenos en el período anterior a la Conquista, este es documentado para el siglo XVII con lujo de detalles por Hernando Ruiz de Alarcón, Jacinto de la Serna y Pedro Ponce, entre otros clérigos destinados a la persecución de actos sacrílegos, como el consumo de plantas prohibidas.

Ruiz de Alarcón destacó por su peculiar saña en el arzobispado de Guerrero. Gracias a su pericia y perseverancia encontró varias pruebas de que las antiguas costumbres no habían sido realmente extirpadas y dio cuenta de ello en el *Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España*, escrito alrededor de un siglo después de la conquista. Él mismo declara: “Lo cierto es que las mas o casi todas las adoraciones actuales, o acciones idolátricas, que ahora hallamos [...] son las mismas que acostumbraban sus antepasados” (Ruiz de Alarcón 1987 [1629]: 131). Los indios solían venerar en sus altares el *ololiuhqui*, las semillas que obtenían de las campanitas blancas de la planta trepadora conocida como *coatl xoxouhqui*, “serpiente verde”, que crecía profusamente en las orillas de los ríos. También mandó a cortar y quemar una gran cantidad, así como en otros momentos los inquisidores españoles echaron a la hoguera códices y libros de los antiguos pobladores, como si el fuego pudiera aniquilar también la fe en las plantas sagradas.

El trato otorgado al *ololiuhqui* o *cuexpalli* y al *peyotl* era el mismo que reservaban a sus dioses, pues tanto Ruiz de Alarcón (1987 [1629]: 135) como Jacinto de la Serna (1987 [1656]: 300) aseguraron haberlos encontrado en altares domésticos y oratorios, ocultos en pequeños canastos (*itlapial*) –junto con copal, pañitos labrados y vestiditos de niños– que acostumbraban legar a sus descendientes.

Los tratados pretendían instruir a clérigos y ministros de indios sobre las idolatrías y prevenirlos acerca de cómo estos, con artimañas, solían esconder sus ídolos y perseveraban en las viejas costumbres. A mediados del siglo XVII, Jacinto de la Serna (1987 [1656]: 279-297) reconocía que la idolatría se encontraba, como la mala hierba, “asemillada en los corazones de los Indios”. En efecto, en presencia de los propios ministros, astutamente, disimulaban ser “verdaderos cristianos”, “fingiendo exteriormente cristiandad”; pero, en realidad, demostraban ser “verdaderos idólatras”, mezclando “las cosas divinas” con sus supersticiones. A fin de cuentas, en ese primer siglo de evangelización la gente aún sentía el compromiso contraído con los viejos padres y abuelos de respetar las tradiciones, así como ellos les habían enseñado.

Los evangelizadores comprendieron de manera cabal el significado religioso y práctico del uso ritual de las plantas sagradas. Los indios buscaban con ello recibir de “la deidad que creen reside en él”, como aclara Ruiz de Alarcón (1987 [1629]: 143-145), la verdad acerca de enfermedades, cosas robadas y personas extraviadas. A guisa de oráculo, el *payni*, el *ticitl* o el *tlachixqui*, médicos y adivinos que tomaban el enteógeno, desvelaban lo que el consultante quería saber. La bebida sagrada también era ingerida por el mismo interesado en conocer el origen y la causa de su desgracia, o por una persona “alquilada” para tal efecto, previamente informada de las circunstancias del hecho que se buscaba esclarecer.

Desde su instalación en 1571, los procesos instruidos por el Santo Oficio de la Inquisición atestiguan la persecución y satanización de prácticas adivinatorias y curativas en contra de curanderos y personas en general que incurrieran en actos considerados incompatibles con la doctrina de la Iglesia católica. A pesar de ello, fueron adoptadas por amplios sectores de la población y españoles, criollos y negros, que encontraron en las plantas psicoactivas beneficios que no brindaba la



medicina europea, la cual consistía en un compendio de conocimientos árabes y grecolatinos que conservaban reminiscencias de un pensamiento mágico-religioso.

Las plantas sagradas, descritas como las que emborrachan, aturden y privan de juicio, propiciaban en realidad un acercamiento con númenes protectores que velaban por el bienestar de las personas. Por intermediación del “médico agorero”, como lo define Aguirre (1987), o de manera directa, quienes requerían de ayuda podían vivir una experiencia de proximidad y comunión con las divinidades, hecho que la Iglesia no podía aceptar y permitir: hacer a un lado al sacerdote o canónigo, único autorizado a interceder ante Dios por sus feligreses. Por lo tanto, las experiencias producto del uso de plantas no podían ser sino una prueba más de la capacidad de engaño del demonio.

A consecuencia de las amenazas y los castigos infligidos a quienes hacían uso de las plantas sagradas, estas desaparecieron, o más bien se ocultaron de quienes velaban por la observancia de la doctrina cristiana a través de diversos medios, como la prédica, la confesión y el mismo Tribunal del Santo Oficio. Gracias a la discreción y la cautela reservadas a las plantas sagradas, estas sobrevivieron durante el período colonial y muchas de ellas aún son conocidas y empleadas por los pueblos indígenas contemporáneos. En las páginas siguientes, presento un panorama general de los enteógenos y me centro en tres de ellos, los hongos sagrados de los mazatecos, la hierba de la Virgen (*Ipomoea tricolor*) de los mixtecos de Oaxaca y la Santa Rosa (*Cannabis*) de los otomíes, con la finalidad de mostrar cómo en torno a su consumo ritual prevalecen todavía muchos de los significados que les fueron atribuidos siglos atrás a las plantas sagradas, a pesar de las transformaciones que han marcado la vida religiosa de los pueblos.⁹

Las plantas sagradas de los pueblos originarios

Como se mencionó anteriormente, el uso sagrado de enteógenos no ha variado de manera sustantiva con el transcurrir del tiempo y podemos observar una continuidad entre el pasado y el presente. No obstante, es probable que el conocimiento en torno a las plantas sagradas y, por ende, su empleo, fuera más extendido respecto de lo que hoy se registra. De las denuncias

presentadas ante el Tribunal de la Inquisición se puede deducir cómo durante el período colonial indios, negros, mulatos y españoles consumían peyote y Rosa María, hongos, *pipiltzintli* y *ololiuhqui*, que se vendían en los mercados de la Nueva España a pesar de su proscripción (Aguirre 1987; Quezada 1989).¹⁰

Es de suponerse que al prohibir su uso en distintos pueblos de México, los enteógenos fueron abandonados paulatinamente, por lo cual la práctica chamánica dirigida a la adivinación, la sanación y a la comunicación con las potencias sagradas se circunscribió a las facultades propias de los chamanes de experimentar estados modificados de conciencia que consideramos “endógenos”, a diferencia de aquellos inducidos por los componentes activos de las plantas sagradas (Fagetti 2015).¹¹

En la actualidad tenemos registro del uso de varios enteógenos que abundan en México gracias a su biodiversidad. El peyote (*híkuli* o *híkuri*) (*Lophophora williamsii*) – conocido por los pueblos del norte: huicholes, coras y tarahumaras – es un cactus endémico en zonas semidesérticas del norte del país (Benciolini 2012; Bonfiglioli & Gutiérrez 2012). Tanto en la selva tropical como en los bosques de la Sierra Mazateca, que abarca parte de los estados de Oaxaca y Puebla, crecen tres especies enteogénicas: los hongos (*Psilocybe cubensis*, *aztecorum* y *caerulescens*, entre otros), que se encuentran también en los bosques del Estado de México y aledaños al volcán Popocatepetl, en los estados de Morelos y Puebla (Glockner 2016), la *xkq* pastora (*Salvia divinorum*) y la semilla de la Virgen (*Turbina corymbosa*), que conocen también los nahuas de Guerrero con el nombre de *ceceztzin* y los mayas yucatecos como *x-táabentun* (García & Eastmond 2012). En el estado de Guerrero también se encuentran el *hueytlacatzintli* (*Solandra guerrerensis*), el *chiquimolhuaxtzin* (*Leucaena matudae*) (González 2012) y el *yoo itandoso*, “flor que habla bonito” (*Solandra maxima*) (Glockner et al. 2013). Los mixtecos de Oaxaca consumen una poción preparada con las semillas de la hierba de la Virgen (*Ipomoea tricolor*), enredadera que encontramos también en los estados de Puebla, Tlaxcala, Hidalgo y Veracruz, y las semillas de san José (*Datura stramonium* var. *Godronii*) (Fagetti 2012). Finalmente, la Santa Rosa (*Cannabis*) es utilizada por los otomíes de los estados de Querétaro, Estado de México, Puebla e Hidalgo (Fagetti et al. 2017; Báez 2019; Fagetti 2019; Garrett 2019; Reinoso 2019).



Como tema de estudio, el uso ritual de las plantas sagradas no ha recibido la atención que merece, a pesar de su amplia difusión en México, su larga tradición histórica y su importancia como parte de los conocimientos, saberes y prácticas de los pueblos indígenas que conforman la terapéutica autóctona. La relevancia de las plantas sagradas, antes y ahora, reside en su potencial intrínseco de auxiliar a las personas. Se les ha reconocido una amplia gama de funciones, desde la más pragmática, cuando se pretende conocer el paradero de una persona o de un animal extraviados, hasta la más sublime, cuando la meta es *religare* a los seres humanos con sus divinidades.

Cactus, semillas, hongos y hojas actúan como vehículos de comunicación y comunión con las divinidades. Cada enteógeno es la planta, la parte visible y tangible, y al mismo tiempo es el numen, el espíritu invisible y sutil que se presenta en el trance extático o que permite la manifestación de múltiples númenes que acuden al llamado para socorrer a quienes lo necesitan. Como sostiene Mercedes de la Garza (2012: 280), “residen en las plantas deidades que al penetrar al cuerpo humano liberan el espíritu o parte de él y lo sacralizan confiriéndole poderes sobrehumanos para vincularse con los dioses”. Cada enteógeno dota a quien comulga con él de la facultad de “generar dios adentro”, de ver más allá de lo visible y de conocer más allá de lo inteligible.

La ciencia ha determinado las características de los principios activos contenidos en cada una de las plantas sagradas. Ha descubierto el potencial de sus componentes que favorecen estados transitorios de expansión de la conciencia, percepciones extrasensoriales imposibles de experimentar en estado de vigilia. No obstante, existen límites en la comprensión de las experiencias extáticas de las colectividades que las han empleado durante miles de años. Me refiero sobre todo al contenido de las visiones y percepciones auditivas que responden, para cada pueblo, a un imaginario propio, vinculado firmemente a las estructuras simbólicas que regían la cosmovisión prehispánica, y a veces condicionado de manera significativa por la religión católica. Así que antiguas deidades y divinidades cristianas se exhiben como númenes auxiliares y protectores, que vaticinan, pronostican, diagnostican enfermedades, desvelan las causas de conflictos, sanan o proporcionan indicaciones precisas sobre cómo actuar para recuperar la salud o

enfrentar la desgracia y la mala fortuna. Como ya lo reportaba Jacinto de la Serna (1987) en el lejano siglo XVII, a menudo la gente acude a los enteógenos como último recurso ante padecimientos y problemas que no pudieron ser resueltos con otros medios, inclusive el recurso de la medicina occidental.

Los hongos sagrados de los mazatecos

En los años 50, Wasson dio a conocer al mundo las ceremonias nocturnas con los hongos sagrados y describió por primera vez, de manera detallada, la “velada” con la sabia María Sabina en un artículo publicado en la revista *Life* (Glockner 2016: 193 y ss.). Desde entonces, Huautla de Jiménez (Oaxaca) se ha distinguido como el lugar ideal para jóvenes en busca de experiencias psiquedélicas (Rodríguez 2017). A pesar de los cambios a nivel social, cultural y económico en la región, la importancia de los hongos sagrados sigue siendo la misma para aquellas personas que desean encontrar la solución a sus problemas, ya sea de salud o personales, con la guía de un *chjota chjine*, una “persona sabia”.

Doña Sofía, originaria del municipio de Chilchotla, en el estado de Oaxaca, y a quien conozco desde 2006, es una de ellas. Cuando alguien está gravemente enfermo y requiere un remedio más efectivo y poderoso, ella suministra los hongos psilocibios. Sugiere que sea esa misma persona quien vea con sus propios ojos a la virgen María y a Jesucristo, y escuche lo que le van a decir en la “velada”, donde por lo general esta sigue las instrucciones de las divinidades para liberarse de un maleficio o una enfermedad, o recibe las indicaciones sobre cómo actuar para solucionar el problema, motivo de la consulta.¹²

El caso de Elena, una mujer de unos cuarenta años, quien había migrado muchos años atrás a una ciudad cercana, pero oriunda de una localidad del municipio de Chilchotla, es muy significativo y esclarecedor respecto de cómo se desenvuelve la ceremonia, de la experiencia de quien hace la consulta al consumir “el honguito” (fig. 2) y del papel que asume el sabio o la sabia como especialista de la comunicación con lo sagrado.

Elena llegó a la casa de doña Sofía acompañada por uno de sus hijos. Caminaba con dificultad porque sufría desde hacía un año dolores en todo el cuerpo, provocados, según su médico, por un reumatismo. Debido



Figura 2. Hongos, probablemente “derrumbes” (*Psilocybe caerulescens*). **Figure 2.** Fungi, probably “derrumbes” (*Psilocybe caerulescens*).



Figura 3. Hongos en el altar. **Figure 3.** Fungi on the altar.

a que el tratamiento había dado pocos resultados, el esposo, sospechando que no se trataba de una “enfermedad natural”, la había convencido de que regresara a su pueblo para buscar en los hongos la explicación de su mal y, a la vez, su sanación.

Esa misma tarde, la mujer nos habló de las sospechas que guardaba hacia su ex marido, a quien consideraba como un posible responsable de su estado. Con este

hombre, veinticinco años mayor que ella, con el cual los padres la casaron a los catorce años, había procreado nueve hijos. Un día se enamoró de un joven y se fue con él, pero su relación no duró mucho y finalmente ella abandonó el pueblo.

Por la noche, alrededor de las diez, doña Sofía dispuso sobre el altar varios pares de hongos que sahumó con copal antes de ofrecérselos a Elena, quien, sentada

frente al altar, los empezó a comer despacio, acompañándolos con varios sorbos de agua (fig. 3). La curandera la envolvió en el humo de copal y le untó tabaco molido con cal en los antebrazos y la nuca, como se suele hacer para ahuyentar “el mal aire” que podría atacar al paciente durante el rito. Comenzó a rezar en mazateco, apagó las velas y el cuarto quedó a oscuras. Oramos tal vez durante una hora avemarías y padrenuestros, alternando las plegarias con largos silencios, hasta que se escuchó la voz de Elena preguntar en mazateco: “¿Por qué me duele mi pie, mi mano, mi brazo, mi cabeza? Me duele todo mi cuerpo. ¿por qué me está pasando esto? ¡Ayúdame, Dios Padre! ¡Perdóname, virgen María! ¡Perdóname todo lo que hice!”. Era la señal de que Jesucristo y la virgen María ya habían acudido para socorrerla: responder a sus preguntas y ayudarla a sanar.

En la oscuridad, Elena vio muchas cosas. Esa noche desfilaron ante sus ojos sus victimarios: su ex marido, el ex novio –por quien abandonó al primero– y el brujo, padre de este último, que se encargó de preparar el maleficio. Ante ella estaba su cuerpo amarrado con un bejuco, lleno de semillas, caracoles y culebras. Se descubrió en un arroyo toda cubierta de tierra. También vislumbró en la oscuridad el ataúd y el hoyo en el panteón donde sería sepultada. Pidió que la liberaran de los amarres.

En varios momentos escuchamos conatos de vómito, señal de la salida del mal aire. La Virgen le dijo que soplara sobre su cuerpo para despojarse de todo lo que tenía encima y que se lavara la suciedad con el agua contenida en una pequeña jícara. Poco después, Elena se dirigió a la curandera diciéndole que era hora de descansar. La velada había terminado, era aproximadamente la una de la mañana. Al amanecer, frente a una taza de café, contó que se sentía mejor. Antes de emprender el regreso, le aseguró a la curandera que guardaría la dieta prescrita de dieciséis días, que consiste en abstenerse de las relaciones sexuales y no tener contacto con personas ajenas a la casa, y estaría de regreso pronto para una segunda sesión, necesaria para asegurar su completa recuperación.

El trance producido por el consumo de psilocibina, cuando es el enfermo quien ingiere los hongos, lo coloca directamente en contacto con las divinidades, que en este caso fueron Jesucristo y la virgen María, la pareja que representa la dualidad masculino-femenino, al

igual que los hongos que deben ser consumidos por pares. Elena es quien los ve, habla con ellos e intercede por su salud; no solo identifica a los culpables de su deplorable estado de salud. Vomita el aire, sopla y se quita con agua el lodo que recubre su cuerpo. Porque lo ve todo, ella entiende que no puede caminar porque está amarrada; que le duele el cuerpo porque está cubierto de semillas y sobre él caminan insectos negros y blancos; le duelen los pies, porque está en el arroyo. Al visualizar su propio ataúd y la fosa escarbada en el panteón en espera de su sepultura, comprende también que sus victimarios quieren su muerte.

Es sumamente interesante, y no deja de ser un misterio, cómo los contenidos y las imágenes que origina el trance con enteógenos se repiten y siguen un mismo patrón. En el caso expuesto, el hongo es el facilitador del encuentro con Jesucristo y la Virgen, quienes se aparecen y se manifiestan ante la persona, o ante el chamán, y la presencia de su espíritu es constante, todos saben que él está allí y que todo lo que sucede se atribuye a su voluntad.

En el transcurso de la noche, el papel de doña Sofía es guiar el viaje extático por medio de plegarias y cantos, para que el consultante encuentre lo que busca, escuche lo que narra mientras está bajo los efectos del enteógeno, e intervenga si algo pone en peligro su integridad física y psíquica. De hecho, cuando se da cuenta de que este no está teniendo una buena experiencia y corre peligro, interviene succionando la “fuerza” del hongo y sacándolo del trance.

Quien se somete a la ingesta del enteógeno, comulga con él, lo recibe en su interior y deja que este, como entidad sagrada, se manifieste o propicie la aparición de la divinidad. Como todo lo que proviene de ella, el mensaje se recibe sin vacilación, es la verdad revelada por el dios que se ha generado dentro de uno.

La “hierba bruja”: la hierba de la Virgen y el san José entre los mixtecos

En la mixteca oaxaqueña se encuentran varios pueblos donde se conserva todavía el secreto en torno al uso ritual de una poción preparada con las semillas de la hierba de la Virgen, llamada *yucú iá sii* (*Ipomoea tricolor*) (fig. 4a y b), a la cual se añaden a veces las semillas de *yucú* de san José (*Datura stramonium* var. *Godronii*).

La primera es una enredadera de flores azules que recuerda el manto de la virgen María. Sus semillas son de color negro, en tanto las flores del san José son blancas y las semillas de color café claro (Fagetti 2012). Se encuentra a menudo en los patios de las casas; sin embargo, no siempre se da, de hecho, se dice que “sale donde quiere, donde le gusta”, y también se va porque “se chiquea” con facilidad. Por eso mismo, este segundo ingrediente de la pócima no siempre está disponible, así que en muchas ocasiones solo se emplea el primero.

Los relatos que recopilé en 2010 (Fagetti 2012), en torno al consumo de este compuesto enteogénico en esta región, revelan como elemento sobresaliente que quien lo suministraba no era un curandero, sino una anciana, que había aprendido de su madre tanto la fórmula de la poción como los pormenores de su preparación. Su condición de mujer soltera era ideal, y aunque nadie hizo referencia explícita a que se debe guardar abstinencia sexual unos días antes de la molienda de los ingredientes, tenemos como referencia los textos coloniales (de la Serna 1987; Ruiz de Alarcón 1987), en los que se menciona que era una doncella la que molía el *ololiuhqui* y sabemos que la “dieta”, como en el caso de los hongos sagrados, es un requisito para quien lo consume.

Como ya se dijo, por lo general, la ingesta del compuesto enteogénico es para la gente el último recurso al cual se puede acudir para atender a un enfermo grave, a veces, al borde de la muerte y, de ser necesario, también se les suministra en pequeñas cantidades a niños.

Cuando alguien le solicitaba el preparado, doña Felisa, ya difunta, molía en un metate la cantidad precisa de ambas semillas que, para surtir el efecto esperado, deben ser compradas y no regaladas. Diluía la pasta obtenida en un poco de aguardiente o agua bendita y llevaba la bebida a la iglesia, a reposar una noche debajo del manto de Santo Domingo, el patrón del pueblo. Aunque el mejor momento para la ingesta es la noche, puesto que aminora el ruido de la calle y el ladrido de los perros que asustan a la hierba, doña Felisa decía que ella no acostumbraba salir de noche, así que prefería atender a los enfermos a primeras horas del día.

Los relatos acerca del uso de la hierba de la Virgen, proporcionados por la misma experta y por algunas personas que accedieron a narrar sus propias experiencias, de algún familiar o vecino, revelan una

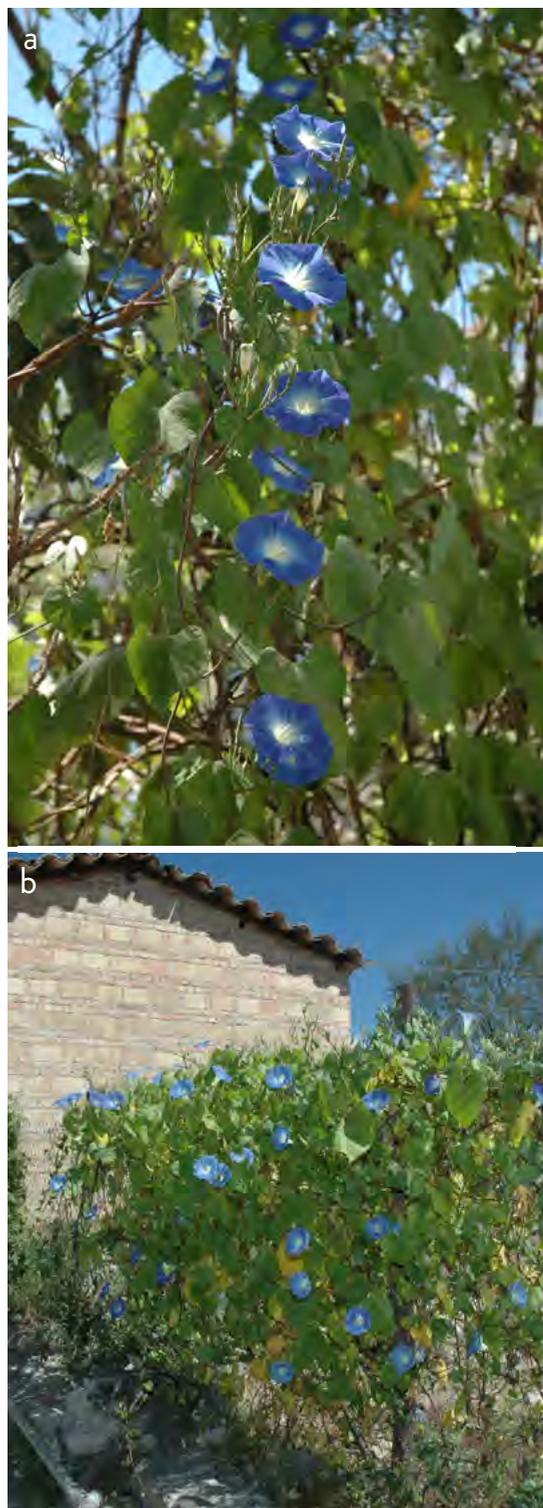


Figura 4: a) y b) hierba de la Virgen (*Ipomoea tricolor*). Figure 4: a) and b) hierba de la Virgen (*Ipomoea tricolor*).



Figura 5. Semillas de hierba de la Virgen.
Figure 5. Seeds of hierba de la Virgen.

misma dinámica del trance enteogénico y es importante aclarar que solo el enfermo bebe la poción, la cual no tarda en hacer efecto. Doña Felisa velaba junto a él, acompañada por algunos familiares, todos en silencio. Sobre la experta recae la encomienda de escuchar lo que la hierba declara, porque el interesado nunca recuerda lo que sucedió durante la noche, lo cual da cuenta del estado de trance profundo inducido por este potente enteógeno. Ella escuchaba las palabras proferidas por la entidad, identificada por algunos como la virgen María, que explican exactamente cuál es la razón por la que la persona se encuentra enferma, y también instruyen a los presentes acerca del procedimiento que se debe seguir para su recuperación.

La condición de Berna, de apenas seis años, ameritó la “consulta con la hierba”. La pequeña estaba postrada en cama; ya no podía caminar debido a que su cuerpo estaba tan hinchado que parecía “un balón”. Nadie había podido explicar el porqué de su hinchazón, único signo visible de la enfermedad que la consumía, y que las pastillas recetadas por el médico no habían curado. La madre acordó con doña Felisa en darle a tomar a la niña una cucharada de la pócima y untarle en el cuerpo un poco de la misma. Nadie se esperaba una reacción tan repentina de la niña y, menos aún, un diagnóstico tan certero acerca de cómo se originó su padecimiento.

Berna se había espantado, un día en casa, al pelear con su hermano junto al fogón, donde se quebró un jarro con atole, y también en el río, donde estuvo a punto de ahogarse. Bajo el efecto de la poción, la pequeña también reveló qué se tenía que hacer para que ella sanara del susto. La madre cumplió con las recomendaciones y al poco tiempo su hija ya estaba curada.

Cuando el enfermo se calla, debe ser sometido a una “limpia” con hojas de zapote blanco. Esto permite que “baje” el efecto del preparado y que no le duela la cabeza. Además, al otro día, se enciende el baño de vapor, el temascal, para que la persona sude abundantemente y su cuerpo quede libre de residuos. El contacto de la pócima con la piel induce los sueños, que también son reveladores, mientras que la ingesta brinda una mayor claridad y permite que quienes asisten a la persona también se enteren del mensaje que la hierba transmite.

En cuanto a la preparación y consumo de la hierba, la gente hace hincapié en que la mujer que la muele debe tener “buena mano”, para que la consulta dé buenos resultados, y debe emplear la dosis recomendada: la cantidad de semillas que caben en el hueco de la palma de la mano (fig. 5). No se debe consumir durante la época de lluvias, y mientras la enredadera está en crecimiento, solo está permitido el baño. Si se contravienen estas indicaciones, el transgresor puede “volverse loco”.



Figura 6. La Santa Rosa en su canasta.
Figure 6. The Santa Rosa in her basket.

Como muestra el relato, la hierba es una entidad que habla y también que enseña. La persona “ve visiones”, “como una televisión”; “va usted a ver algo, ponga atención”, advertía siempre doña Felisa. La descripción de quienes han experimentado el trance evidencia la presencia de múltiples sujetos hablantes: “la hierba habla”; “la misma persona habla”; “parece que nos están hablando”; “esa voz es la misma hierba que nos hace hablar”; “la Virgen nos hace hablar” o “como que alguien habla por dentro”. La peculiaridad de este enteógeno consiste en el uso del “nosotros”, que incluye al propio enfermo y a la misma entidad, porque ambos se vuelven una sola persona, hablan y describen lo que están viendo, porque la poción “emborracha y ataranta”. Al parecer, gracias a la explicación detallada que ofrece, con las indicaciones precisas de cómo actuar, no se necesita la intervención de un especialista como intermediario, sino únicamente de una mujer experta en su suministro. El curandero interviene después, cuando la curación del paciente lo requiere.

La Santa Rosa de los otomíes

Según la interpretación de Aguirre (1987), durante el período colonial, el peyote recibía el calificativo de Santa Rosa, Rosa de santa María o Rosa María. Sin embargo, es

probable que estas denominaciones, que se encuentran en repetidas ocasiones en los documentos inquisitoriales, remitan más bien a un nombre genérico aplicado por los españoles al conjunto de plantas sagradas (Quezada 1989). También podemos suponer que haya sido la primera santa de América, Santa Rosa de Lima, quien haya inspirado tal calificativo. Lo cierto es que los otomíes lo eligieron para nombrar en español a la planta sagrada que, en los rituales de propiciación y agradecimiento, los “costumbres”, instaura la comunicación con las potencias sagradas, denominadas las Antiguas (Fagetti 2019).

Entre los otomíes del municipio de Pantepec, estado de Puebla, donde realicé un trabajo de campo en 2017 (Fagetti 2019, 2021), se denomina Santa Rosa a la *Cannabis*, que también se conoce como *Xünfö Dēni*, Señora-flor (fig. 6). Este enteógeno desempeña principalmente dos funciones: se emplea como medio de consulta, como cualquier enteógeno, y se consume durante el “costumbre” para permitir que las entidades sagradas bajen a la *mexā* a gozar de la ofrenda que ha sido dispuesta para agasajarlas. En este sentido, la Santa Rosa funge como facilitadora de la llegada de las Antiguas al ágape enteogénico. Quienes reciben en su cuerpo a la propia Santa Rosa, a *T'zut'abi*, el Patrón o Presidente –llamado también *Zit'u*, diablo–, a *Xünfö Dehe*, La Señora del agua, o a *Behöi*, la Abuelita de la



Figura 7. “Costumbre” realizado en una iglesia. *Figure 7. “Costumbre” performed in a church.*

Tierra, son los *bādi*, los chamanes, y las *zidēni*, las madrinas que los acompañan, las mujeres que “comen la flor”; ambos elegidos por el Patrón o la Santa Rosa para desempeñar el “trabajo sagrado” (Reinoso 2019).

Para convocar a sus deidades, los otomíes recortan sus cuerpos en papel. El papel de china de diferentes colores se destina al recorte de los “malos aires”, mientras que el color blanco es para las potencias sagradas, categoría que incluye no solamente a las divinidades ya nombradas, sino también a los dueños de los cerros que también son festejados durante el rito.

Los escenarios del “costumbre” son diversos: casas, iglesias, cuevas y cerros, sitios sagrados que durante cientos de años han sido destino de peregrinaciones, porque es allí donde viven las Antiguas (fig. 7). En el centro del espacio sagrado se asienta la *mexā*, donde se consuma la acción ritual y descienden las potencias sagradas invocadas y convocadas al banquete para ser agasajadas con bebidas y alimentos que les agradan.

Los “costumbres” tienen como finalidad propiciar la lluvia o agradecer a las Antiguas la cosecha de maíz,

frijol y todos los productos de la tierra, pero también pedir salud y bienestar, no solamente para las familias que participan, sino para “todo el mundo”. Desde los tiempos primigenios se instauró entre las Antiguas y sus hijos el precepto incuestionable de la reciprocidad (pedir-ofrendar-recibir-agradecer); sobre la obligación de dar para recibir se sustenta la continuidad de la coexistencia de los seres humanos y de sus númenes protectores, así como la permanencia del universo mismo.

Cada “costumbre” es una performance dividida en varias secuencias con una estructura preestablecida, pero que despliega también variaciones notables de una puesta en escena a otra, dependiendo de quién la dirige y también de los imprevistos que se generen en el escenario. Después de la presentación de los *bādi* y las *zidēni* ante el altar, el primer acto es la ejecución de la limpia de los malos aires, indispensable para que estos se retiren de la escena una vez que hayan recibido comida y bebida. Acto seguido, se prepara la entrega de la ofrenda, precedida por el sacrificio de pollos y guajolotes (pavos), cuya sangre, que mana del cuello, se esparce



Figura 8. *Bādi* realizando el "trabajo sagrado". Figure 8. *Bādi* performing the "sacred work".

sobre los recortes de papel. De este modo, se "firman" las invitaciones que el especialista ritual ha preparado para cada una de las entidades convidadas al banquete.

La música, el canto y la danza deleitan a las Antiguas y la ofrenda se entrega bailando, porque "así empezó la vida". Arriba y abajo del altar se coloca primero una tanda de vasos con chocolate y una pieza de pan dulce. En seguida, se reparten platos de comida y pollos enteros hervidos, mientras los *bādi* limpian con velas y sahúman con copal a los asistentes, que también entregan veladoras, refrescos, cervezas y aguardiente para las potencias sagradas (fig. 8).

Una vez dispuesta la ofrenda, los *bādi* hacen sonar la campanita y tocan el silbato invitando a las Antiguas a que bajen a merecer. Nadie debe faltar porque todos han recibido una invitación personal. Los *bādi* y las *zidēni* aguardan su llegada, dispuestos a recibirlos. Se acerca el momento álgido del costumbre: el descenso a la *mexā* de los convidados. Pero este acontecimiento requiere una preparación especial por parte de quienes serán sus receptores. Para poder cumplir con su

mandato y recibir a los espíritus, *bādi* y *zidēni* deben abrir sus corazones. De eso se encarga la propia Santa Rosa. Cada madrina se encomienda a ella al tomar una pizca entre sus dedos, masticándola lentamente con un sorbo de refresco verde; pidiéndoselo encarecidamente, dispuesta a entregar su cuerpo para que allí descienda aquella Antigua que quiera conversar, manifestar sus deseos, sus preocupaciones y demandar lo que le hace falta. En este sentido, cada *bādi* y cada *zidēni* se entrega plenamente a su labor, como explicó una mujer en una ocasión: "yo nada más como Santa Rosa y a ver quién llega: el cuerpo está libre para el que quiere entrar".

Una vez que las Antiguas están presentes, se dice que es porque ha llegado "el poder de la Santa Rosa" y es ella "la que maneja el cuerpo" de *bādi* y *zidēni*. El papel central de quienes "entregan su cuerpo" es brindarles la oportunidad de hablar y cantar. En realidad, se instaura un juego de voces que se intercalan. Por un lado, hablan y cantan las propias Antiguas, pero, por otro, se establecen diálogos en que los *bādi* y las madrinan expresan el sentir de todos y responden a



Figura 9. Zidëni realizando el "trabajo sagrado". *Figure 9. Zidëni performing the "sacred work".*

las interpelaciones de sus númenes protectores. Ellos se encargan de llamar a los espíritus, piden perdón al Patrón por faltas y omisiones cometidas, y al mismo tiempo, les ceden la palabra. Frente a la mesa, muestran su profunda conmoción con el llanto que acompaña las súplicas; exhortan a las potencias creadoras a que reciban la ofrenda y la respuesta no se deja esperar: "si el Patrón decide meterse en tu cuerpo, él mismo va a hablar y él mismo te hace contestarle".

Todo lo que ocurre en estos momentos es producto de la ingesta de la Santa Rosa, la cual, en virtud de sus propiedades psicoactivas, favorece el "trance de incorporación". A este acto central del costumbre lo he llamado "ágape enteogénico" (Fagetti 2019) porque en él se consuma la comunión de los humanos con las entidades extrahumanas, mediada por la misma *Xünfö Dëni*, la Señora-Flor. Se dice que cuando llega la Santa Rosa "tu corazón lo haces a un lado y entra su corazón". Es una cuestión de desplazamientos, porque el corazón de quien recibe ya sea a la Santa Rosa o a otra Antigua, debe salir para dejar vacío el lugar que llenará el recién llegado.¹³

Cada *performance* actúa como un detonante de pensamientos y acciones alojados en un subconsciente colectivo, y provoca un conjunto de emociones y sentimientos que despiertan una sensibilidad peculiar a través del canto, la música, la danza, los olores y los sabores. La planta sagrada excita los sentidos de *bādi* y *zidëni*, quienes, a su vez, contagian a todos los presentes, hacen vibrar sus cuerpos al unísono y elevan sus espíritus hacia el éxtasis, que hace posible su completa comunión con las Antiguas (fig. 9). En el clímax del "costumbre", los participantes, humanos y no humanos, se fusionan en una sola misión: darle continuidad al compromiso contraído; la obligación de preservar la vida y la existencia en *ximhōi*, el mundo. Con la Santa Rosa como facilitadora del trance, ella misma y la cohorte de las Antiguas se hacen presentes para convivir con la gente. Este es el gran mérito y la gran verdad del "costumbre": tenerlas allí para que escuchen las súplicas que sus hijos les dirigen.

Como en el caso de los hongos y la semilla de la Virgen, la Santa Rosa muestra la persistencia del uso



de las plantas sagradas, tanto en rituales privados como públicos. Por su gran valor como inductores de estados no ordinarios de conciencia, los enteógenos propician la interacción con las entidades sagradas, quienes desvelan verdades ocultas que hacen posible la recuperación de la salud y la superación de conflictos. Mientras que el trance endógeno es exclusivo de quienes poseen el don, el trance enteogénico le permite alcanzar a quien consume la planta sagrada un estado modificado de conciencia, que le otorga de manera transitoria, mientras dura su efecto, las mismas potencialidades reservadas al chamán. Sin lugar a duda, esta es la peculiaridad que caracteriza el uso ritual de enteógenos: la posibilidad de que el consultante, el que quiere saber, viva en primera persona la experiencia del trance y se vuelva el artífice de su propia sanación; o sea, que logre resolver un problema que le atañe a él directamente o a otros (Fagetti 2012). Asimismo, en rituales colectivos, permiten recuperar y reavivar la alianza entre la gente y sus divinidades, la confianza que mutuamente se tienen. El conocimiento y el uso ritual de las plantas sagradas forman parte de un patrimonio cultural intangible que debemos conocer y preservar, pues en él se expresan cosmovisiones y prácticas ancestrales de los pueblos originarios que nos conciernen a todos.

AGRADECIMIENTOS En el artículo se exponen algunos resultados del proyecto investigación CONACYT (CB-2014-01-241774 continuación): “Procesos de adivinación/sanación/reparación/propiciación en el contexto del conocimiento y la práctica del chamanismo de los pueblos indígenas” (2014-2019).

NOTAS

¹ En el texto, con el término “plantas sagradas” me referiré en general a hojas, semillas y cactus con propiedades psicoactivas; pero también a hongos, pese a que conforman un reino biológico distinto.

² Esta idea ya había sido concebida por William Blake en *The Marriage of Heaven and Hell* en 1793.

³ De Sahagún (1982: 667) reporta el nombre *tzon-tecomananácatl* en el idioma náhuatl que describe como setas grandes y redondas; según de la Garza (2012: 77) podría tratarse de *Amanita muscaria*.

⁴ La palabra *narkissos* hace referencia a sus propiedades narcóticas (Wasson et al. 1985).

⁵ En otro texto, Torres (2008: 237) señala también el uso probable de varias especies de *Brugmansia*, tabaco (*Nicotiana rustica*) y coca (*Erythroxylum*).

⁶ Xavier Lozoya (1983) la identifica como *Ipomoea intrapilosa* o *cazahuate*. Tanto las flores de las maravillas (*Turbina corymbosa* e *Ipomoea tricolor*) como las del cazahuate se parecen por su forma de campana.

⁷ La estructura fue descubierta por el autor en 2012 (Nebot 2013: 11).

⁸ Podría tratarse de los hongos que crecen sobre los troncos podridos *Conocybe siligienoides* (de la Garza, 2012).

⁹ A pesar de que la *Cannabis* fue introducida en la Nueva España durante la Colonia, incluyo el caso de los otomíes debido a que es probable que con anterioridad este pueblo también empleara algún enteógeno en sus prácticas rituales. Tanto L. Báez (2012) como J. Galinier (1990) registraron el uso de *Datura stramonium*. Asimismo, R. Weitlaner (1952) menciona que J. Soustelle había documentado el uso de *Ipomoea tricolor* en un pueblo otomí.

¹⁰ Rosa María: nombre genérico con el que se nombraban las plantas sagradas.

¹¹ Remite a la capacidad intrínseca del chamán de alcanzar estados no ordinarios de conciencia, mediante el trance y los sueños, como vías de comunicación con sus aliados y protectores, lo cual –según las explicaciones de los mismos especialistas rituales– deriva del otorgamiento del don por parte de las entidades sagradas.

¹² Velada: nombre de la ceremonia nocturna con los hongos sagrados.

¹³ Es importante aclarar que varios *bādi* y *madriñas* han manifestado que les “llega el espíritu” sin necesidad de tomar la planta.

REFERENCIAS

- AGUIRRE, G. 1987. *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*. México DF: Instituto Nacional Indigenista.
- BÁEZ, L. 2012. El uso ritual de la “santa Rosa” entre los otomíes orientales de Hidalgo: el caso de Santa Ana Hueytlalpan. *Cuicuilco* 19 (53): 155-174.



- BÁEZ, L. 2019. "Cuando empezó al mundo, allí lo encontraron el maíz, debajo de la piedra, ahí estaba con su semilla de marihuana, la Santa Rosa...". La Santa Rosa en Santa Ana Hueytlalpan, Hidalgo. En *Xünfö Dëni-Santa Rosa. Trance enteogénico y ritualidad otomí*, A. Fagetti, coord., pp. 85-108. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- BENCIOLINI, M. 2012. Entre el orden y la transgresión: el consumo ritual del peyote entre los coras. *Cuicuilco* 19 (53): 175-193.
- BONFIGLIOLI, C. & A. GUTIÉRREZ 2012. Peyote, enfermedad y regeneración de la vida entre huicholes y tarahumaras. *Cuicuilco* 19 (53): 195-227.
- CAROD-ARTAL, F. 2015. Alucinógenos en las culturas precolombinas mesoamericanas. *Neurología* 30 (1): 42-49.
- COULIANO, I. 1993. *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*. Barcelona: Paidós Orientalia.
- DE LA GARZA, M. 2012. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica.
- DE LA SERNA, J. 1987 [1656]. Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas. En *El alma encantada*, P. Ponce & P. Sánchez de Aguilar, pp. 263-475. México DF: INI-Fondo de Cultura Económica.
- DE SAHAGÚN, B. 1982. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México DF: Porrúa.
- FAGETTI, A. 2012. Cuando "habla" la semilla: adivinación y curación con enteógenos en la Mixteca oaxaqueña. *Cuicuilco* 19 (53): 229-255.
- FAGETTI, A. 2015. *Iniciaciones chamánicas. El trance y los sueños en el devenir del chamán*. México DF: Siglo XXI.
- FAGETTI, A. 2017. Los ojos del maíz como guía de la visión chamánica. *Elementos* 107: 37-46.
- FAGETTI, A. 2019. Xünfö Dëni o Santa Rosa: "La que nos abre la mente y el corazón". Ágape enteogénico y ritualidad otomí. En *Xünfö Dëni - Santa Rosa. Trance enteogénico y ritualidad otomí*, A. Fagetti, coord., pp. 9-84. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- FAGETTI, A. 2021. El don, la dieta y la práctica chamánica *nühü*. *Estudios de Cultura Otopame* 12: 33-5.
- FAGETTI, A., GARRETT, M. & J. REINOSO 2017. Interlocución y mediación: el uso ritual de la Santa Rosa entre los otomíes de la Huasteca meridional (México). *Scripta Ethnologica* 39: 49-66.
- FURST, P. 1992. *Los alucinógenos y la cultura*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- GALINIER, J. 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-CEMCA-INI.
- GARCÍA, A. & A. EASTMOND 2012. Rituales de la *x-táabentun* (*Turbina corymbosa*) y de los mayas yucatecos. *Cuicuilco* 19 (53): 257-281.
- GARRETT, M. 2019. El trabajo ritual y la ofrenda: parafernalia para intercambiar con lo sagrado. En *Xünfö Dëni - Santa Rosa. Trance enteogénico y ritualidad otomí*, A. Fagetti, coord., pp. 157-177. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- GLOCKNER, J. 2016. *La mirada interior. Plantas sagradas de los pueblos amerindios*. Ciudad de México: Debate.
- GLOCKNER, V., E. HERRERA & S. VILLELA 2013. De oficiantes nativos. Nahualismo y tonalismo en la Montaña de Guerrero. En *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual. Etnografía de los pueblos indígenas de México*, M. Bartolomé & A. Barabas, comps., vol. 3, pp. 245-302. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GONZÁLEZ, L. 2012. Hueytlacatzintli. Enteógeno sagrado entre los nahuas de Guerrero. *Cuicuilco* 19 (53): 301-324.
- HUXLEY, A. 1999. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Barcelona: Edhasa.
- JAY, M. 2013. Enter the Jaguar. En *Entheogens and the Development of Culture. The Anthropology and Neurobiology of Ecstatic Experience*, J. Rush, ed., pp. 319-322. Berkeley: North Atlantic Books.
- LA BARRE, W. 1979. Shamanic Origins of Religion and Medicine. *Journal of Psychedelic Drugs* 11: 1-2.
- LEÓN-PORTILLA, M. 1999. Universo de flores: la palabra de Mesoamérica. *Artes de México* (47): 8-15.
- LÓPEZ-AUSTIN, A. 1994. *Tamoanchan y Tlalocan*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- LOZOYA, X. 1983. Sobre la investigación de las plantas psicotrópicas en las antiguas culturas indígenas de México. *Estudios de Cultura Náhuatl* 16: 193-206.
- NEBOT, E. 2013. El *Xochitlicacan* y el *Quahuatl-xicalli* del recinto sagrado de México Tenochtitlan: el árbol como símbolo de poder en el México antiguo. *Dimensión Antropológica* 20 (59): 7-50.
- OTT, J. 1992. Los ojos desincorporados. En *La búsqueda de Perséfone. Los enteógenos y los orígenes de la religión*,



- R. Wasson, S. Kramrisch, J. Ott & C. Ruck, eds., pp. 177-185. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- PALMA, G., D. PÉREZ, M. HERNÁNDEZ & R. RAMÍREZ 2020. Revisión histórica de los hongos psicodélicos. *Educación y Salud, Boletín Científico Instituto de Ciencias de la Salud Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo* 8 (16): 174-186.
- PAULINYI, Z. 2007. La Diosa de Tepantitla en Teotihuacan: una nueva interpretación. *Cuicuilco* 14 (41): 243-272.
- QUEZADA, N. 1989. *Enfermedad y maleficio*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REINOSO, J. 2019. La Santa Rosa es la que canta. Concepciones en torno a la planta sagrada entre los otomíes de la Sierra Nororiental de Puebla. En *Xünfö Dëni - Santa Rosa. Trance enteogénico y ritualidad otomí*, A. Fagetti, comp., pp. 179-213. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- RODRÍGUEZ, C. 2017. *Mazatecos, niños santos y güeros en Huautla de Jiménez, Oaxaca*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUCK, C., J. BIGWOOD, D. STAPLES, J. OTT & G. WASSON. 1985. Apéndice. Enteógenos. En *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, G. Wasson, A. Hoffmann & C. Ruck, pp. 231-235. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- RUIZ DE ALARCÓN, H. 1987 [1629]. Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España. En *El alma encantada*, P. Ponce & P. Sánchez de Aguilar, pp. 125-223, México DF: INI-Fondo de Cultura Económica.
- SCHULTES, R. & A. HOFMANN 1993. *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- SÉJOURNÉ, L. 1957. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, C. 2008. Chavín's Psychoactive Pharmacopoeia: The Iconographic Evidence. En *Chavin. Art, Architecture, and Culture. Monograph 61*, W. Conklin & J. Quilter, eds., pp. 237-263. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California.
- TORRES, C. 2019. *Probable prehistoria. Rastreado los orígenes de la ayahuasca, el yagé y bebidas análogas*. <<https://de.scribd.com/document/431522195/ProbablePrehistoria-pdf#>> [consultado: 27-06-2023].
- WASSON, R. 1983. *El hongo maravilloso: Teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WASSON, R., A. HOFMANN & C. RUCK 1985. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WASSON, R., S. KRAMRISCH, J. OTT Y C. RUCK 1992. *La búsqueda de Perséfone. Los enteógenos y los orígenes de la religión*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- WEITLANER, R. 1952. Curaciones mazatecas. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 6 (4): 279-285.



Huichol shamanism: traditional wisdom in a modern world

Chamanismo huichol: sabiduría tradicional en un mundo moderno

Stacy B. Schaefer^A

Recibido:
diciembre 2021.

Aprobado:
octubre 2022.

Publicado:
junio 2023.



ABSTRACT

This article explores the ancient tradition of shamanism and its many facets in Huichol Indian culture. The Huichol Indians (*Wixárika*, *Wixáritari* pl.) live predominately in the Mexican states of Jalisco and Nayarit in their remote mountain homelands of the Sierra Madre Occidental. Their shamans have been vital keepers of ancient esoteric knowledge and leaders, healers, and diviners for their people. The shamanic tradition is passed down primarily through family kin ties. The path to becoming a shaman and the plants and animals that are shamanic allies will be discussed. This is followed by an examination of the shaman's power objects and the wide array of specialties acquired. Finally, the article addresses the challenges to shamans in the 21st century and their crucial role to the survival of Huichol culture and identity.

Keywords: shaman, Huichol, *Wixárika*, peyote, tobacco, *solandra*, Mexico.

RESUMEN

Este artículo explora la tradición ancestral del chamanismo y sus múltiples facetas en la cultura de los indígenas huicholes. Los huicholes (wixárika, wixáritari pl.) viven principalmente en los estados mexicanos de Jalisco y Nayarit, en sus remotos territorios ancestrales en la Sierra Madre Occidental. Sus chamanes han sido guardianes vitales del antiguo conocimiento esotérico y líderes, curanderos y adivinos de su pueblo. La tradición chamánica se transmite principalmente a través de los lazos familiares. Este artículo discutirá el camino para ser un chamán y las plantas y animales que son aliados chamánicos. A esto le sigue un examen de los objetos de poder del chamán y la amplia gama de especialidades adquiridas. Por último, el artículo aborda los desafíos para los chamanes en el siglo XXI y su papel fundamental para la supervivencia de la cultura e identidad huichol.

Palabras clave: chamán, huichol, wixárika, peyote, tabaco, *solandra*, México.

^A Stacy B. Schaefer, Department of Anthropology California State University. ORCID: 00090-0005-1079-3897.
E-mail: sschaefer@csuchico.edu

INTRODUCTION

The Huichol indians of Mexico, also known as the Wixárika (*Wixáritari* pl.), a name they use to refer to themselves, are renowned for the number of practicing shamans present in their communities and the breadth of their expertise.¹ In the 1890s the Norwegian anthropologist, Carl Lumholtz, visited Huichol Indian communities in the Sierra Made Occidental predominately in the states of Jalisco and Nayarit.² In his account, Lumholtz discusses the etymology of their tribal name which he spells as “Vira’rika”. He writes:

According to some Indians, the name means ‘prophets’ (Sp. *adivino*). According to others, it means ‘healers,’ ‘doctors’, (Sp. *curandero*). This latter would be very appropriate, as every third person seems to be a doctor, and the fame of the Huichol healers extends far beyond their own country. Many of them make annual tours, practising their profession among the neighboring tribes [...] (Lumholtz 1900: 5-6).

The Huichol people have been called “A Nation of Shamans” because of the number of shamans and the prominent role they have had since pre-Contact times and continue to have in their communities today.³ Shamans are known as *mara’akame* (*mara’akate* pl.) in the Huichol language and follow in the footsteps of their kin elders and ancestors. They are the intermediaries between the supernatural world, the world of the ancestors, and the world of the living. Their dreams and visions from the entheogenic peyote cactus (*Lophophora williamsii*) empower them to travel through these worlds to communicate with the gods for direction and actions to be taken in daily and ceremonial life. Huichol shamans are vital leaders, healers, and diviners who through their practice remain keepers of ancient Huichol cultural knowledge (fig. 1).

The information presented in this article draws from the author’s ethnographic research which spans over four decades among Huichols predominately from the community of San Andrés Cohamiata. The meth-



Figure 1. Petroglyph on the path to the community of San Andrés Cohamiata. Huichols say that it was made by the *hewi*, the ancient ones (all photos by the author, with the exception of figure 9). **Figura 1.** Petroglifo en el sendero a la comunidad de San Andrés Cohamiata. Los huicholes dicen que fue hecho por los *hewi*, los antiguos (todas las fotografías son de la autora, excepto la figura 9).



odology employed consists of participant observation (the author's five-year path to become a master weaver that closely parallels the path to becoming a shaman); participating in ceremonies and pilgrimages including four trips to the peyote desert, Wirikuta, in the state of San Luis Potosi with Huichols led by a shaman; as well as interviews with shaman consultants. This ongoing long-term research seeks to understand Huichol shamanism from the perspective of Huichol shamans, through the author's experiences, and from the work of other scholars of Huichol Indian culture. The training to become a shaman and the plants and animals with which shamans form alliances will be outlined to provide a general understanding of the unique ways shamans learn their craft in Huichol culture. The power objects germane to practicing shamans and the metaphysical powers ascribed to these objects will be discussed as well as the wide array of specialties acquired by shamans. This paper will address the challenges to shamans and this ancient shamanic tradition along with how the shaman with his/her ancient esoteric knowledge remains relevant and crucial to the survival of Huichol culture and identity in the 21st century.

THE PATH TO BECOMING A SHAMAN

Shamans may begin their apprenticeship as children or at any stage of adult life. Their training usually takes place within the context of the family ranch.⁴ Huichol spiritual specialists can be male or female; however, male shamans dominate the public sphere. Female shamans are wary of having such a prominence as they fear accusations of practicing sorcery on others, and consequently many female shamans prefer to attend to extended family in their ranch environments (Schaefer 2015). Regardless of gender, apprenticing to become a shaman follows the same path. For some, the calling to become a shaman begins early in life, and the indications for this are varied. A child may show an interest in playing the ceremonial drum, have the ability to dream about the gods, or have a proclivity to smoking the sacred tobacco (*Nicotiana rustica*) which contains high levels of nicotine and is used by shamans for ceremonial purposes. A child may be drawn to consuming

peyote; in fact, children whose mothers consumed peyote while they were *in utero* are considered more likely to become shamans (Schaefer 2011, 2017). A young one who recovers from a life-threatening illness is viewed as having traveled to the other side but has returned to the world of the living; this is also a sign that the gods have determined this child should become a shaman. These instances and others are divined by the family shaman or elder of the extended family and interpreted as a sign that the child is destined to be a son or daughter of a particular god such as: the fire god, *Tatewari*; the god of the deer, *Paritsika*; the god of rain, *Nü'ariwame*; the god of fertility and childbirth, *Niwetükame*; etc. If an individual has not experienced any profound event early in life, he or she can still pursue this specialized training; however, it will be more challenging, and the person will have to work extra diligently to achieve such a powerful role. This also means it could take more years to complete the apprenticeship, and some never succeed in this quest.

An important requirement throughout the training is that the shaman initiate must remain chaste or faithful to a spouse for the five or more years on this path. The key is to focus one's energies, thoughts, and actions towards this goal. Distractions that cause one to deviate from the training can cause illness and hardships as punishment. The seriousness of staying the course means no one may marry during the five or more years of training. As such, it is more likely for an individual to begin this endeavor once married. Huichols tend to marry at a young age, usually during adolescence. Huichol culture allows men to have polygynous marriages, but a shaman apprentice must not take an additional wife until he completes his training. This also implies that the husband of a female shaman initiate must not marry another woman while his wife is completing her apprenticeship.

To begin the training, the novice seeks another shaman to guide him or her through the process. Again, this responsibility usually lies with the family shaman in the ranch or another shaman kin member who will dream to which gods the apprentice needs to form special alliances by making vows and leaving offerings to them in their sacred places. In essence, Huichol shamanic traditions follow along bilateral kin lines from generation to generation since the knowledge imparted



Figure 2. Ceremony in which a year-old calf is sacrificed. Its blood is collected to anoint offerings for the gods. *Figura 2.* Ceremonia en la que un becerro de un año de edad es sacrificado. Su sangre es recolectada para ungir las ofrendas a los dioses.

comes from shamans who are members of the same kin groups, and each kin group has its own specific ways of practicing shamanism that is literally informed by ancestors. The shaman mentoring this work will also interpret the novice's experiences, dreams, and visions as signs sent from the gods and advise him or her in the subsequent actions to be taken.

The most common offerings consist of votive bowls and arrows. Hard-shelled gourds are dried, cut in half, scraped clean, and used as offering bowls. Inside of each bowl the petitioner makes miniature figures from beeswax that are affixed to the inside wall. These figures are usually simple figures representing the person offering the prayer and his or her family, a deer, a corn plant, and a circular coiled mandala design in the center. This latter design is called *nierika*, and is seen as a portal, a doorway that sends the person's prayers to the world of the gods. Beads in various colors are carefully pressed into the wax (Kindl 2003). Votive arrows are made from brazilwood and hollowed cane

that are decorated with paint made from seeds, minerals, and oil to create the colors black or red. A candle, preferably of beeswax, also accompanies the set of offerings for each god to which the novice has made a vow for guidance. These offerings are brought alive by anointing them with the blood of a sacrificial animal before they are left for the gods to hear the petitioned prayers (Gutiérrez 2000) (fig. 2).

During the five or more years to complete this training there are two crucial achievements the apprentice must master. One is to be able to remove illness-causing objects from a patient's body, which are most likely to physically manifest as kernels of corn (maize), small pieces of charcoal, small stones, or deer hair. One shaman (personal communication), explained the learning process this way:

At the beginning of the rainy season [around end of June] the person fasts and selects corn seeds to plant in the center of the *milpa* [cornfield]. He/she brings



Figure 3. Offerings of votive bowls, prayer arrows, candles and peyote are left by the hole in the center of the cornfield for the moist earth goddess, *Yurianaka*. **Figura 3.** Ofrendas de cuencos votivos, flechas de oración, velas y peyote son dejadas cerca del agujero, en el centro del campo de maíz, para la diosa de la tierra húmeda, *Yurianaka*.

sacred water from faraway places, leaves prayer arrows there and has to pray [to the gods] for power [to be able to heal, by means of removing illness causing objects in the body] to become a shaman. When the corn begins to sprout within five days one has to present a votive bowl and prayer arrow. Then some go deer hunting [...] if it is not deer-hunting season then one may go to the river and catch a fish for its “blood” to anoint the offerings and feed the hole in the center of the milpa which represents the mouth of the moist earth goddess, *Yurianaka* (fig. 3).

Rafael’s cousin María Paulita Minjares, who is also a shaman, relates that if one seeks shamanic power through making vows in the milpa the apprentice fasts for five days until the corn plants first sprout, at which time he or she must eat five little corn seedlings in order to gain esoteric knowledge.

The second step is when one is going to clean the weeds in the milpa:

You sacrifice something there –a chicken, a sheep. The third step, when the ears of corn are just beginning to form, you kill a deer on the deer hunt as a sacrifice. The fourth step, when the ears of corn begin to emerge and are young and tender, you sacrifice a deer and a cow. The fifth step is when the ears of corn have completely emerged. You wash your hands with sacred water to purify and bless everything there, [including] votive bowls, arrows, and candles (Rafael Pisano, personal communication).

The animals that will be sacrificed include the ones mentioned above. The sixth step is when the corn is harvested and brought home which commences the harvest ceremony –*Tatei Neixa* (Dance of Our Mothers) and sacrificial animals are sought to anoint offerings with their blood and provide food for the participants.

Rafael continues that in order to heal through sucking out illness-causing foreign objects from a patient’s body such as kernels of corn that the shaman in training

must encounter and communicate with the Deer Person, *Kauyumarie*, who is the messenger god for shamans:

One has to do these five steps every year. The first year one does not know much if anything. The second year one knows a little more, some by the third year [are able], others the fourth year, fifth year, sixth. Some do not learn at all [...]. If you reach five years and you do everything correctly but haven't learned, and if there is not a shaman by your side to help you, then you will encounter this animal. It will appear as an animal [...] you may find it in the center of the milpa, you may encounter this animal as a deer. Sometimes you find people in the center of the milpa. If you find a deer, you grab it. As a result, in your hand you will discover something, a small gourd bowl, the horn of an animal, sometimes a rock crystal (Rafael Pisano, personal communication).

He says that the tutelary god, *Kauyumarie*, may appear in various ways:

When you reach the fifth year you will dream all that you encountered, and you present it in one of various possible sacred places. That's how you will be lucky and the gods will explain things to you in your dream. When you go to these places you will not find a person. It's more like the wind, a breeze, a whirlwind, and everything becomes very clear. It is *Kauyumarie*. If you are successful on your path then you will encounter a person, a god, and you grab it. You may find [in your hand] a candle, a feather for your shaman's power wand [*muwierí*], it will be something that will remain with you (Rafael Pisano, personal communication).

While explaining this, Rafael takes various power objects that he acquired over time in this way out of his shaman's basket, *takwatsi*. One small rock, he said, he grabbed from within the peyote and declared it was *Kauyumarie*. Another rock he grabbed when he was in the *milpa* ritually dancing. A third rock he said he found in his bowl of meat stew made from an animal ceremonially sacrificed. Rafael takes out another small rock that he says is *Tamatzi*, Elder Brother Deer, and it is good for when you have been having a difficult time finding deer during the hunt. He says that you sing and eventually will find deer (fig. 4).

The second crucial achievement is for *Kauyumarie* to manifest himself to the shaman apprentice and teach



Figure 4. The shaman, Rafael Pisano, with feathers in hat that are used for ceremonial objects and shaman power wands. *Figura 4.* El chamán Rafael Pisano con sombrero con plumas, las que son usadas para los objetos ceremoniales y las varas de poder chamánico.

the novice to sing. For the beginning initiate, *Kauyumarie* may appear as a human. The first time he made himself known to the shaman María Paulita Minjares, he appeared as a child. She explained to me via her son, Rafa Hernández, that

she saw a child that came to talk to her in her dream. Like all shamans, the child smoke tobacco [*makutsi*, *N. rustica*] because it helps shamans dream and they are never without. This child that Maria Paulita saw was bald. They say that the fire god, *Tatewari*, is also this way. She talked with this child who appeared to be a young boy, but he was a man because he was smoking this tobacco (Maria Paulita Minjares, personal communication).

Once *Kauyumarie's* presence is familiar to the seeker, from then onward he will appear as a deer person. He

converses with the shaman and he relays the responses from the gods to particular inquiries the shaman may pose (fig. 5).

An essential milestone required to become a shaman is to be taught by *Kauyumarie* to sing. Rafa Hernández (personal communication) described his experience, noting that in this first encounter with *Kauyumarie* he appeared as a woman:

I dreamed of a person that I know who is not from San Andrés Cohamiata [...]. She gave me feathers, one was a royal eagle's feather [to be used as a *muwieri*, shaman's feathered wand], and the feather included two candles.

We sat down.

"We are going to sing" she told me. "I'm going to sing first, then you follow." I told her that I couldn't. I doubted I could sing.

She told me "you sit here".

She sang a round of the song and Rafa Hernández followed by repeating her song. Rafael (personal communication) continues that afterwards:

She gave me a *copa* of tequila.

"Here" she said, "you are succeeding in becoming a shaman, you are earning your life, nothing more. You are not earning money. This is the only thing we are earning. It's because you helped me. Drink up" she told me...

"Where do you live?" I asked her.

"I'll tell you" she said, "but don't tell anyone else."

She pointed to a hill filled with many nopal cacti and *huitzache* shrubs.

"I live over there between the nopal fields. My house is there. The day you come looking for me you will find me there. I will wait for you. But don't tell anyone".

ANIMAL ALLIES

Those training to become shamans will inevitably strive to make alliances with animals and plants that



Figure 5. The shaman, María Paulita Minjares, prays with the peyote in Wirikuta as she holds her *muwieri*, feathered shaman wand, and a beeswax candle. Note on her woven bag for carrying offerings the deer with peyote designs on its body representing the shaman's messenger god, *Kauyumarie*. **Figura 5.** La chamana, María Paulita Minjares, reza con el peyote en Wirikuta mientras sostiene su *muwieri* (la vara chamánica emplumada) y una vela de cera de abeja. Nótese en su bolsa tejida para portar ofrendas, el venado con diseños de peyote sobre su cuerpo, representando al dios mensajero de los chamanes, *Kauyumarie*.

are deemed to have unique powers. Certain reptiles in their homelands such as the horned toad (*Phrynosoma*), Mexican beaded lizard (*Heloderma horridum*), and boa constrictor (*Boa constrictor*) are sought on this quest. When provoked, the horned toad squirts blood from the corners of its eyes to a distance of up to 1.5 m (Middendorf et al. 2001). Since blood is important in offerings to the gods, shaman apprentices may make a pact with the horned toad (*teka*) requiring that over the five-year training period they catch five horned toads, induce them to bleed, and with this blood anoint their



cheeks, inner wrists, and the tops of their feet. Upon thanking the horned toad, it is released.

The Mexican beaded lizard (*'imukwi*) bites its prey, injecting venom through salivary glands in its lower jaw (Beck 2005). Forming an alliance with this reptile requires that the shaman in training catch a total of five over the course of the apprenticeship, carefully cut a small piece of the tail to cause it to bleed and anoint oneself as described above. Each beaded lizard is thanked and released into the wild. Forming an alliance with the boa constrictor (*wixu*) follows the same procedures. This snake is an ambush predator; it is not venomous to humans but does bite. It kills by striking and constricting its body around its prey, likely shutting off blood to its heart and brain (Gill 2015).

The hearts of some freshly-hunted animals are eaten raw as it is believed that doing so imparts the special qualities of the animal and, hence, its life-essence into the body of the shaman apprentice. Hummingbirds (*Trochilidae*) are admired by Huichols for their speed and agility. The shaman in training catches up to five hummingbirds and eats the hearts. Some novices are also instructed to eat the heart of a recently-killed deer so that he or she can become one with this sacred animal that is fundamental to their cosmology.

PLANT ALLIES

Plants with which shaman-apprentices may desire to form a special relationship invariably have psychoactive properties. Shamans may know of plants for herbal remedies, but they believe the power to heal lies in plants that imbue them with visionary experiences and metaphysical powers.

Tobacco

The special, potent tobacco used by Huichol shamans, *makutsi* (*N. rustica*), is most likely the oldest of the nicotine-producing tobaccos cultivated by Indigenous peoples in the Americas in pre-Contact times (Wilbert 1987: 6). The nicotine content in the leaves of this tobacco is as high as 18.76% (+/- 2.6%) compared to *N. tabacum* used for commercial cigarettes with a lower nicotine level ranging from 0.6 to 9.0% (Siegel et al.

1977: 22; Wilbert 1987: 134). This tobacco can induce an altered state of consciousness. The consumption of high concentrations of nicotine must be done judiciously, otherwise death can occur from nicotine poisoning. Shamans are the primary growers of *makutsi*, the sacred plant of the fire god *Tatewari*, and the knowledge of how to use it and carefully cultivate it is passed on from shaman to the initiate. Leaves of this tobacco are carried by shamans in hollowed-out gourds that are strung across the shoulder and smoked in rolled corn husk cigarettes or clay pipes (fig. 6).

Peyote

Peyote is revered as a powerful plant ally. Forming a relationship with this vision-producing cactus enables shaman apprentices to travel deep into the Huichol cosmos to learn life-transforming lessons and gain greater access to the gods and to other worlds (fig. 7a).⁵ Peyote is a spineless, low-growing cactus that contains over 60 alkaloids; the most abundant alkaloid is mescaline (3, 4, 5-trimethoxyphenethylamine) which is credited with inducing mind-altering experiences. It is not unusual for parents to introduce their children to peyote within a familial ceremonial context (fig. 7b). Peyote is especially sought by those on the shamanic path. An initiate may focus on learning to become a shaman in the peyote desert, known as Wirikuta, in the Mexican state of San Luís Potosí. There, under the watchful gaze of *Wiri'uwi*, the peyote goddess, a shaman apprentice may go to commune with this visionary plant and seek to meet up with *Kauyumarie*. One shaman, Guadalupe Carrillo (personal communication), describes a stunningly vivid experience he had eating peyote in Wirikuta at a young age as related below in abbreviated form:

I made some votive arrows for *Kauyumarie*, the deer god, to leave where there is peyote in Wirikuta. They were for *Kauyumarie* because he knows everything; he knows everything about the world [...]. When I arrived in Wirikuta I left one of the arrows [...] the other peyotereros [pilgrims] took out a large gourd bowl and filled it with peyote. They told me that since this was my first trip to Wirikuta I had to eat all of the peyote in the bowl. I wanted to know about god, how the world began, how the sun first appeared, how the fire, the maize, the earth and the god of rain first appeared [...]. I continued eating [peyote]. Then I finished.



Figure 6. Huichols participating in the ceremony *Hikuri Neixa*, Dance of the Peyote. The pilgrims, who had returned from the peyote desert of Wirikuta, wear turkey feathers in their hats, symbolic of the myth in which the turkey named the sun when it first rose. Note the small gourds that contain *makuti*, the sacred tobacco of shamans, carried across the shoulder of the man on the left. **Figura 6.** Huicholes participando en la ceremonia *Hikuri Neixa*, *Danza del Peyote*. Los peregrinos que han regresado del desierto del peyote de Wirikuta, portan plumas de pavo en sus sombreros, símbolos del mito en el que el pavo nombró al sol cuando este se alzó por primera vez. Nótese las pequeñas calabazas que contienen *makuti*, el tabaco sagrado de los chamanes, colgando del hombro del hombre a la izquierda.

One of the votive bowls [on the ground] was decorated inside with beads in the figure of a deer. In two or three hours I looked at the votive bowl and the deer inside the bowls was really large. How can that be? I continued eating more [peyote], and as I was looking into the votive bowl the deer grew in size and jumped out of the bowl. It was standing on the ground and moved in front of us.

Then I found a large peyote, I was looking at it and there was a little deer on top of the peyote where the white tufts of the plant are. It was a tiny little deer - how can that be? I'm seeing deer everywhere, why? I remember hearing my grandfather [...] say that this is the way that you always begin to learn. And with the peyote it is the same.

Well, the peyote was really, really large [...] the deer passed very close by me. I was in the middle of the

peyote where the white tufts are. I [must have] flown up there, I was seated in the middle of peyote and I flew higher up, to the mountain top of Cerro Quemado [an inactive volcano above Wirikuta where offerings are left]. I was standing up there and I was looking at the whole world -the ocean looked really small. I not only saw the ocean but all the animals that live in the ocean, whales, snakes, mermaids... everything. [The deer told me] [...] you should be calm... then I was back down below in Wirikuta [...].

Admixture plants

Eventually, if one succeeds in completing the shamanic training, he or she will also acquire an expertise in the mixing of plants to modify or enhance the effects of



Figure 7: a) peyote (*L. williamsii*), a mind-altering spineless cactus that is sacred in Huichol culture and a major plant ally of shamans; **b)** Huichol families gathered at their aboriginal temple for the ceremony *Hikuri Neixa*, Dance of the Peyote. Over the various days of the ceremony, participants will consume a drink of dried peyote ground and mixed with water and fresh peyote that has been harvested in Wirikuta.

Figura 7: a) peyote (*L. williamsii*), es un cactus sin espinas alterador de la consciencia, sagrado en la cultura huichol y una de las principales plantas aliadas de los chamanes; **b)** familias huicholes reunidas en su templo indígena para la ceremonia *Hikuri Neixa*, *Danza del Peyote*. Durante los varios días que dura la ceremonia, los participantes consumirán una bebida hecha de peyote seco molido, mezclado con agua, y peyote fresco que ha sido recolectado en Wirikuta.

peyote. The use of the tobacco, *makutsi*, in conjunction with consuming peyote brings greater control to the peyote experience when specific tasks are required or clear thinking desired. Rafael Pisano (personal communication) explained this to me:

You pray [...] that you will get something from it (the peyote) that you will gain more knowledge, see things, not get nauseous or vomit [...] and then when you smoke *makutsi* you will not feel so *empeyotado*. Even if you eat lots of peyote, you will not feel it that much [...] it makes one feel it gently, that's how people do it [...]. Because

if you eat peyote you feel differently, sometimes [the peyote] is gentle, sometimes it is very heavy [...] and then you hear things from far away, people talking from far over there. But with *makutsi* no, it lessens the feeling of being drunk with the peyote [...] so that you come down, that's why they smoke [...] you get the urge to smoke when you eat peyote.

Other plants that are sometimes ingested along with peyote include slices of a barrel cactus they call *maxa kwaxi*. Under the direction of a shaman, a section of this cactus is cut, the spines are removed, and it is



Figure 8: a) a piece of the root of 'uxa (*Mahonia trifoliolata*) is ground and mixed with water to make paint; it is also used as an admixture with peyote. Huichols who are peyote pilgrims paint their faces and sacred objects, such as the cow horn which is sounded by hunters on the deer hunt to communicate between themselves without alerting the deer of their presence; b) a young girl with face paint from the 'uxa root (*M. trifoliolata*) who has gone on the peyote pilgrimage with her family. **Figura 8:** a) un trozo de la raíz de 'uxa (*Mahonia trifoliolata*) es molida y mezclada con agua para hacer pintura; también es usada como aditivo al peyote. Los huicholes que son peregrinos del peyote pintan sus rostros y objetos sagrados, como el cuerno de vaca que es tocado por los cazadores en la caza del venado para comunicarse entre sí sin alertar al animal de su presencia; b) muchacha que ha ido al peregrinaje del peyote con su familia, con pintura facial de la raíz 'uxa (*M. trifoliolata*).

cut into slices. When it is eaten in combination with peyote, it lessens the effects of peyote. Slices of another cactus (*Ariocarpus retusus*) and the root of another plant they call 'uxa (*Mahonia trifoliolata*) that grow in Wirikuta are also admixture plants consumed with peyote. 'Uxa is ground and mixed with water to make yellow paint to adorn the faces and ritual objects of the peyote pilgrims (fig. 8a and b). Rafael Pisano (personal communication) describes his experience combining 'uxa with peyote:

[The 'uxa] this you feel with the peyote. You feel more, but it is different, it is not like smoking *makutsi* [...] it does not lower the strength like with *makutsi* [...] when you combine ['uxa and peyote] it is as if they elevate you, they raise you up zzzzzooooommmmm. That's how I felt. I saw the whole world very small, very round. I was moving as if I were the sun, that's the way I saw everything. I saw the gods, where they come from and where they reside. I saw everything. That's what happened to me when I ate 'uxa [with peyote].

Solandra

There is one powerful plant in the shamanic pharmacopeia that is feared by many and sought by those that have the greatest determination to gain power from it. This flowering plant they call *kieri* is a *Solandra* that is laden with the alkaloid scopalamine that induces a very different experience (fig. 9). *Kieri* grows among rocky, craggy cliff sites and with its fragrant flowers it beckons only the most courageous seekers to visit and commune with it. Shamans, as well as others who wish to learn from *kieri*, make a pilgrimage to visit the plant, leave offerings to it, and cut a small piece from the plant to consume. Some spend the night under this alluring fragrant plant in hopes that their dreams will reveal important messages to them.

Kieri is considered to be so powerful that others may not ingest it at all, but will keep a piece of it in their shaman's basket, or their bag of offerings, to ask for luck in their petitions whether it be advancing shamanic aspirations, perfecting the ability to play the violin, or artistic desires to excel in weaving and embroidery, etc. The effects from consuming it can vary from one person



Figure 9. Flower of *kieri* (*Solandra*), a plant that is both feared and sought for acquiring special powers by some shamans (photo by James A. Bauml). **Figura 9.** Flor del *kieri* (*Solandra*), una planta que es temida y al mismo tiempo buscada por algunos chamanes para adquirir poderes especiales (fotografía de James A. Bauml).

to the next. Sometimes it can be profoundly illuminating, but, unlike peyote, scopolamine as found in *kieri*, can “produce fever, delirium, convulsions, and collapse. Death may occur in children, the elderly, the debilitated, and any persons unusually sensitive to the antiparasymphetic effects” (Weil 1980: 168). It can provoke a kind of “frenzied madness” and can take people into violent, frightening dreamscapes filled with monsters and evil (Weil & Rosen 1983: 132). In these extreme cases the supplicant may never return to his normal waking state and will wander the countryside in a delirium for the rest of his or her life. Thus, making an alliance with *kieri* can bring formidable power to the seeker, but it can also draw him or her towards the dark side where shamans practice sorcery as their specialty, summoning evil, even death for their victims. There have been few studies that address *kieri* and all that surrounds this potent plant; further research will uncover more extensive information on the dark side of Huichol shamanism (Furst & Myerhoff 1966; Knab 1977; Furst 1989; Yasumoto 1996; Fikes 2020).

THE SHAMAN’S POWER OBJECTS

Shamans are equipped with an array of power objects that enable them to communicate with the gods. The shaman apprentice learns about these objects and acquires the necessary materials and fashions them into his or her own personal tools of power. First and foremost is the plumed wand, *muwieri*, that the shaman holds firmly in his or her hand while singing during ceremonies, when blessing people and offerings, and while performing healing rituals (fig. 10). The stick-like wand is made from brazilwood (*Haematoxylum brasiletto*), a tree with red-colored wood that, according to myth, carries the heart and the blood of the creator goddess, *Takutsi Nakawe*. Special feathers are attached to the wand from a range of birds, mostly raptors. Two tail feathers hang down from the wand, and attached to the top are a number of shorty fluffy feathers from under the wing of an eagle. It is said that these represent the soul of the bird and of the *muwieri*.



Figure 10. *Muwierite*, feathered wands of power essential for all shamans. **Figura 10.** *Muwierite*, varas emplumadas de poder esenciales para todos los chamanes.

Feathers from particular birds are considered to be especially aligned with specific gods and using a *muwieri* with these feathers facilitates communication with them while singing. Owls are feared by some and sought by others; their feathers are also made into *muwierite* (plural). The owl is admired because it is said that this bird knows how to dream. Owls are observed to begin singing at dusk and sing throughout the night into the morning. It is believed that shamans who use an owl-feathered *muwieri* do not tire or get hoarse when they sing in an all-night ceremony. Parrot feathers from the tropical lowlands of the region are prized because they are birds of the fire god *Tatewari* and help sing to the fire. Indeed, shamans carry a variety of feathered wands for achieving specific objectives. A certain feathered wand is used to catch the soul of the dead in the form of a rock crystal '*urukame*. Another feathered wand is used to kill *itauki*, which are envoys of evil shamans that appear as small malevolent animals visible only to shamans (Casillas 1996: 221). Certain kinds of

healing practices require other feathered wands, the same is true for purifying a person or offerings, for deer hunting, and for blessing the corn fields. Each *muwieri* is adorned with two colors of yarn that wind down the shaft. The combination of colors represents various things. According to Rafael Pisano, red is for the deer hunt because blood is sought from deer for offerings. Green represents the color of the sierra and trees where deer can be found. Yellow combined with green indicate the yellow face paint and green peyote. Shamans hunt the birds for their feathers and fabricate their *muwierite*, turning them into personal objects of power that will serve them well (fig. 11).

Shamans carry their assortment of feathered wands in a *takwatsi*, an oblong basket made of woven leaves of *Dasyllirion* spp.) in specific patterns (fig. 12). María Paulita named the various gods that are represented in the squares on the lid of the weaving. According to myth, these gods were the first to see and touch the first *takwatsi* in ancient times. Along the



Figure 11. A *kawiteru*, wise old shaman, *muwier* in hand gathers sacred water to anoint the heads of pilgrims at the sacred body of water known as *Tuimaye'u* in the San Luis Potosí desert on the way to Wirikuta. **Figura 11.** Un *kawiteru*, *chamán anciano sabio*, con *muwier* en sus manos, recolecta agua sagrada para ungir las cabezas de los peregrinos, en el pozo de agua sagrado conocido como *Tuimaye'u*, en el desierto de San Luis Potosí camino a Wirikuta.

sides two rows of braiding represent the road that the pilgrims take to Wirikuta and the return path to the sierra. Accompanying the *muwierite* in the shaman's basket are various objects such as small rocks and other materials from nature that were acquired by catching them on shamanic quests as Rafael Pisano described earlier in the text. Shamans also keep a small round mirror in the basket which is taken out and placed on a mat, *'itari*, situated next to the shaman who sits in front of the fire. María Paulita explains that the mirror helps the shaman in ceremonial song follow the sun as it travels through the underworld at night.

The *'itari* is also the resting place for the shaman's *muwier* and *takwatsi*. Currently, shamans may use a burlap or plastic woven bag or a blanket, but in times past, a unique mat was made for this purpose from palm fibers sewn into a rectangular shape. Rafael notes that the fire, the deer, and the mat communicate up to the sun and the cardinal directions. The sun and the gods in these directions respond, and their messages come to the shaman when he sings.

Rafael likens this to a telephone, the *muwier* the shaman holds in his hand contacts the gods who are far away; their reply is transmitted to the *muwier* and it sounds to the shaman like they are close by. The woven mat listens and records these conversations and shares them with the fire and the sun.



Figure 12. Woven and embroidered bags filled with offerings and sacred objects hang from the rafters of the family shrine. Note the *takwatsi* (woven shaman's basket) in the woven bag to the left. Beeswax candles and a gourd rattle are visible in the embroidered bag to the right. **Figura 12.** Bolsas tejidas y bordadas con ofrendas y objetos sagrados cuelgan de las vigas del santuario familiar. Nótese la *takwatsi* (canasta tejida de chamán) en la bolsa tejida de la izquierda. En la bolsa bordada a la derecha se observan velas de cera de abejas y un sonajero de calabaza.



Figure 13. Eusebio Carrillo, seated in the center, has the role of *saulixika*, the officiating shaman of the temple, for a five-year period. He holds various *muwierite* in his hand as he sings. The seated men on either side repeat as if echoing the verses he sings. **Figura 13.** Eusebio Carrillo, sentado en el centro, cumple el rol de *saulixika*, el chamán oficiante del templo, por un período de cinco años. Sostiene varios *muwierite* entre sus manos mientras canta. Los hombres sentados a cada lado repiten los versos de su canción a modo de eco.

COMPLETING THE SHAMANIC TRAINING

At the end of five years, or however long it takes for the shaman apprentice to be able to heal by extracting foreign objects from a patient's body, communicate with *Kauyumarie*, and gain the ability to sing, there is an all-night ceremony to mark the completion of this training. Usually a male calf is sacrificed in front of the fire, and the last set of votive bowls, prayer arrows, and candles are anointed. The next day a meal is shared with all the participants. The initiate is now recognized as a shaman and must leave the last of his or her offerings to the gods. A series of pilgrimages are made to these gods in their sacred places throughout the Huichol territory and beyond to the Pacific Ocean, the peyote desert, and other sacred sites where they dwell. Patients will arrive at the shaman's ranch to be healed or he/she may go to the patients' ranches. The shaman can charge for his/her services which can be monetary or take the form

of barter. The most challenging cases often require a year-old bull in payment.

Over time, shamans renowned for their healing abilities can acquire considerable wealth in cattle. Their influence often extends beyond the ranch to the larger community where shamans perform more public rituals and ceremonies. As they gain further experience in their profession, they may be selected to serve as the leading shaman in one of the native temples to officiate over the temple ceremonies and pilgrimages in the five-year role of *saulixika*, who, when he sings, is referred to as Venus or the North Star (fig. 13). Eventually, learned with age and experience, a shaman may reach the level of *kawitero*, the title applied to the wise, old shamans who through their dreams and consensus, determine who will be the new governing officials in the community every year and decide who will be responsible over a five-year period for carrying out the temple ceremonies and leading pilgrimages.



Figure 14. María Paulita Minjares is a shaman that specializes in fertility and is the head shaman in her family ranch. Note the votive bowl in her left hand and *muwieri* in her right. She received her calling when she was younger on the pilgrimage to Wirikuta. *Figura 14.* María Paulita Minjares es una chamana que se especializa en fertilidad y es la chamana líder en su rancho familiar. Nótese el cuenco votivo en su mano izquierda y el *muwieri* en su mano derecha. Ella recibió su llamado cuando era joven, durante el peregrinaje a Wirikuta.

SPECIALISTS

Healing one's *nierika* (personal designs)

In addition to taking on more leading roles in the community, shamans may advance their skills by specializing in certain realms of knowledge accessible to them in the shamanic world. Again, this is a five-year quest. Shamans may focus on healing individuals through metaphysically repairing and balancing his/her *nierika*, one's personal designs. It is believed that everyone is born with special designs located on the cheeks, wrists, throat, and tops of the feet that are seen only by the shaman and the gods. These are the areas where sacrificial blood is anointed or yellow paint is applied during the peyote pilgrimage so that the gods will more clearly recognize him or her. These personal "aura-like" designs are geometric and appear bright and animated with movement when a person is in a healthy state. During illness a person's designs appear faint, incomplete, and without movement. In healing a patient, the shaman works to restore the patient's designs to their original state.

Fertility

Some shamans specialize in healing infertile couples desiring to have children; these shamans are known by

members of the community to have exceptional powers to select the sex of the child, if the couple requests it, and to metaphysically place the fetus in the woman's womb. María Paulita Minjares explained that she became a fertility specialist because of a calling she had as a girl on the pilgrimage to Wirikuta (fig. 14). She related this to me through her son who explained that she had eaten peyote on the way to Wirikuta. When the pilgrims stopped at a sacred fresh water lagoon. There,

[...] in the water she saw as if a lot of little children were sprouting from the water. Then someone, one of the pilgrims was giving water to the rest of the pilgrims. She [María Paulita] cupped some water in her hand; it looked like she had a small child in her hand, that she had grabbed a very small child. There the shamans told her that this was her luck and her life (María Paulita, personal communication).

Treating scorpion stings

A shaman may specialize in curing people stung by highly poisonous scorpions in the genera *Centruroides* and *Vaejovis*. A drop of venom from the tail of one of these scorpions can kill a baby, a child, or an older adult. Healthy adults can suffer a serious episode of anaphylactic shock, made doubly urgent if there is no epinephrine treatment available. Rafael Pisano has specialized in curing scorpion stings by making a special



Figure 15. Votive bowl and offering at the family shrine to appease *Paritsika*, the scorpion god, and to protect family members from its sometime lethal venomous sting. *Figura 15.* Cuenco votivo y ofrenda en el santuario familiar para apaciguar a *Paritsika*, el dios escorpión, y proteger a los miembros de la familia de su picadura venenosa a veces letal.

vow with the scorpion god, *Paritsika*, and by forming alliances with some of the animals associated with this scorpion in order to treat patients who have been stung. Every ranch, led by the shaman in the family, creates a shrine for the scorpion god where they leave offerings and feed the scorpion god with sacrificial blood and ritual food during ceremonies (fig. 15). One shaman, Santos Aguilar, explained that in order to specialize in curing patients stung by this highly toxic predatory arachnid that he ate live scorpions, a total of five; as each one made its way down to his digestive tract, he said he could feel them stinging him inside (Susana Valadez, personal communication).

Wolf shamanism

Another shamanic tradition in Huichol culture which is very ancient and rarely, if ever, practiced in contemporary times is *nagualism*, becoming a wolf shaman. This requires five years of training in which the sha-

man leaves offerings to the wolf god *Kumukemai* at his mountain shrine and communicates with him through his dreams. The plants that help the initiate could be *kieri*, peyote, or mushrooms that are described as red with white spots.⁶ Santos relates (Valadez 1996: 286-287) that at the time the wolves enter the shrine the man loses consciousness. In his vision the wolves take him to their den and “fix him up”. The wolf apprentice will do five somersaults in the sacred directions. If he is fortunate and transforms into a wolf, he is ready at midnight to go hunt deer with his wolf companions. Santos relates (Valadez 1996: 297-298):

[...] while I am in my human form, both the wolves, and other Huichol wolf-shamans, can recognize me as one of them. They recognize me because I now have the wolf sign on my face and wrists, which tells any wolf who I am, and how far I have gone [...]. Once a person knows how to turn into a wolf, the wolves will always be at his beck and call.



Guiding the dead

As we have seen, Huichol shamans care for the souls of people as they are born and throughout their lives; they are also charged with assisting the souls of family members at death and beyond. Shamans take a leading role in guiding the souls of the deceased through a ceremony. The shaman sings, and, with the help of *Kauyumarie*, he or she finds the soul of the deceased as it wanders and brings it to be present so that the participants can reunite one last time and say their farewells. Through his or her song the shaman safely helps the soul of the deceased to the other world where it will remain in the sky above the peyote desert of Wirikuta.

Wise old shamans can specialize in catching the souls in the form of rock crystals, *'ürükame*. Five or more years after a person's death the shaman may be called upon to bring the soul of the deceased back to the family in this form. Only the most experienced shamans have the power to do this. Another ceremony is performed in which, through the shaman's song, he or she catches the rock crystal, which may come from within the fire, from the body of a hunted deer or sacrificed cow, from the corn field, or it may be caught in mid-air. This precious rock crystal is wrapped in a layer of cotton and fabric, attached to a votive arrow, and placed in the family shrine located on the ranch.

The living family members care for the souls of the deceased in prayer and take them out to be present during ceremonial occasions where they are offered food and drink and anointed with fresh blood from sacrificial animals. Over time, the shaman may grab five or six *'ürükame* belonging to the deceased family member. In this way, the shaman helps the family find the soul of its deceased member. In caring for it the shaman neutralizes the danger it can have on the living. Eventually, he will take it to the sacred caves Huichols visit to leave offerings. As an ancestor, the crystalized soul resides forever after with the Huichol gods (Furst 1967; Anguiano 1996; Perrin 1996).

CONCLUSION

Huichol shamans are the spiritual doctors, psychologists, diviners, and religious leaders in the family and the community. Currently, Huichol children are required to attend bilingual primary schools; some graduate and go on to the junior high and high school. A smaller number of Huichol youth continue their educations at the university. This means that there may be fewer Huichols from the younger generations learning to become shamans. The consequences could be devastating without leaders who transmit Huichol cultural knowledge and who are also key to balancing traditional and acculturative Western influences.

The relations that Huichol shamans have with Western religious specialists and medical professionals vary widely, and some are more tenuous than others. Catholicism brought by Spanish missionaries in the 17th-18th centuries never made strong inroads into most Huichol communities compared to neighboring tribes such as the Cora and Tepehuano Indians. Priests are not allowed to reside in most Huichol communities in the Sierra but may receive permission to visit and officiate at ceremonies that are related to the Catholic liturgical calendar, especially during Holy Week (*Semana Santa*). Even then, shamans may also carry out native ceremonies in the church including baptismal rituals for Huichol children, which establish godparent and godchild relationships. They may also make pilgrimages outside of the sierra to specific Catholic churches where they have an affinity for a particular virgin or saint that they have included but kept separate from their aboriginal pantheon of gods. There, shamans leave offerings and collect holy water to take home for the ceremonies they lead. More problematic are the relations between shamans and Huichols who have converted to an evangelical form of christianity, the latter are referred to as *aleylyuys*. They have been known to confront Huichol shamans and barrage them with their newly-found religious zeal. It is worth noting that if evangelical Huichols encounter difficulties or illness that cannot be remedied by this christian way of life, they may return to seek out shamans in their family for advice and healing (Otis 1998).

The relationship between shamans and most medical professionals they encounter is much more likely to be collegial. Medical doctors who have received training or



have interacted with rural Indigenous communities often work collaboratively with shamans in treating Huichol patients. The underlying belief held by many shamans is that Western doctors may be able to cure the body, but only shamans are able to discover the root cause or causes of illness. As such, shamans are able to heal the body and the soul. At the time of this writing, the effect that the COVID-19 pandemic may have on Huichol communities where malnourishment, tuberculosis, and other illnesses that weaken the immune system are not uncommon, is extremely disconcerting. Pandemics such as measles and smallpox have struck the Huichol sierra at various times in the past and gravely impacted the population. Huichol shamans in the community of San Andrés Cohamiata ingeniously developed their own technique for immunizing children with smallpox. Evidently, shamans used the thorns of the huitzache plant “[...] to pierce the skin eruptions of people already suffering from smallpox and extract the liquid from them. With the permission of the parents, they would then inoculate the arms of healthy children with this liquid [...]” (Casillas 1996: 219). Huichols from this community credit the disappearance of smallpox to a prominent shaman named Carrillo who has since died. Their oral tradition tells that

to “cover up” –that is, calm– the disease he made a pilgrimage to Haixáripá, a sacred place on the slopes of Popocatepetl, the great snow-covered dormant volcano near Mexico City, where Huichol mythology says smallpox made its first appearance. His efforts were successful and smallpox never again bothered the people of San Andrés (Casillas 1996: 219).

Only time will reveal how Huichol shamans will treat people affected by the COVID virus or any other pandemic that may arrive to their community. One thing that is certain is that shamans will work along with Western medical professionals to care for the sick and look over their souls; and if death falls upon a patient, the shaman will also be the one to look after his/her well-being in the afterworld.

Despite the onslaught of challenges brought by the Western world to Huichol culture, their shamans, with the guidance of the deer god, *Kauyumarie*, have been and continue to be paramount leaders who help to navigate through an intensely changing world. Huichol shamans, working alongside their Western-educated

countrymen and women, will chart the future of their people and destiny of the Huichol people.

NOTES

¹ The term “Huichol”, a corruption of *Wixárika*, was the name used by early Spanish explorers and missionaries. Following the conventional style in much of the anthropological literature, the term Huichol will be used in this article.

² See Lumholtz (1902) for the detailed account of his expedition to the Huichol Indians.

³ Referencing the quote written in 1900 by Lumholtz in his publication *Symbolic Art of the Huichol Indians*, scholar Bruce Finson in 1988 republished portions of Lumholtz’s work. Finson retitled this as *The Huichols, A Nation of Shamans*. He also listed Pablo de la Cruz, Lumholtz’s main Huichol consultant and guide, as first author with Lumholtz as the second author.

⁴ Huichol settlement patterns revolve around extended family ranches. Many ranches consist of close-knit kin as Huichols prefer endogamous marriages, and first cousin marriages traditionally have been the preferred form of marriage alliance. These rustic ranches are scattered throughout the countryside in the river valleys or higher up in pine and oak-covered forests.

⁵ See Furst (1972), Myerhoff (1974), and Schaefer (1996) for in-depth ethnographic descriptions of the peyote pilgrimage and the importance of peyote in Huichol culture.

⁶ The mushroom discussed by Santos may likely be the Fly Agaric *Amanita muscaria* (Valadez 1996), which the author has been told by her Huichol consultants is found in the Huichol sierra. Unlike peyote, which grows hundreds of kilometers away, it is not used by most people in their traditional practices.

REFERENCES

- ANGUIANO, M. 1996. Müüqui Cuevixa: “Time to Bid the Dead Farewell.” In *People of the Peyote: Huichol Indian History, Religion and Survival*, S. Schaefer & P. Furst, eds., pp. 377-388. Albuquerque: University of New Mexico Press.



- BECK, D. 2005. *Biology of Gila Monsters and Beaded Lizards*. Berkeley: University of California Press.
- CASILLAS, A. 1996. The Shaman Who Defeated Etsá (Smallpox): Traditional Huichol Medicine in the Twentieth Century. In *People of the Peyote: Huichol Indian History, Religion and Survival*, S. Schaefer & P. Furst, eds. pp. 208-231. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- FIKES, J. 2020. *Beyond Peyote: Kieri and the Huichol Deer Shaman*. Berkeley: Regent Press.
- FINSON, B. 1988 (Ed.). *The Huichols: A Nation of Shamans*. Oakland CA: B. I. Finson.
- FURST, P. 1967. Huichol Conceptions of the Soul. *Folklore Americas* 27 (2): 39-106.
- FURST, P. 1972. To Find Our Life: Peyote among the Huichol Indians of Mexico. In *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, P. Furst, ed., pp. 138-184. New York: Praeger.
- FURST, P. 1989. The Life and Death of the Crazy Kieri: Natural and Cultural History of a Huichol Myth. *Journal of Latin American Lore* 15 (2): 155-179.
- FURST, P. & B. MYERHOFF 1966. Myth as History: The Jimson Weed Cycle of the Huichols of Mexico. *Antropológica* 17: 3-39.
- GILL, V. 2015. Boa Constrictors' Lethal Secret Revealed. *BBC News*, 23 July. <<https://www.bbc.com/news/science-environment-33625080>> [accessed: 23-02-2023].
- GUTIÉRREZ, A. 2000. Blood In Huichol Ritual. *Journal of the Southwest* 42 (1): 111-118.
- KINDL, O. 2003. *La jicara huichola: un microcosmos mesoamericano*. Mexico DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- KNAB, T. 1977. Notes Concerning Use of Solandra among the Huichols. *Economic Botany* 31 (1): 80-86.
- LUMHOLTZ, C. 1900. Symbolism of the Huichol Indians. *Memoirs of the American Museum of Natural History* 3(1): 3-228.
- LUMHOLTZ, C. 1902. *Unknown Mexico*. Vol. 2. New York: Charles Scribner's Sons.
- MIDDENDORF, G., W. SHERBROOKE & E. BRAUN 2001. Comparison of Blood Squirted from the Circumorbital Sinus and Systemic Blood in a Horned Lizard, *Phrynosoma Cornutum*. *The Southwestern Naturalist* 46 (3): 384-387.
- MYERHOFF, B. G. 1974. *Peyote Hunt: The Sacred Journey of the Huichol Indians*. New York: Cornell University Press.
- OTIS, G. 1998. *The Quest for "Life": Witchcraft, Faith, Healing and Religious Conversion among the Huichol Indians*. Mexico DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PERRIN, M. 1996. The Urukáme, A Crystallization of the Soul, Death and Memory. In *People of the Peyote: Huichol Indian History, Religion, and Survival*, S. Schaefer & P. Furst, eds., pp. 403-428. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SCHAEFER, S. 1996. The Crossing of the Souls: Peyote, Perception and Meaning among the Huichol Indians. In *People of the Peyote: Huichol Indian History, Religion, and Survival*, S. Schaefer & P. Furst, eds., pp. 138-168. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SCHAEFER, S. 2011. Peyote and Meaning. In *Altering Consciousness: Multidisciplinary Perspectives*, E. Cardena & M. Winkleman, eds., vol. 2, pp. 147-165. Santa Barbara: Praeger.
- SCHAEFER, S. 2015. *Huichol Women, Weavers and Shamans*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SCHAEFER, S. 2017. Fertile Grounds?: Peyote and the Human Reproductive System. In *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Plants (50 years later)*, G. Prance, ed., pp. 220-235. Santa Fe-London: Synergetic Press.
- SIEGEL, R., P. COLLINGS & J. DIAZ 1977. On the Use of *Tagetes lucida* and *Nicotiana rustica* as a Huichol Smoking Mixture: The Aztec *Yahutli* with Suggestive Hallucinogenic Effects. *Economic Botany* 31: 16-23.
- VALADEZ, S. 1996. Wolf Shamanism and Interspecies Communication in Huichol Shamanism. In *People of the Peyote: Huichol Indian History, Religion, and Survival*, S. Schaefer & P. Furst, eds., pp. 267-305. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- WEIL, A. 1980. *The Marriage of the Sun and the Moon*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- WEIL, A. & W. ROSEN 1983. *From Chocolate to Morphine: Understanding Mind-Active Drugs*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- WILBERT, J. 1987. *Tobacco and Shamanism in South America*. New Haven: Yale University Press.
- YASUMOTO, M. 1996. The Psychotropic Kieri in Huichol Culture. In *People of the Peyote: Huichol Indian History, Religion, and Survival*, S. Schaefer & P. Furst, eds., pp. 235-263. Albuquerque: University of New Mexico Press.



La estatuilla del sitio Osvaldo de la Amazonía central. Evaluación de la presencia de chamanismo en una aldea circular del siglo VII DC

The statuette of the Osvaldo site in the Central Amazon. Evaluation of the presence of shamanism in a 7th century AD circular village

Ricardo Chirinos Portocarrero^A

RESUMEN

Se analiza el simbolismo expresado en una estatuilla cerámica hallada en el sitio arqueológico Osvaldo, una aldea circular del siglo VII DC atribuida a la tradición Barrancoide de la Amazonía central brasileña. Es el único objeto de carácter ritual encontrado en el sitio y un tipo de artefacto significativamente escaso en el registro arqueológico de la zona. Sobre la base de un análisis comparativo con objetos similares provenientes de áreas relacionadas con la misma tradición cultural, se sostiene que sus características formales remiten a aspectos de la cosmología de pueblos indígenas contemporáneos expresados en el chamanismo. Es por esto que, de forma exploratoria, se discute la posible presencia de prácticas chamánicas en el asentamiento.

Palabras clave: chamanismo, aldeas circulares, arawak, Amazonía, estatuilla.

ABSTRACT

This article analyzes the symbolism of a ceramic statuette discovered at the Osvaldo archaeological site, a 7th century AD circular village attributed to the Barrancoide Tradition of the Central Brazilian Amazon. The statuette was the only ritual object found at the site and is one among very few artifacts of this kind in the archaeological record of the area. Through a comparative analysis with similar objects found in areas attributed to the same cultural tradition, we will link this statuette's formal features with aspects of the shamanic cosmology of other contemporaneous Indigenous peoples and, ultimately, consider the possible presence of shamanic practices in this settlement.

Keywords: shamanism, circular villages, Arawak, Amazon, statuette.

Recibido:
enero 2021.

Aprobado:
marzo 2023.

Publicado:
junio 2023.



^A Ricardo Chirinos Portocarrero, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, Brasil. ORCID: 0000-0002-9795-8826. E-mail: ancowilka@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Las estatuillas de cerámica se encuentran en contextos arqueológicos de varias culturas precolombinas de América, principalmente desde el Período Formativo hasta épocas más tardías. Podemos mencionar hallazgos en períodos como el Formativo Rural (México Central), en las fases Polícroma Inicial (Costa Rica), Momil (Colombia) y Barrancas (Venezuela), en Huaca Prieta (Perú) y en la fase Mangueiras (Amazonía brasileña). En Ecuador, las estatuillas también están presentes entre los períodos Formativo (Valdivia 3000 a 2000 AC) y de Integración, en las culturas Chorrera, Jambelí y Guangala (Corrêa 1965). En Colombia, las estatuillas aparecen en épocas similares, principalmente en sitios de las tierras bajas, y es rara su presencia en las regiones andinas (Reichel-Dolmatoff 1961).

En el área amazónica, dichos objetos aparecen en la desembocadura del río homónimo, inicialmente en la mencionada fase Mangueiras (900 AC), y posteriormente en la fase Marajoara (400-1400 DC). En el bajo Amazonas, se hallan en el complejo Konduri (1000-1400 DC) y en la cultura Santarém (1000-1400 DC) (Corrêa 1965). En la parte media del Amazonas, se registran en la fase Açutuba (300 AC) (Pinto 2005) y luego en las fases Itacoatiara (300 AC-300 DC) (Hilbert 1968) y Manacapuru (500-800 DC), correspondiente a la ocupación del sitio Osvaldo (Chirinos 2006).

La cantidad de estatuillas cerámicas no se presenta de manera proporcional en las distintas áreas y períodos. Existen colecciones con un número significativo únicamente en las fases Santarém, del bajo Amazonas, y Marajoara, en su desembocadura; la primera vinculada a grupos étnicos del tronco lingüístico caribe y la segunda a grupos del tronco tupí-guaraní (Barreto 2017). Sin embargo, los estudios de estatuillas cerámicas en la Amazonía, como las Marajoara (Schaan 2001) y Santarém (Corrêa 1965), se realizaron principalmente en colecciones de museos y particulares que no cuentan con información arqueológica contextual, debido a que fueron obtenidas por aficionados, salvo escasas excepciones (Barreto 2017).

Además, los sitios de la tradición Barrancoide, vinculada a grupos étnicos del tronco lingüístico arawak (Lathrap 1970; Heckenberger 2005), registran muy pocas evidencias de estatuillas, como Açutuba, Osvaldo

(Chirinos 2006) e Itacoatiara (Corrêa 1965), en la cuenca del Amazonas central, así como el sitio Barrancas, en la parte inferior del Orinoco (estilo Los Barrancos, 300-1000 DC) (Rouse & Cruxent 1963). En Açutuba se han registrado tres fragmentos, y en Barrancas, Itacoatiara y Osvaldo, una única figurilla por sitio.

Los contextos arqueológicos de la tradición Barrancoide en el norte de Sudamérica y en el Amazonas muestran que las estatuillas aparecen en una cantidad mínima, a pesar del alto nivel de toma de muestras y recolección de material arqueológico. En general, los objetos de culto, como estas piezas, son escasos en los hallazgos de dicha tradición (Rouse & Cruxent 1963). En la Amazonía central, específicamente en el área de investigación del Proyecto Amazonía Central (en adelante PAC), entre el gran número de sitios prospectados –más de cien localizados (Neves et al. 2003a, 2003b)– solo se habían encontrado tres fragmentos de estatuillas de cerámica en el sitio Açutuba, además de la estatuilla casi completa del sitio Osvaldo.¹

En este sentido, Rouse y Cruxent (1963) plantearon que la complejidad de la decoración de la cerámica Barrancoide sugiere un importante desarrollo ceremonial, pero las evidencias de este fenómeno son mínimas, de las que las figurillas son una excepción. La única estatuilla encontrada por estos autores en el sitio Barrancas guarda similitudes simbólicas y contextuales con la figurilla de Osvaldo. Ambas muestran representaciones antropozoomorfas y fueron encontradas en zonas de basurales.² Este parece ser el lugar común de las figurillas, como se evidencia en otros contextos de Colombia, Ecuador, Mesoamérica (Reichel-Dolmatoff 1961, 1997) y el Bajo Amazonas (Gomes 2002), aunque no exclusivo, ya que han sido localizadas también en ámbitos funerarios vinculados a la tradición Marajoara (Barreto 2017).

En cuanto a la función social que cumplieron las estatuillas, se pueden indicar dos principales vertientes interpretativas: la primera las considera como objetos de culto en rituales, y la segunda como simples juguetes (Reichel-Dolmatoff 1961). Para Barreto (2017), lo más relevante para comprender el uso de las estatuillas en la Amazonía es su rol en rituales chamánicos, en los que actuaban como ayudas visuales, no solo para facilitar la comunicación con los espíritus auxiliares, sino también como depósitos o receptáculos para ellos. En las islas del archipiélago de Los Roques, en Venezuela, se han

localizado más de 300 estatuillas, que habrían sido utilizadas en prácticas rituales chamánicas a manera de ofrendas votivas, como mediadoras entre los isleños y los espíritus protectores de animales marinos, en especial el caracol rosado (Antczak & Antczak 2008).

La estatuilla de Osvaldo fue hallada en una aldea circular del siglo VII DC, vinculada a la tradición Barrancoide, fase Manacapuru (Neves 2000; Chirinos 2006) y a grupos étnicos del tronco lingüístico arawak (Lathrap 1970; Heckenberger 2005), específicamente localizada en un basural, asociado a TPI (Neves et al. 2003a, 2003b), que correspondería a un segmento social diferenciado dentro de la aldea, de una o varias viviendas (Chirinos 2006, 2021). Las aldeas circulares precolombinas son consideradas por diversos autores como indicadores de procesos de cambio, con el desarrollo de sociedades sedentarias y jerarquizadas, con un fuerte sentido de control social a través de la organización y normalización del uso del espacio (Heckenberger & Petersen 1999; Wüst & Barreto 1999; Heckenberger 2002, 2005).

Las imágenes y estatuillas antropomorfas aparecen en la Amazonía en contextos de alta jerarquía, donde el refuerzo del poder se materializa a través de diversos rituales, en los que jugarían un importante rol (Heckenberger 1996, en Schaan 2001). En tal

sentido, el análisis de la estatuilla de Osvaldo puede contribuir a este debate, pues se trata de una pieza especialmente relevante, proveniente de un contexto espacial y estratigráfico bien estudiado y datado, así como singular, en tanto que permite examinar una de las pocas evidencias de este tipo de artefactos localizados en la Amazonía central.

EL SITIO OSVALDO: UNA ALDEA CIRCULAR EN LA AMAZONÍA CENTRAL PRECOLONIAL

El sitio arqueológico Osvaldo está ubicado en el distrito de Iranduba, en el margen sur del lago do Limão, en el área de confluencia de los ríos Negro y Solimões, estado de Amazonas, Brasil. Fue localizado en 1997 por Eduardo Góes Neves, en el marco de las investigaciones del PAC. El sitio tiene dimensiones estimadas de 1120 m x 320 m, con áreas heterogéneas, distintas profundidades de TPI y una densidad variable de fragmentos cerámicos, predominantemente asociados a la fase Manacapuru de la tradición Barrancoide (Neves 2000; Chirinos 2006), la cual se relaciona con pueblos hablantes de lenguas arawak (Lathrap 1970; Heckenberger 2002).



Figura 1. Mapa de localización del sitio Osvaldo. *Figure 1. Map showing the location of the Osvaldo site.*



Figura 2. Apéndices modelados tradición Barrancoide, fase Manacapuru del sitio Osvaldo (fotografías de Wagner Souza e Silva) (Chirinos 2006: plancha 2). **Figure 2.** Molded appendages from the Manacapuru phase of the Barrancoide tradition found at the Osvaldo site (photos by Wagner Souza e Silva) (Chirinos 2006: plate 2).

En la región del bajo río Negro, área históricamente dominada por grupos arawak, las investigaciones señalan una conexión entre aldeas circulares y cerámica Barrancoide (Métraux 1940 & Sweet 1974, en Heckenberger 2005). Etnográficamente, las aldeas circulares más conocidas están en la Amazonía meridional, entre los pueblos xinguanos, de grupos lingüísticos diversos, y del Brasil central, dominado por grupos del tronco lingüístico macro-gê, los que constituyen los modelos “clásicos” de aldeas circulares. En los primeros, la cerámica producida es una variante del estilo Barrancoide amazónico (Heckenberger 2005), mientras que en los segundos se tiene el registro arqueológico de cerámicas de las tradiciones Uru y Aratu, de origen amazónica y del nordeste brasileño, respectivamente (Wüst & Barreto 1999).

La configuración de aldeas en forma circular, establecida por una variedad de grupos indígenas, constituye un factor importante en lo que se refiere a las estructuras socioculturales que orientan su pensamiento y dinámica social. Esto se expresa especialmente en la plaza circular central, conformada por el anillo de las casas. De acuerdo con Heckenberger y Petersen (1999), el espacio público abierto es casi omnipresente en las tierras bajas; sin embargo, las aldeas de plaza circular poseen una especificidad en la medida en que gravitan alrededor de un centro unificador. Es en este espacio donde la aldea recibe a otros grupos en rituales y visitas

intercomunitarias; y en el que se realizan las ceremonias dedicadas a los espíritus y ancestros. Es el espacio en el que se define la propia identidad individual y colectiva, estructurada por oposiciones como hombres/mujeres, más jóvenes/más viejos, jefes/comunes, nosotros/otros (Heckenberger 2005).

Como vestigio arqueológico, la aldea de plaza circular permite una mirada sobre diferentes aspectos de las sociedades antiguas –economía, política, cosmología, organización social– profundamente relacionados entre sí y expresados en esa ordenación del espacio. El análisis espacial y composicional (Hietala 1984) del sitio arqueológico Osvaldo ha indicado que se trata de una ocupación continua en forma de aldea circular (Chirinos 2006), tal como se observa entre los pueblos arawak contemporáneos.

De acuerdo con el análisis de fechados radiocarbónicos de dicho sitio, a partir del año 630 DC se desarrolla una ocupación más intensa del asentamiento, en que aumenta el uso de productos orgánicos, intensificación que posiblemente se relaciona con un crecimiento poblacional, y que tiende a ser corroborada por el surgimiento de la TPI de coloración oscura y por el aumento de la presencia de material cerámico.³ Este parece ser un fenómeno regional, ya que es a partir de esta época, aproximadamente, que aparece una mayor cantidad de sitios con depósitos profundos de TPI (Neves 2000; Neves et al. 2003a, 2003b; Chirinos 2006).



Figura 3. Estatuilla cerámica de Osvaldo (fotografías de Wagner Souza e Silva) (Chirinos 2006: fig. 5.1). **Figure 3.** Osvaldo ceramic statuette (photos by Wagner Souza e Silva) (Chirinos 2006: fig. 5.1).

LA ESTATUILLA CERÁMICA DEL SITIO OSVALDO

La estatuilla fue hallada por el equipo del PAC durante los trabajos de excavación en 1999, bajo la dirección de Góes Neves. Fue encontrada en una unidad de excavación de 1 m², en un área de alta concentración de material arqueológico y orgánico,⁴ que posiblemente constituye un basural relacionado a una gran unidad residencial o a un grupo de pequeñas unidades residenciales. Se ubicaba a una profundidad de 40 a 50 cm de la superficie, en un registro estratigráfico fechado en 630 DC, aproximadamente.

Sin dudas, nuestra interpretación de la estatuilla cerámica de Osvaldo es limitada, sobre todo porque se dispone de un único ejemplar. En un análisis comparativo entre esta estatuilla y otras de distintos sitios de la Amazonía, hemos encontrado algunas similitudes y diferencias; por ejemplo, las estatuillas de los sitios Osvaldo y Açutuba fueron halladas en zonas de concentración de fragmentos cerámicos decorados (Pinto 2005; Chirinos 2006). Sin embargo, la comparación estilística entre las figurillas de ambos sitios no muestra afinidades, y tampoco las observamos con las figurillas Marajoara (Schaan 2001). Los tres fragmentos cerámicos de estatuillas antropomorfas encontrados en Açutuba son representaciones de los miembros inferiores de figuras antropomorfas. Dos son representaciones de pies, similares a los de las colecciones de estatuillas cerámicas de Santarém y Marajoara (Corrêa 1965;

Schaan 2001), y el tercero corresponde a dos piernas, que tienen similitud estilística con las estatuillas de la cultura Valdivia, de Ecuador (Lumbreras 1981).

Por lo demás, en las figurillas Santarém se pueden observar semejanzas de orden morfológico, como las siluetas y bases de formas circulares, y de orden simbólico, como las representaciones antropozoomorfas (Corrêa 1965). Estas comparaciones fueron realizadas entre las imágenes de esta colección, publicadas por Corrêa (1965) y Schaan (2001); no obstante, debido a la falta de una colección de piezas análogas, no pudimos determinar las recurrencias de forma y decoración, lo cual sin duda proporcionaría información valiosa para nuestro análisis.

La estatuilla cerámica de Osvaldo es una pieza maciza, de consistencia compacta. Tiene uno de sus lados rotos, desde la base hasta el cuello, además de una fractura en un extremo de la parte superior. Su altura es de 9 cm, con una base ovalada de 6,7 cm de diámetro máximo y 5,4 cm de diámetro mínimo. La parte media es de forma cónica, con una cintura de 3 cm de diámetro, mientras que la parte superior se extiende lateralmente, tiene 7,4 cm de un extremo a otro y 2,7 cm de ancho aproximado.

En cuanto a la decoración, la parte inferior de la figurilla muestra dos pequeñas tiras paralelas, formadas por incisiones dobles que se aplican a lo largo de los contornos de la figurilla. En la parte media, en la cintura, se forman dos bandas paralelas por medio de incisiones dobles, que también se aplican en su

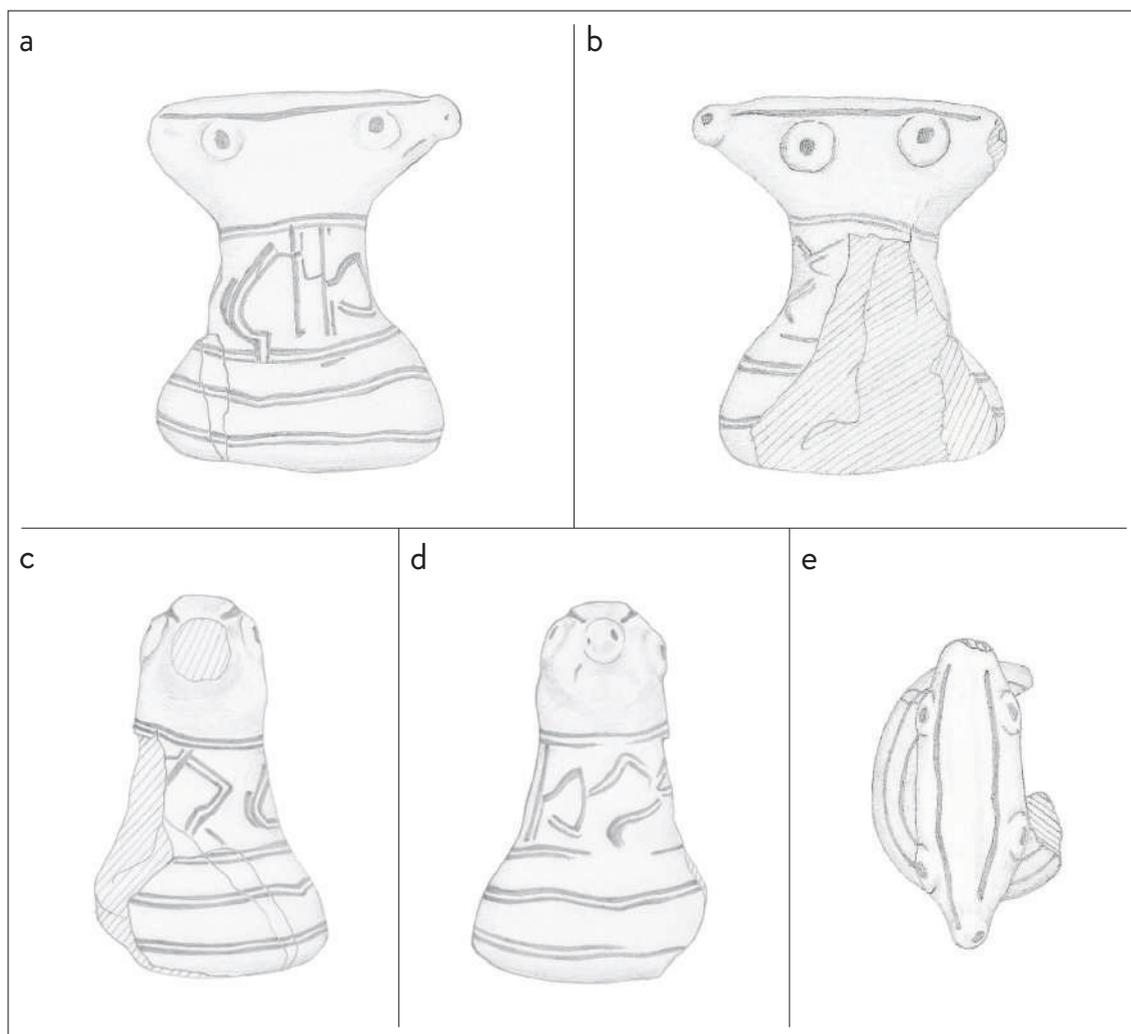


Figura 4. Representación gráfica de la estatuilla cerámica Osvaldo: **a y b)** caras; **c y d)** laterales; **e)** vista superior (dibujo de Lucia Borba) (Chirinos 2006: fig. 5.2). **Figure 4.** Sketches of the Osvaldo statuette: **a and b)** faces; **c and d)** sides; **e)** top view (drawing by Lucia Borba) (Chirinos 2006: fig. 5.2).

contorno. Se observa la delimitación de un ancho del cinturón de 3,2 cm, en el que hay formas geométricas generadas por líneas incisas verticales y paralelas, destacándose un diseño de apariencia figurativa en la parte central del cinturón, que probablemente representa a un pez.

En las extremidades superiores de la estatuilla están moldeados posibles ojos mediante técnica de glóbulos aplicados e incisiones de puntos, que podrían representar cabezas de ave. Las dos cabezas se oponen, mirando hacia lados contrarios, y una de ellas está fracturada en el punto en que se representa la boquilla.

Si se cambia de perspectiva y se mira a las caras frontal y posterior, con base en los ojos de las mismas cabezas de aves se observa una cara nuclear, también dual.⁵

Esta pieza fue clasificada por Pinto (2005) como “estatuilla zoomorfa”, no obstante, aquí preferimos no utilizar este nombre debido a las representaciones simbólicas que contiene, por lo que nos referimos a ella simplemente como estatuilla cerámica de Osvaldo. Creemos que un término más cercano sería “antropo-zoomorfa” o “estatuilla antropozoomorfizada”, conceptos utilizados para algunas cerámicas de Santarém (Corrêa 1965; Gomes 2002).

En esta pieza no se observan rastros de decoración pintada, como engobe o pintura, y la arcilla que forma la estatuilla es de color anaranjado. Se ha verificado la presencia preponderante de antiplástico *cauxi* (espículas de esponja de agua dulce), y en menor proporción, fragmentos de cuarzo, hueso y hematita. Las características de la estatuilla, como el tipo de decoración, coloración, antiplásticos y otras propias de la arcilla, muestran que para su fabricación se utilizó un material típico de la tradición cerámica Barrancoide, fase Manacapuru, encontrada en el sitio Osvaldo. Esto sería una indicación de que la estatuilla fue fabricada en el mismo asentamiento.

INTERPRETACIONES SOBRE LAS ESTATUILLAS DE CERÁMICA

Denise Schaan (2001) ha llevado a cabo una evaluación sobre las interpretaciones de estatuillas antropomorfas a partir del análisis de la colección Marajoara, en la que concluye que las estatuillas deben interpretarse desde los siguientes enfoques: como objetos activos en la negociación de identidades y de poder; como reflejo de desigualdades sociales y de género; como objetos individualmente diferentes y que podrían haber sido asociados a sepulturas y contextos domésticos; y como herramientas en rituales.⁶

De acuerdo con Reichel-Dolmatoff (1961), en términos generales se pueden señalar dos principales vertientes interpretativas acerca de la función social de las estatuillas: una las considera como objetos de culto en rituales y otra como juguetes. El autor se inclina hacia la primera vertiente y nota que las figurillas presentan medios técnicos para mantenerse erguidas, lo cual sería una característica de los objetos de culto. Desde este supuesto, que es el más aceptado, los objetos de culto se vincularían con rituales chamánicos.

Estos objetos son considerados sagrados en tanto manifestación de algo que no es reductible a su materialidad. Cada objeto presente en el ajuar o en la “mesa” del curandero o chamán es el soporte visible de un poder invisible o “encanto”. El poder deriva de la presencia de la entidad mítica que anima el objeto mismo (Polia 1996). En el momento de la práctica chamánica estos dejan de lado su sentido metafórico para cobrar

existencia adquiriendo agencia, autonomía (Ortiz 2020) y poderes curativos. Así, las estatuillas se transforman de objetos en sujetos.

Los grupos arawak guyaneses utilizaban pequeñas estatuillas negras para adivinar el pronóstico durante los rituales de curación, mientras que en el Alto Xingu, los arawak usan estatuillas en sesiones de curación chamánica con el objetivo de recuperar almas perdidas y devolverlas a sus dueños originales (Barreto 2017). Además, las figurillas son comúnmente encontradas en lugares arqueológicos de zonas basurales, como es el caso de la figurilla de Osvaldo, lo que podría relacionarse con datos etnográficos que señalan la costumbre de desecharlos después de cumplir una breve función ritual. Como muestra Reichel-Dolmatoff (1961, 1997), entre los indígenas cuna, embera y noanamá del Chocó (Colombia), las figurillas antropomorfas son de madera y utilizadas durante los rituales chamánicos de curación. Una vez cumplida su función ritual pierden su carácter sagrado y por lo general son depositadas directamente en el área de desechos, próxima al lugar donde se practicó la ceremonia. Para cada tipo de ritual el chamán prepara una figurilla con características específicas, relacionadas con el tipo de curación que se realizará.

El hecho de que las figurillas también puedan ser elaboradas con materiales perecibles, como madera o fibras vegetales, indica que hay un desconocimiento en cuanto a la representatividad de estos objetos, siendo difícil evidenciar el correlato material de su presencia e importancia entre los grupos sociales del pasado (Reichel-Dolmatoff 1961, 1997). Este puede ser el caso de los sitios de la tradición Barrancoide.

CHAMANISMO Y VUELO CHAMÁNICO. SIMBOLOGÍA DE LA ESTATUILLA DE OSVALDO

El chamanismo fue definido por Mircea Eliade (1968) como la técnica del éxtasis o trance, en que el chamán es el especialista del alma humana, dotado de la capacidad de realizar viajes a la región de los espíritus, armonizando la realidad desde este plano. Reichel-Dolmatoff (1990) define el chamanismo como un sistema coherente de creencias y prácticas religiosas que explican la relación

entre el cosmos, la naturaleza y el hombre. De acuerdo con el autor, estas explicaciones se fundamentan, en cierta medida, en experiencias visionarias, las que al compartir una base neurofisiológica podrían llegar a ser convincentes.

Diversos estudios sobre chamanismo amazónico, como el de Jean Pierre Chaumeil (1998), asumen que este es un fenómeno que irriga todo el cuerpo social. La teoría perspectivista de Viveiros de Castro (1996) supone la posibilidad de transitar entre diferentes posiciones o puntos de vista, apoyándose en la concepción de que el sentido del mundo es el mismo para todos los seres, a la vez que son variables los cuerpos, los que contienen las perspectivas que permiten aprehenderlo. Esta teoría constituye una sofisticación del animismo, que pretende evidenciar la especificidad de los grupos amerindios. El pensamiento amerindio estaría dotado de una cualidad perspectivista, para la cual el mundo es habitado por diferentes tipos de sujetos, entre humanos y no humanos, que lo aprehenden de acuerdo con puntos de vista diferentes. Animales y espíritus ven a los humanos como no humanos (como dioses o animales), y por tanto se ven a sí mismos como humanos, dotados de cultura (Borba 2009).

En tal sentido, este pensamiento tiene un carácter no esencialista, en la medida en que la percepción del mundo depende de la posición del observador, de modo que a todos los seres (animales, humanos y sobrenaturales) se les atribuye la condición de sujetos observadores. Por lo tanto, la capacidad de cambiar de percepción no sería inaugurada por la figura del chamán, pues su práctica supone un principio estructurante que se aplica a la ontología amerindia.

Así, el chamanismo no es una institución o actividad exclusiva de ciertos especialistas, sino un sistema de comunicación y mediación más amplio que manifiesta la constitución de una cosmopolítica. La práctica chamánica supone la gestión de las relaciones con los agentes sobrenaturales que deciden sobre el destino del cosmos, tratándose, por lo tanto, de una acción política (Szutman 2005).

Como señala Joanna Overing (1991), entre los piaroa el chamán realiza la comunicación y la mediación con los agentes sobrenaturales que tienen todo el conocimiento sobre el mundo. Es también el mediador a nivel de las relaciones intrahumanas, con capacidad

para decidir sobre los destinos matrimoniales y conducir los grandes rituales multilocales. El chamanismo, que en este grupo indígena está vinculado a la función de jefatura, hace la mediación entre el dominio local y multilocal, entre lo interno y lo externo. Si bien estas teorías y estudios se han desarrollado en el presente etnográfico, y a pesar del riesgo de anacronismo, son útiles para obtener información sobre los roles que las estatuillas pudieron haber jugado en el pasado precolonial (Barreto 2017).

La estatuilla de Osvaldo tiene representaciones simbólicas caracterizadas como bicefalia y dualidad. En la cerámica de Santarém este tipo de figuras se asocia al chamanismo (Gomes 2002). Del mismo modo, en la iconografía maya las imágenes de dos cabezas remiten al chamanismo, que simboliza la armonía de los opuestos: estaciones seca y lluviosa, vida y muerte, o la infinidad de la temporalidad (González 2001). Otros elementos de la figurilla, como el cinturón y las dos cabezas de aves laterales, también se vincularían con el chamanismo, específicamente con la simbología del vuelo chamánico (Reichel-Dolmatoff 1990).

En la cosmovisión animista, muchos grupos indígenas de América, como los de la Sierra Nevada, en Colombia, la región amazónica (Reichel-Dolmatoff 1990), las sociedades andinas precolombinas (Millones 2000), los nahuas y los mayas de Mesoamérica (González 2001), y en muchas otras culturas (Eliade 1968), consideran el cosmos como estratificado, compuesto por una secuencia de mundos superpuestos. Los chamanes subdividen estas dimensiones múltiples veces, y hablan de una cadena muy remota de otros mundos. Para algunos grupos indígenas, los mundos escalonados que están más allá de esta tierra corresponden a un microcosmos que consiste en una secuencia de dimensiones del propio mundo interior del individuo (Reichel-Dolmatoff 1990: 23-24).

El vuelo chamánico transita entre estos múltiples mundos o dimensiones, por medio del uso de plantas enteógenas que generan una disociación en la que el espíritu es separado de su cuerpo, penetrando en otras dimensiones del cosmos, para sanar y para consultar a otros espíritus. Ellos dicen que pueden acceder a estas dimensiones durante el trance. Se trata de un tema mítico frecuente entre los tukano del Vaupés (Reichel-Dolmatoff 1990) y también se registra en la región

andina (Millones 2000) y mesoamericana (González 2001). La concepción de otras dimensiones donde viven diferentes espíritus se fundamenta en el mismo vuelo extático del chamán. De acuerdo con Reichel-Dolmatoff (1990: 26), la imagen que él forma de estas dimensiones depende de los procesos proyectados de la personalidad cultural y psicológica del chamán y de la tradición cultural a la que pertenece. Así, en su vuelo, el chamán se transforma en ave, jaguar y otros animales (Eliade 1968; Reichel-Dolmatoff 1990).

De acuerdo con lo anterior, el chamán es considerado en muchos grupos indígenas contemporáneos como un hombre-pájaro, y con esta forma también es representado en el mundo precolombino (Reichel-Dolmatoff 1990: 26). En las culturas andinas como Chavín, Paracas, Vicus, Moche, Nazca, Tiahuanaco, Huari, Chimú, Chancay e Inca, la imagen del chamán con alas ocupa un lugar destacado (Millones 2000). Y en muchos mitos tukano, el chamán es elevado al aire y transportado a otras dimensiones por ciertas aves, como el águila harpía, los halcones tijeretas, los patos o los gallinazos (Reichel-Dolmatoff 1990). Esto se vincula al hecho de que en diversas partes del mundo los objetos y prendas de vestir de los chamanes presenten plumas o huesos de aves (Eliade 1968). Desde otra perspectiva, las aves en su transmutación de cuerpos, al entrar a otros mundos sus plumas, garras y picos se vuelven adornos o instrumentos corporales, lo que explicaría su uso como ornamentación ritual de algunas danzas o vestimentas chamánicas (Salazar 2018).

Un complejo de creencias chamánicas con ciertos rasgos significativos en común habría existido desde hace miles de años en la región norte de América del Sur y en América Central, entre Costa Rica, el bajo Orinoco y el noroeste del Amazonas: grupos de estas regiones comparten la figura del hombre-pájaro (Reichel-Dolmatoff 1990). En estas áreas territoriales se han desarrollado diversas culturas arqueológicas de la tradición Barrancoide, y son actualmente habitadas por grupos indígenas hablantes de la familia lingüística arawak, grupos emparentados por esta tradición cerámica. En estas regiones, el símbolo del hombre-pájaro estaría representado en el llamado Icono A, propuesto por Reichel-Dolmatoff (1990) a partir de sus estudios sobre la metalurgia de las culturas precolombinas de Colombia, y representado también en el arte rupestre y

en la escultura en piedra, los que son conocidos medios para llevar a cabo rituales chamánicos (Schobinger 2008-2009; Barreto 2017).

El Icono A

Según propone Reichel-Dolmatoff (1990), el icono del vuelo chamánico es la representación del hombre-pájaro y sus transformaciones, conjuntamente con los denominados familiares, por lo general en forma de aves-animales auxiliares del chamán. Durante la iniciación chamánica, este adquiere sus familiares, es decir, los espíritus de animales que posteriormente se convertirán en sus auxiliares durante los rituales que dirige. Para el autor, se trataría de un icono “que expresa un concepto elaborado mediante un logo o cánones de representación, y se destina a la trasmisión de su contenido, en este caso el vuelo chamánico, y todo lo que implica en términos de transformación” (Reichel-Dolmatoff 1990: 49). Este icono es representado en objetos con silueta de simetría bilateral, de forma casi rectangular, estrechándose en la parte media, formando una cintura y extendiéndose en las cuatro esquinas, con la conformación de cuatro puntas que, esquematizadas de esta manera, conceptualizan los extremos de las alas del ave y los extremos de las plumas caudales lateralmente abiertas en abanico (Reichel-Dolmatoff 1990).

Las piezas más características del Icono A (figs. 5 y 6) representan un ave con las alas abiertas. En la parte superior está la cabeza central, aparentemente de ave de rapiña, y bajo sus alas se ven dos pequeñas cabezas de aves posicionadas opuestamente entre sí. En la parte más estrecha de la figura se observa un ancho cinturón formado por una faja horizontal que muestra motivos geométricos incisos, y la base muestra la cola abierta (Reichel-Dolmatoff 1990). Este icono está representado por una variedad muy amplia de piezas.

En la figura 6 podemos ver una pieza cuyo patrón básico ornitomorfo se reduce a la forma elemental de una silueta de reloj de arena: la parte superior representa las alas y la parte inferior la cola abierta. En su apariencia icónica es notablemente similar a la estatuilla de cerámica de Osvaldo.

Las representaciones del Icono A, según Reichel-Dolmatoff (1990), simbolizan un chamán que toma la

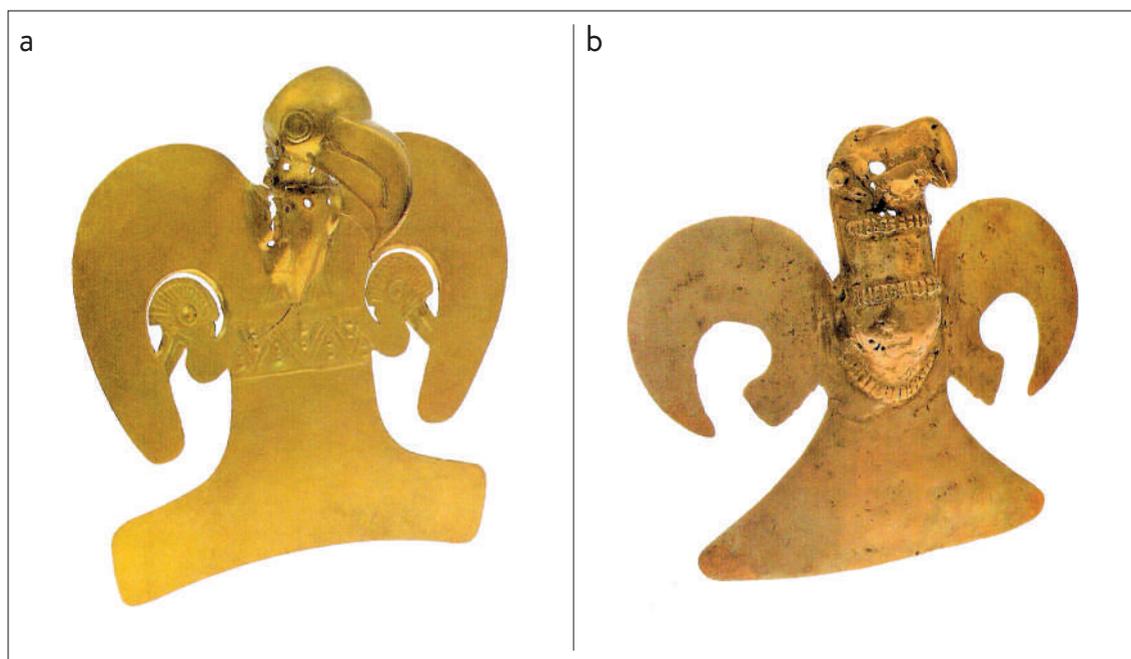


Figura 5. Ejemplares del Icono A, representación del vuelo chamánico, estilo Tairona. Colección del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia (alturas máx. 9,5 cm y 10,9 cm, respectivamente) (Reichel-Dolmatoff 1990: figs. 93 y 95). **Figure 5.** Examples of Icon A, representing the shamanic flight, Tairona style. From the collection of the Museo del Oro del Banco de la República, Colombia (max. heights 9.5 cm and 10.9 cm, respectively) (Reichel-Dolmatoff 1990: figs. 93 and 95).

forma de pájaro y adquiere así la capacidad de volar. Las dos cabezas de aves dispuestas en las partes laterales serían símbolos de los animales auxiliares del chamán, los que lo ayudan en el proceso de vuelo. Además, estos auxiliares podrían ser representaciones zoomorfas de algunos de sus poderes, pues se trata de un proceso de proyección psicológica a través del cual el chamán expresa el potencial de su personalidad.

Por su parte, el cinturón sería la representación que humaniza al ave. Aparece a menudo dibujado en el cuerpo del chamán, como puede observarse entre los chamanes del grupo noanamá de Colombia. El cinturón es considerado símbolo de un meridiano microcósmico que separa la porción alada, mental y trascendental de la porción instintiva, digestiva del cuerpo. El meridiano mágico es el plan de ruptura por el cual el chamán pasa hacia los estratos superiores (Reichel-Dolmatoff 1990: 158).

Podemos observar varias características similares entre las representaciones de la estatuilla de Osvaldo y las imágenes más características del Icono A, como la presencia de dos cabezas de ave laterales y que miran



Figura 6. El Icono A, abstracción de vuelo chamánico. Colección del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia (altura máx. 5,3 cm) (Reichel-Dolmatoff 1990: fig. 221). **Figure 6.** Icon A, abstract representation of the shamanic flight. From the collection of the Museo del Oro del Banco de la República, Colombia (max. height 5.3 cm) (Reichel-Dolmatoff 1990: fig. 221).



Figura 7. Chamán del grupo noanamá (a la derecha) y su aprendiz, río Docordó, departamento de Chocó, Colombia. Nótese la pintura corporal en forma de cinturón ancho en la parte media del cuerpo del chamán (Reichel-Doltamoff 1990: fig. 6).

Figure 7. Shaman of the Noanamá group (on the right) and his apprentice, Docordó river, Chocó department, Colombia. Note the wide belt of body paint around the shaman's midsection (Reichel-Doltamoff 1990: fig. 6).

hacia lados opuestos; la conformación general, con una parte media más estrecha en la que se presenta un cinturón con diseños geométricos y la parte inferior más ancha; y finalmente la probable representación de un ser central. Este, que para la estatuilla de Osvaldo no se puede definir con claridad, tiene la forma de un pájaro en las piezas que representan el Icono A. Además, como ya se ha indicado, el territorio de distribución del icono del vuelo chamánico designado por Reichel-Dolmatoff (1990) es una región que comparte la tradición Barrancoide.

Por esto proponemos que las representaciones contenidas en la estatuilla del sitio Osvaldo podrían simbolizar el vuelo chamánico, lo que implicaría el uso de enteógenos, la idea de transformación, la de un universo estratificado, el éxtasis y la experiencia trascendental, así como la asociación entre el chamán y ciertas especies animales. De acuerdo con Stahl (1986), el uso de plantas enteógenas está íntimamente relacionado con el proceso del vuelo chamánico, y ha sido documentado en diversos pueblos indígenas amazónicos (cubeo, desana, huitoto y amahuaca) como

medio para trascender los límites mundanos, principalmente para contactar espíritus intermediarios de los que obtiene conocimiento y orientación, y este mismo autor sostiene que el uso de estatuillas también se ha registrado en prácticas chamánicas (Stahl 1986). En tal sentido, dado el probable uso ritual de las estatuillas cerámicas, así como el contexto arqueológico en el que se encontró la pieza de Osvaldo y sus características simbólicas, es posible que esta haya sido utilizada en un ritual chamánico.

Rituales chamánicos

Existen diversos tipos de rituales chamánicos que son generalmente de carácter público, como la curación de un paciente, la celebración de una fiesta religiosa, el entrenamiento de un nuevo chamán al comienzo de una temporada de caza, pesca, siembra o cosecha, entre otros (Eliade 1968). Los rituales chamánicos vinculados a las actividades productivas en las aldeas amazónicas, como la siembra, la caza y la pesca, son actos que marcan los momentos más importantes de los ciclos biológicos en la vida de un grupo social, en los que se alude al carácter fálico del chamán (Reichel-Dolmatoff 1990).

En este contexto el chamán representa una energía procreadora (Reichel-Dolmatoff 1990). De acuerdo con las creencias de los indios tukano del Vaupés, las semillas de las plantas y los huevos de los peces tienen correspondencia simbólica con el semen humano, así como la cosecha con el parto. En un plano alucinatorio-simbólico, el chamán amazónico se presenta como procreador de la fauna, de ahí que las esculturas en madera de carácter chamánico de los indígenas chocó tienen formas fálicas (Reichel-Dolmatoff 1990: 28).

El sitio Osvaldo se encuentra rodeado por una laguna llamada Lago do Limao, que es una rica fuente de recursos hídricos. Diversos grupos indígenas contemporáneos que viven cerca de los ríos o lagos tienen en la pesca una de sus principales fuentes de alimentación. Uno de estos son los grupos de lenguas arawak, cuya economía se basa en el cultivo de la yuca y los recursos acuáticos (Heckenberger 2002). Los habitantes del lago pescan de manera tradicional, con arco y flecha, y según relatos de los lugareños, antiguamente se encontraba abundante pesca, destacándose el pirarucú (*Arapaima gigas*), actualmente desaparecido (Morales 2005).

Estas actividades productivas fueron probablemente las predominantes en el sitio Osvaldo.

Es por esto que consideramos que los recursos hídricos del lago podrían vincularse con el motivo gráfico que interpretamos, como la representación de un pez en la parte central del cinturón de la estatuilla de Osvaldo, el cual estaría relacionado con la simbología del vuelo chamánico, y probablemente con la energía procreadora que representa el chamán. La relación entre el chamanismo y la actividad pesquera se evidencia en la relación que tienen algunos grupos indígenas amazónicos con los halcones tijeretas (*Elanoides forficatus*), que además es la principal ave chamánica en la cosmovisión de la región norte de Sudamérica y de América Central.

El halcón tijereta es un ave de rapiña migratoria que se desplaza desde Norteamérica hacia el sur, desde fines de septiembre, regresando al norte los últimos días de marzo. Estas fechas son importantes para las comunidades tukano, pues coinciden con la época de desove de los peces, con la maduración de ciertos frutos de palmas y con la aparición de algunas constelaciones. Los indígenas notan que cuando los ríos están llenos, los halcones tijeretas pasan rozando el agua y se sumergen por un instante. Esto podría verse como un paralelismo del baño ritual chamánico, puesto que al sumergirse en el agua el halcón, en su aspecto fálico, fertilizaría los huevos dejados por los peces (Reichel-Dolmatoff 1990).

Este es el caso de los grupos tukano y desana, ubicados en el territorio del Vaupés, en el noroeste amazónico, para los cuales esta es un ave que la mitología local considera como la personificación ornitomorfa del chamán (Reichel-Dolmatoff 1990). Tales aves podrían estar representadas en la estatuilla de Osvaldo, pero tenemos pocos indicios para plantear que sean de rapiña, dado que no ha sido posible identificar la especie.

De acuerdo con lo anterior, se propone que las aves laterales de la estatuilla de Osvaldo serían símbolos que auxilian al chamán en el vuelo extático. De hecho, algunos grupos indígenas las relacionan con otras especies que destacan por su forma de volar, entre ellas las aves de rapiña como el gavilán tijereta (*E. forficatus*), el ave pescadora tijereta de mar (*Fregata magnificens*), el águila harpía (*Harpia harpyja*), el picaflor (*Loddigesia mirabilis*), la lechuza (*Glauclidium hardyi*) y el gallinazo (*Coragyps atratus*), sobre todo el gallinazo real (*Sarcoramphus papa*) (Reichel-Dolmatoff 1990: 136).

Si comparamos aspectos formales entre las representaciones de la estatuilla de Osvaldo y estas especies, vemos similitudes con el pico de las aves de rapiña. Asimismo, en el análisis de la cerámica Santa-rém, Gomes (2002: 99) clasifica algunas piezas como representaciones del estilo Barrancoide. Las especies zoomorfas identificadas son aracarí (*Pteroglossus aracarí*), cobra (*Lachesis muta*), felino (*Panthera onca*), comadreja (*Mustela africana*), gavilán (*Rupornis magnirostris*), cocodrilo (*Crocodylus intermedius*), manatí (*Trichechus inunguis*), roedor (*Holochilus sciureus*), tucán (*Ramphastos tucanus*) y gallinazo real (*S. papa*). Si comparamos la estatuilla de Osvaldo con estas aves o con otras de la cerámica de la Amazonía central (Hilbert 1968), se advierte que las aves de la estatuilla de Osvaldo podrían asemejarse al gavilán, dada la apariencia encorvada del pico. Es por estas comparaciones que la forma que vemos en la estatuilla podría interpretarse como la de un ave de rapiña.

CONCLUSIONES

El estudio del sitio Osvaldo permite sostener que la estatuilla hallada se habría elaborado en el mismo asentamiento. Su contexto arqueológico corresponde a un área del sitio que concentra más materia orgánica y fragmentos cerámicos, con mayor porcentaje de fragmentos decorados en relación con las demás áreas excavadas, ubicándose en el punto norte y en la parte más elevada de la aldea. Estas características podrían indicar que se trata de un basural que contuvo residuos secundarios de una unidad residencial o un grupo de las mismas.

De acuerdo con datos etnográficos de los kuikuro, pueblo de lengua arawak del Alto Xingu, cuya aldea se conforma de manera circular, las dos casas principales de la aldea, es decir, la casa del jefe y la de su familia, destacan por ser las más grandes y mejor acabadas, ubicándose ambas en el eje norte-sur (Heckenberger 2002). En este sentido, sugerimos de forma exploratoria que el área de la aldea donde se localizó la estatuilla podría corresponder a una vivienda de mayor prestigio, y sus ocupantes podrían tener roles de jefe o chamán del asentamiento (Chirinos 2006, 2021). De todos modos, aunque sabemos que el conocimiento chamánico puede

ser una calificación del jefe de la aldea, las dos funciones (jefe y chamán) no están necesariamente vinculadas a la misma persona (Sztutman 2005).

Si consideramos la probable representación de aves de rapiña en la estatuilla de Osvaldo, esta también podría vincularse etnográficamente con jefes de aldeas circulares. Así, en la plaza central de la aldea Yawalapití, otro grupo de lengua arawak del Alto Xingu, se encuentra la jaula del gavilán real, el que es propiedad del jefe del grupo, y cuyas plumas son consideradas de mucho valor para la confección de ciertos ornamentos (Sá 1983). Por lo demás, en el Xingu, el águila harpía está ligada a creencias sobrenaturales relacionadas con el jefe tribal (Lévi-Strauss 1948: 346; 1972: 253, en Amat 2005).

Ahora bien, por las características formales de la estatuilla en comparación con piezas similares representativas del llamado Icono A, podría sostenerse que esta simboliza el vuelo chamánico. Además, el contexto en el que se halló la pieza es similar a algunos de la tradición Barrancoide, los que también se asemejan a otros de carácter etnográfico, cuyas analogías muestran que tales asentamientos podrían relacionarse con eventos rituales. De este modo, dada la localización de la estatuilla, así como su contexto espacial, estratigráfico y sus características iconográficas, podría plantearse la hipótesis inicial de que en esta aldea circular del siglo VII DC se realizaron rituales chamánicos.

Como señala Heckenberger (1996, en Schaan 2001), las imágenes antropomorfas aparecen en la Amazonía en contextos de alta jerarquía, donde tiene lugar una élite sostenida no necesariamente por la posesión de riqueza material, sino principalmente por la incorporación del poder por la genealogía, creado y reforzado a través de rituales frecuentes. No se trataría de concepciones profundas de parentesco, sino de un principio fundador basado en memorias colectivas, paisajes e historias de grupos locales (Heckenberger 2005). Por estudios etnográficos sabemos que en el refuerzo de este poder los chamanes juegan un rol importante, ya que dirigen diversos rituales y son especialistas en genealogías y relatos mitológicos (Reichel-Dolmatoff 1990).

Estas interpretaciones son cautelosas, pues se trata de un solo ejemplar, sin embargo, también es factible, dadas las características del sitio y sobre todo considerando que la recurrencia mínima es una



cualidad de este tipo de ejemplares en los sitios de la tradición Barrancoide, lo que podría evidenciar un patrón para estos asentamientos, de modo que dicha muestra podría llegar a ser significativa dentro de la cultura material estudiada.

Posiblemente, el ritual o los rituales en los que se habría utilizado la estatuilla cerámica de Osvaldo formaron parte de la legitimidad del poder de un grupo de miembros de la aldea, tal vez el jefe o chamán y su grupo familiar, en un momento en que se experimentó una intensificación de la ocupación en el asentamiento, con un mayor uso de productos orgánicos y un aumento de la producción de cerámica, hacia el año 630 DC.

AGRADECIMIENTOS La presente investigación se realizó dentro del Proyecto Amazonía Central y fue financiada con una beca CAPES. Este artículo fue adaptado del capítulo V de maestría titulada "A variabilidade espacial no sitio Osvaldo: estudo de um assentamento da tradição Barrancoide na Amazônia central", presentada por el autor en el año 2006 para la obtención del grado de Magíster en Arqueología del Museu de Arqueologia e Etnologia de la Universidad de São Paulo, Brasil.

NOTAS

¹ Entre los más de 20.000 fragmentos cerámicos recolectados en el sitio Osvaldo se halló solo una estatuilla, por lo que no se cuenta con otros fragmentos que puedan asociarse a este tipo de objetos. Por convención, para la descripción de la estatuilla hemos definido la cara mejor preservada como frontal y la cara opuesta, que presenta fracturas, como cara posterior. Sin embargo, ambas caras, frontal y posterior, probablemente son equivalentes, en tanto son simétricas.

² Estos dos sitios presentan similitudes adicionales: las fases Manacapuru (Osvaldo) y Los Barrancos son contemporáneas, correspondiendo a las fases más recientes de la tradición Barrancoide en sus respectivas regiones (Rouse & Cruxent 1963). Los sitios representativos de estas fases presentan capas de más de 70 cm de *terra preta de indio* (tierra negra de origen antropogénico, en adelante TPI) (Neves 2000).

³ Las dataciones de ¹⁴C fueron realizadas en los laboratorios Beta Analytic Inc. 4985 SO 74th Court Miami, Florida 33155, Estados Unidos.

⁴ Se trata de la unidad de excavación S710 E1966, que es una continuidad del sondeo S710 E1965.

⁵ Muestra similitudes decorativas un apéndice modelado con dos cabezas de aves de la cultura Barbakoeba, de la tradición Arauquinoide, localizado en la Guyana Francesa, publicado por Rostain (2015).

⁶ Schaan (2001) comenta diversas interpretaciones sobre las estatuillas de cerámica de diferentes partes del mundo. Según la autora, por ejemplo, Mellart y Barstow propondrían que las estatuillas de Catal Huyuk simbolizan un culto a una deidad femenina. Schann (2001) afirma que Bailey, a partir de las excavaciones en Golyamo Delcheyo, indica que las estatuillas representaban identidades específicas en un contexto de surgimiento de la individualidad durante el Calcolítico. También señala que Marcus, en sus estudios sobre imágenes de Oaxaca, considera las imágenes como códigos de múltiples significados, importantes en la construcción de la identidad social (Schaan 2001).

REFERENCIAS

- ALBERT, B. 1992. A fumaça do metal: história e representação do contato entre os Yanomami. *Anuário Antropológico* 14 (1): 151-190.
- AMAT, O. 2005. La sociedad teocrática en los Andes centrales: el Águila Harpía de Chavín. *Unay Runa, Revista de Ciencias Sociales* 7: 151-164.
- ANTCZAK, A. & M. ANTCZAK 2008. Between Food and Symbol: The Role of Marine Molluscs in the Late Pre-Hispanic North-Central Venezuela. En *Early Human Impact on Megamolluscs*, A. Antczak & R. Cipriani, eds., pp. 231-245. Oxford: British Archaeological Reports.
- BARRETO, C. 2017. Figurine Traditions from the Amazon. En *Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, T. Insoll, ed., pp. 417-442. Oxford: Oxford University Press.
- BORBA, L. 2009. La distinción naturaleza y cultura en el perspectivismo, naturalismo y animismo. *Unay Runa, Revista de Ciencias Sociales* 8: 269-273.
- CHAUMEIL, J. 1998. *Ver, saber, poder. Chamanismo de los yagua de la Amazonía peruana*. Lima: IFEA-CAAP-CAEA-CONICET.
- CHIRINOS, R. 2006. *A variabilidade espacial no sitio Osvaldo: estudo de um assentamento da tradição Barrancoide na Amazônia Central*. Tesis para optar



- al grado de magister en Arqueología, Universidad de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo.
- CHIRINOS, R. 2021. Las aldeas circulares tempranas en la Amazonía Central. El sitio Osvaldo, un asentamiento afiliado a la tradición Barrancoide/fase Manacapuru. *Boletín Antropológico* 102 (2): 226-266.
- CORRÊA, C. 1965. Estatuetas de cerâmica na cultura Santarém: classificação e catálogo das coleções do Museu Goeldi. *Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi* 4: 3-88.
- ELIADE, M. 1968. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- GALLOIS, D. 1988. *O movimento na cosmologia waiapi: criação, expansão e transformação do universo*. Tesis para optar al grado de doctor en Antropología, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo.
- GOMES, D. 2002. *Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP*. São Paulo: FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial de São Paulo.
- GONZÁLEZ, Y. 2001 (Coord.). *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*. México DF: Plaza y Valdés-CONACULTA-INAH-Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones.
- HECKENBERGER, M. 2002. Rethinking the Arawakan Diaspora: Hierarchy, Regionality and the Amazonian Formative. En *Comparative Arawakan Histories: Rethinking Language Family and Culture Area in Amazonia*, J. Hill & F. Santos-Granero, eds., pp. 99-122. Urbana: University of Illinois Press.
- HECKENBERGER, M. 2005. *The Ecology of Power: Culture Place and Personhood in the Southern Amazon, ad 1000-2000*. Nueva York-Londres: Routledge.
- HECKENBERGER, M. & J. PETERSEN 1999. Concentric Circular Village Patterns in the Caribbean: Comparisons from Amazonia. En *Proceedings of the Sixteenth International Congress for Caribbean Archaeology*, pp. 379-390. Guadalupe: Conseil Regional de Guadeloupe.
- HIETALA, H. 1984 (Ed.). *Intrasite Spatial Analysis in Archaeology*. Londres: Cambridge University.
- HILBERT, P. 1968. *Archäologische Untersuchungen am Mittleren Amazonas: Beiträge zur Vorgeschichte des Südamerikanischen Tieflandes*. Berlín: Dietrich Reimer Verlag.
- LATHRAP, D. 1970. *The Upper Amazon*. Londres: Thames & Hudson.
- LUMBRERAS, L. 1981. *Arqueología de la América andina*. Lima: Editorial Milla Batres.
- MILLONES, L. 2000. La religión y el arte. En *Culturas prehispánicas*, pp. 185-192. Lima: Universidad Ricardo Palma-El Comercio.
- MORAES, C. 2005 Ms. *Levantamento arqueológico da área de entorno do Lago do Limão, município de Iraduba, AM*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.
- NEVES, E. 2000 Ms. *Levantamento arqueológico da área de confluência dos rios Negro e Solimões, Estado do Amazonas*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.
- NEVES, E., M. ARROYO-KALIN, R. BARTONE & F. COSTA 2003a. *Levantamento arqueológico da área de confluência dos Rios Negro e Solimões, estado do Amazonas: continuidade das escavações, análise da composição química e montagem de um sistema de informações geográficas*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo.
- NEVES, E., J. PETERSEN, R. BARTONE & C. DA SILVA 2003b. Historical and Socio-Cultural Origins of Amazonian Dark Earths. En *Amazonian Dark Earths: Origins, Properties, Management*, J. Lechmann, D. Kern, B. Glaser & W. Woods, eds, pp. 29-50. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- ORTIZ, M. 2020. ¿Auxiliares e intermediarios? Pipas de fumar en el piedemonte de Jujuy, Argentina. Asociaciones, contextos e implicancias discursivas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (1): 81-97.
- OVERING, J. 1991. A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia* 34: 7-33.
- PINTO, H., 2005 Ms. *Os significados da variabilidade da fase Manacapuru na Amazonia central*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- POLIA, M. 1996. "Despierta, remedio, cuenta": adivinos y médicos del Ande. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1961. Anthropomorphic Figurines from Colombia: Their Magic and Art. En *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, S. Lothrop, ed., pp. 229-241. Cambridge: Harvard University Press.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1990. *Orfebrería y chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín: Compañía Litográfica Nacional.



- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1997. *Arqueología de Colombia: un texto introductorio*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- ROSTAIN, S. 2015 (Ed.). *Archéologie de l'Amazonie. Les premiers habitants de la Guyane côtière*. Oxford: British Archaeological Reports.
- ROUSE, I. & J. CRUXENT 1963. *Venezuelan Archaeology*. New Haven & Londres: Yale University Press.
- SÁ, C. 1983. Observações sobre a habitação em três grupos indígenas brasileiros. En *Habitações indígenas*, S. Novaes, org., pp. 103-146. São Paulo: Nobel Editora da Universidade de São Paulo.
- SALAZAR, O. 2018. El misterioso brebaje del ayahuasca: desde una lectura científicista a una lectura multinaturalista. *Unay Runa, Revista de Ciencias Sociales* 9: 59-68.
- SCHAAN, D. 2001. Estatuetas antropomorfas Marajoara: o simbolismo de identidade de gênero em uma sociedade complexa da Amazônia. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Série Antropologia* 17 (2): 23-63.
- SCHOBINGER, J. 2008-2009. La interpretación shamánica del arte rupestre: comentario bibliográfico y balance somero de dos décadas de estudio y discusiones. *Anales de Arqueología y Etnología* 63/64: 21-41.
- STAHL, P. 1986. Hallucinatory Imagery and the Origin of Early South American Figurine Art. *Perspectives in World Archaeology* 18 (1): 134-150.
- SZTUTMAN, R. 2005. Sobre a ação xamânica. En *Redes de relações nas Guianas*, D. Tilkin, ed., pp. 151-226. São Paulo: Humanitas-FAPESP.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* 2 (2): 114-144.
- WÜST, I. & C. BARRETO 1999. The Ring Villages of Central Brazil: A Challenge for Amazonian Archaeology. *Latin American Antiquity* 10 (1): 3-23.



Chamanismo, ontologías del arte y transcorporalidad: puentes entre el arte Diaguita y los bailes chinos en el norte semiárido chileno

Shamanism, ontologies of art, and transcorporeality: bridges between Diaguita art and bailes chinos in the Chilean semi-arid north

Francisca Gili^A, Paola González^B & José Pérez de Arce^C

Recibido:
febrero 2021.

Aprobado:
febrero 2023.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

Estudios sobre arte chamánico amerindio dan cuenta de que en el repertorio ritual etnográfico existen numerosas tradiciones de arte abstracto simétrico y transcorporal, en cuyos diseños hay elementos constituyentes de ontologías transformacionales asociadas a ámbitos rituales y prácticas terapéuticas. Estos diseños se caracterizan por dar la posibilidad de transitar entre diferentes modalidades sensoriales que el pensamiento occidental separa. En este artículo se abordan evidencias arqueológicas diaguitas de arte visual y tecnología sonora, basándose en la hipótesis de que estas tendrían una continuidad en la tradición sincrética de las actuales fiestas de bailes chinos. Se explora cómo algunas de sus propiedades se encuentran también presentes en aspectos kinésicos y acústicos de estas prácticas rituales actuales.

Palabras clave: Diaguita, simetría, arqueología musical, bailes chinos, performance.

ABSTRACT

Studies on Amerindian shamanic art show that in the ethnographic ritual repertoire there are numerous traditions of symmetrical and transcorporeal abstract art, in whose designs there are constituent elements of transformational ontologies associated with ritual spheres and therapeutic practices. These designs are characterized by the possibility of transiting between different sensory modalities that Western thought separates. In this paper we address Diaguita archaeological evidence of visual art and sound technology, based on the hypothesis that these would have a continuity in the syncretic tradition of the current festivals of bailes chinos. It explores how some of their properties are also present in kinetic and acoustic aspects of these current ritual practices.

Keywords: *Diaguita, symmetry, musical archaeology, bailes chinos, performance.*

^A Francisca Gili, Chimuchina Records. ORCID: 0009-0003-0038-1536. E-mail: frangili@hotmail.com

^B Paola González, Sociedad Chilena de Arqueología. ORCID: 0000-0003-4915-7052. E-mail: paoglez@gmail.com

^C José Pérez de Arce, Chimuchina Records, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-8580-327X. E-mail: jperezdearcea@gmail.com



INTRODUCCIÓN

En tiempos prehispánicos, en los valles del norte semiárido chileno (en adelante NSA), se desarrolló la cultura Diaguita (1000-1536 DC), que dio origen a un importante despliegue de arte visual. González (2013, 2016) vincula este desarrollo a una específica tradición de arte chamánico abstracto y simétrico, asociado, entre otras características, a estados ampliados de conciencia, con una permanencia actual en la Amazonía. A su vez, las investigaciones de Pérez de Arce (2015) han contribuido a la comprensión de la tecnología sonora de instrumentos musicales arqueológicos diaguitas, planteando una estrecha semejanza entre estos y las flautas de los tradicionales bailes chinos; una danza ritual originaria del NSA y de la zona central de Chile (Pérez de Arce 2000), integrada por cofradías de músicos de diversas localidades que, en la actualidad, participan en fiestas religiosas católicas, en un contexto de marcado sincretismo indígena.¹

Según el relato historiográfico oficial, la cultura diaguita se consideró extinta desde la llegada de los españoles al NSA. Sin embargo, ante numerosas evidencias de continuidad cultural, en el año 2006 el Estado chileno reconoció legalmente su existencia actual. El presente trabajo aporta una nueva línea de análisis acerca de esta persistencia cultural, planteando una continuidad en la relación entre el arte visual Diaguita prehispánico y el repertorio actual de los bailes chinos. Para ello, se aborda el estudio de vasijas cerámicas arqueológicas diaguitas, la tecnología para producir sonido (organología) de los artefactos sonoros diaguitas prehispánicos y actuales, así como el repertorio coreográfico de las danzas propias de las festividades de chinos. Se propone, así, el desarrollo de una perspectiva integrativa, destinada a evitar la segmentación de las manifestaciones artísticas. Para ello, nuestra aproximación recoge los postulados del giro ontológico en arqueología y del perspectivismo chamánico amerindio (Viveiros de Castro 2013). Además, considera aportes realizados por los estudios antropológicos de la performance, los cuales proponen un sistema de “conocimiento práctico” (Lonnert 2015), el que desafía la departamentalización disciplinaria y entiende el arte como un repertorio vinculante y corporalizado (Taylor 2015). Planteamos así la hipótesis de que determinadas

prácticas culturales vinculadas a este legado material arqueológico serían de orden ritual y su permanencia en tiempos actuales se manifiesta en ciertos ámbitos del contexto festivo ceremonial.

GIRO ONTOLÓGICO EN ARQUEOLOGÍA: DESCUBRIENDO LA ALTERIDAD PARA COMPRENDER LA RITUALIDAD Y EL ARTE

Solo en las últimas décadas la arqueología ha ampliado el ámbito de su trabajo para considerar de manera más crítica los enfoques ontológicos, los cuales buscan comprender el “ser y estar en el mundo” y abordar “la realidad y la naturaleza de las cosas” (Alberti et al. 2011: 896; la traducción es nuestra). La concepción de lo que entendemos por realidad depende, por tanto, de múltiples factores y está culturalmente condicionada. En ese sentido, la aproximación ontológica permite ampliar las nociones y verdades eurocéntricas o positivistas modernas, para “insertar una diferencia donde se asume la igualdad” (Viveiros de Castro 2004: 18; la traducción es nuestra). Desafiando la visión de mundo occidental, Alberti (2016: 169; la traducción es nuestra) propone una “aproximación social ontológica” en arqueología, la cual utiliza la teoría y los relatos etnográficos para reconstruir las realidades de sociedades pasadas. El autor destaca que la etnografía amazónica ha generado una influencia decisiva en las aproximaciones ontológicas en arqueología, principalmente por su aporte de un concepto renovado del animismo y modelos de relacionalidad, que contribuyen a la comprensión del registro arqueológico. A través del uso de analogías meta-etnográficas, nos acerca a la comprensión de ontologías pasadas. Así, el giro ontológico en arqueología busca una reconfiguración, conceptual y teórica, desde la base de la teoría indígena (Alberti 2016). Lejos del riesgo de homogeneizar “diferentes historias a partir de una racionalidad ahistórica y universal” (Cipolla 2021, en Troncoso et al. 2022: 96), este modelo interpela las nociones basales que configuran el pensamiento moderno occidental, abriendo nuevos caminos para interpretar el legado arqueológico.

A partir del estudio etnográfico en comunidades de las tierras bajas amazónicas y pueblos andinos, Vi-

veiros de Castro (2013, 2018) ha generado un modelo teórico denominado perspectivismo amerindio. El autor plantea la existencia de un continuo socio-espiritual y un “multinaturalismo” o múltiples naturalezas (Viveiros de Castro 2018: 286); es decir, el mundo estaría integrado por una variedad de sujetos, humanos y no humanos, prevaleciendo la noción de “una unidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos” (Viveiros de Castro 2018: 278). La fisonomía corporal de cada ser no constituye un atributo permanente, sino más bien, un ropaje temporal y desechable. Esto nos conduce a una realidad inestable y movедiza, donde los procesos de metamorfosis son constantes (Viveiros de Castro 2018). También destaca la existencia de una epistemología chamánica amerindia de lo estético, que opera por la atribución de subjetividad o “agencia” a las cosas (Viveiros de Castro 2013).

Los postulados perspectivistas recién mencionados cuestionan los dualismos cartesianos que separan naturaleza y cultura, sujetos y objetos (Alberti 2016). Los cuerpos y sus fronteras son relativizados, permitiéndonos arribar al concepto de transc corporalidad, cuya característica es el flujo de sustancias y entidades. Troncoso y colaboradores (2022) consideran que este modelo ontológico redefine la interrelación entre humanos y no humanos. En esta línea, se validan las relaciones, las capacidades afectivas y de acción, así como el rol sociopolítico que articula los distintos existentes que cohabitan en el entramado socionatural. En definitiva, se ha abierto un campo fértil para reformular nuestra comprensión de los vínculos entre humanos y no humanos en el pasado. Esto incluye también “la problematización de las superficies corporales y sus fronteras, como algo que debería ser cuestionado más que tomado como algo dado” (Crossland 2010: 404; la traducción es nuestra).

Estas aproximaciones han significado, además, nuevas miradas para el estudio arqueológico de la ritualidad. Su abordaje en esta área ha sido problemático debido a la escasez de herramientas metodológicas que permitan abarcar, de modo concreto, las prácticas asociadas a ella (Rosenfeld & Bautista 2017). Buscando alternativas para soslayar esta situación, Nielsen y colaboradores (2017) sostienen que la ritualidad estaría presente en aquellos registros arqueológicos que en su proceso interpretativo muestran el establecimiento de relaciones entre entidades humanas y no humanas.

Respecto del estudio de las artes, Lagrou (2012) realiza un aporte fundamental para la presente investigación. En su reflexión sobre grafismos asociados a prácticas chamánicas, vincula técnicas del arte visual abstracto de los pueblos amazónicos cashinahua y shipibo-conibo, entre otros, con una ontología perspectivista (*sensu* Viveiros de Castro). Estas técnicas, que permiten al espectador cambiar su punto de vista, entrelazan “un estilo de ver y de mostrar con un estilo de pensar” (Lagrou 2012: 97). Se trata de técnicas gráficas que se caracterizan por su cualidad kinésica y la generación de ilusiones ópticas. La producción de este arte se vincula con estados de trance por medio de ingesta de psicotrópicos. Según la autora, estos diseños persiguen evidenciar la simultaneidad de mundos visibles e invisibles; por tanto, “es una técnica eficaz para hacer ver una realidad doble e inestable” inestable” (Lagrou 2012: 107). La autora concluye que “la relación entre imágenes, sustancias, fluidos y cuerpos es altamente relacional y transformacional” (Lagrou 2012: 104) y destaca el carácter sinestésico de esta experiencia, relatando que en ceremonias de consumo de la ayahuasca entre los cashinahua el diseño es evocado por el canto y visualizado por el participante: “[...] un diseño abstracto opera el pasaje entre lo visible y lo invisible, en un mundo caracterizado por la intercambiabilidad de las formas” (Lagrou 2012: 98).

Otra vertiente de la ontología perspectivista con respecto a este arte visual chamánico, simétrico y no figurativo, se vincula a la ampliación de la categoría de sujeto y la capacidad de agencia de entidades no humanas como un actante más en el ámbito social. Los diseños integrados en esta perspectiva ontológica tienen agencia y pueden ser entendidos como seres sociales. Lagrou (2012: 118) sostiene que este tipo de manifestaciones visuales simétricas no solo representan cuerpos, sino que los encarnan. En esta línea, Taylor (2018: 13) plantea que las visiones de imágenes simétricas en estados alterados de conciencia por parte de indígenas amazónicos se conciben como “‘corporalizaciones’ de seres no humanos”. Así, los diseños son también incorporados en el universo de entidades, capaces de tener una perspectiva. Como anuncia Viveiros de Castro (2018: 297), “Es sujeto quien tiene alma, y tiene alma quien es capaz de un punto de vista”.

Por otra parte, teniendo en cuenta algunos matices que los diferencian, Cavalcanti-Schiel (2014: 461)

destaca la pertinencia del perspectivismo como una ontología aplicable tanto al estudio de pueblos indígenas amazónicos como también andinos, afirmando que “el multinaturalismo puede bien ser reconocido como la economía ontológica común a los Andes y Amazonía”. En el perspectivismo amazónico, los cuerpos son los que generan los diversos puntos de vista y asumen la calidad de sujetos. En cambio, en la cosmovisión andina, la condición de sujeto se vincularía con el *animus*, entendido como “la calidad animada o esencia de todas las cosas vivas” (Stobart 2006: 27; la traducción es nuestra). Además, las interacciones entre actantes humanos y no humanos se vinculan estrechamente con el dispendio de esfuerzos en un contexto de reciprocidad. Cavalcanti-Schiel (2014: 458) señala que

[...] el cosmos vivificado andino no hace sentido si no está dispuesto como una red de intercambios, regulada por la gramática de la reciprocidad, donde la reproducción de la vida, ya sea la reproducción biológica de los seres o bien la reproducción de las condiciones de subsistencia, depende de los esfuerzos –de su intensidad y su dirección– que unos y otros aplican.

En este contexto, el concepto quechua de *kallpa* (esfuerzo, fuerza o energía) es esencial, dado que genera reciprocidad y mantiene en equilibrio el cosmos. El autor afirma que “el rito, en sí mismo, *es trabajo*” (Cavalcanti-Schiel 2014: 459); este posibilita el tránsito de la energía y se enmarca en una relación de comensalía que muchas veces se da en un contexto festivo. Al respecto, Stobart (2018) señala que en estos actos rituales se produce un estímulo y liberación sensorial irrestricta, denominada en quechua *tara*. Este término se refiere tanto a una cualidad pulsante y batiente del sonido, como también a la idea de una liberación total de energías animadoras, vinculables a todos los sentidos corporales en el espacio ritual y festivo. Siguiendo esta línea, Arnold (2016) plantea la existencia de una ontología “vitalista” en el pensamiento andino y amazónico, en que un principio relevante es la circulación de personas (y cuerpos), así como su reproducción en un mundo inestable y movedido. En definitiva, se trata de “una ontología integralmente relacional, en la cual las sustancias individuales o las formas sustanciales no son la realidad última” (Viveiros de Castro 2018: 307).

SENSORIOS FRAGMENTADOS Y LA TEORÍA DE LA PERFORMANCE

El sensorio occidental (*sensu* Hamilakis 2015), instaurado por la gran división epistemológica del mundo moderno (*sensu* Latour 2007), ha implantado la separación de nuestras experiencias en cinco sentidos. Este entendimiento tiende a la fragmentación sensorial y es, en parte, atribuible a la idea decimonónica de compartimentación de las funciones del cuerpo humano (Howes 2006), omitiendo las posibilidades transensoriales en muchos ámbitos del estudio científico. De igual modo, en el campo del arte ha existido una tendencia a separar el repertorio en dichos sentidos. Los análisis arqueológicos también han generado divisiones semejantes en el registro material para estudiarlo y comprenderlo. Como afirma Thomas (2004), las clasificaciones tipológicas y otras estrategias metodológicas buscan fragmentar el mundo en entidades discretas con la finalidad de comprenderlo; sin embargo, esta aproximación pierde eficacia cuando tratamos de acceder a contextos culturales diferentes del moderno. Al fragmentar los elementos que participan de la experiencia cultural, dentro de la cual se desarrolla el espacio ritual, se generan sesgos que invisibilizan parte de los fenómenos sociales que buscamos entender.

Desde hace décadas hemos compartimentado el arte prehispánico para entenderlo, sin darnos cuenta de que con esta aproximación lo íbamos desanimizando. De acuerdo con Viveiros de Castro (2013), la perspectiva occidental postula que cuanto más se desanima el mundo, más se comprende. Resulta de interés entonces atender a la forma de comprensión de las nociones sensoriales dentro de repertorios artísticos de ciertos pueblos amerindios. Con respecto a esto, planteamos que una aproximación integrativa, nutrida por los aportes ontológicos que brinda la etnografía amazónica y andina, puede enriquecer nuestro acercamiento a los legados culturales arqueológicos que estudiamos.

En este sentido, Hamilakis (2015) propone algunas nociones para teorizar lo transcóporal, focalizándose en la ontología de los sentidos, en la que se enlazan los “conjuntos sensoriales” originados por el vínculo entre el cuerpo, los estímulos afectivos y los sentidos. Esta interrelación entre diversos protagonistas, humanos y no humanos, cuestiona los límites entre cuerpos y cosas inextricablemente unidas y redefinidas por esta relación.



Troncoso y Armstrong (2017) plantean que la comprensión de otros conjuntos sensoriales, prácticas y experiencias –distintos del mundo occidental–, permitiría una caracterización más específica de las sensorialidades pasadas, las que serían histórica y ontológicamente situadas. Como propone Rivera Cusicanqui (2018), es necesario distanciarse del oculoctrismo cartesiano para integrar una mirada hacia el cuerpo desde una perspectiva indígena. De este modo, alejándonos de la separación de los sentidos y del enfoque primario en la visualidad, buscamos acceder a la comprensión de la “cosmopraxis” de estas comunidades, donde no se busca categorizar, distinguir y controlar, sino sumergirse en dicho mundo y “atender” sus dinámicas vitales, sin discriminarlas en categorías, dado que estas dificultan ver, pensar y sentir la vida social (de Munter 2016).

Una propuesta que nos permite comprender las experiencias culturales desde el prisma de un *sensorium* integrado es la teoría de la performance. Esta perspectiva desafía la departamentalización disciplinaria y entiende el arte como un repertorio vinculante y corporalizado (Taylor 2015). Persigue entender las prácticas culturales desde una aproximación integradora, asumiendo que en dichas instancias todos los sentidos entran en juego. En las performances se produce un proceso de intertextualidad (*sensu* Langdon 2015) de los diferentes soportes sensoriales del arte, tales como la visualidad, la sonoridad y la kinésica. Chamorro (2013) sostiene que el término performance denota un campo inclusivo, utilizado para referirse a prácticas incorporadas, las cuales se insertan en acontecimientos sociales, ligados estrechamente a las actividades comunitarias, por lo cual representan y constituyen la identidad de un grupo. Una de las cualidades que permite comprender que una práctica se suscribe dentro de la noción de performance es su realización de manera repetitiva, *ad infinitum* (Schechner 2000, en Chamorro 2013), en distintos momentos del calendario ritual.

Simetría y sinestesia: el éxtasis y la experiencia del arte

El estudio de la iconografía cerámica Diaguita realizado por González (2013), específicamente el análisis de simetría (Washburn & Crowe 1988), permitió establecer regularidades formales y estructurales de este universo

representacional, caracterizado por su naturaleza mayoritariamente abstracta. La simetría se basa en los elementos repetitivos de las estructuras iconográficas, registrando la réplica de una unidad mínima de diseño en una dirección determinada, a lo largo y alrededor de un eje. Esta unidad mínima se repite dentro de un campo de diseño específico, conforme a un conjunto finito de principios simétricos que incluyen la traslación, reflexión en espejo, rotación y reflexión desplazada. La definición de las unidades mínimas y los modelos simétricos en un campo de diseño dado, permiten definir su estructura, expresada en patrones de simetría propios de cada cultura, en distintos formatos y medios.

La simetría siempre implica un principio organizador y se caracteriza por su universalidad (Wade 2006). Según Washburn y Crowe (1988: 41; la traducción es nuestra), es un tipo de esquema clasificatorio “que se focaliza en la estructura del diseño, un atributo que ha demostrado ser sensible a problemas relacionados con la identidad del grupo y con procesos de intercambio e interacción”. Washburn (1983) precisa que la estructura de estos diseños es una propiedad culturalmente significativa. En este sentido, Paraskevopoulos (1968) afirma que la preferencia por tipos específicos de simetría es aprendida y transmitida, y a esto se debe que solo determinadas simetrías predominan en el arte de una cultura dada.

En tanto, el avance en el conocimiento etnográfico del arte visual abstracto amazónico ha permitido vincularlo con los estados de conciencia ampliados (Gehbart-Sayer 1985; Reichel-Dolmatoff 1985; González 2016). Un considerable aporte en esta materia lo realiza Reichel-Dolmatoff (1985), quien aborda los aspectos chamánicos y neurofisiológicos del arte de los tukano (Amazonía colombiana). En su propuesta, asocia el arte abstracto de esta etnia con la experiencia de consumo de psicotrópicos, describiendo las visualizaciones en estos estados como

[...] pequeños elementos brillantes, de forma geométrica, tales como estrellas, puntos o líneas que aparecen súbitamente sobre un fondo oscuro, moviéndose como en un caleidoscopio. Son formas a veces parecidas a espirales, a flores o a plumas, a cristales, todo con una marcada simetría bilateral (Reichel-Dolmatoff 1985: 292-293).

El autor explica que estas figuras se denominan fosfenos; tienen una base neurofisiológica y son producidos en

el cerebro por medio de la autoiluminación del campo visual en estados modificados de conciencia, siendo comunes a toda la humanidad. Agrega que, en el caso de los tukano, el traspaso de estos motivos al plano gráfico constituye un importante mecanismo de codificación y los indígenas conciben estas imágenes como fuerzas cósmicas que pueblan el universo y la naturaleza.

De algún modo, estas experiencias extáticas han actuado como un primer estímulo en la percepción y ejecución de una serie de estilos de arte visual indígena sudamericano, de naturaleza abstracta y simétrica. Estas visiones percibidas en trance son luego reproducidas en diversos soportes sensoriales, cumpliendo además un rol relevante en terapias de sanación (Illius 1994).

Una característica recurrente en estas distintas tradiciones de arte chamánico es la relación de su expresión visual con experiencias sinestésicas. Más allá de las connotaciones cognitivas y neurológicas de este término, Ingold (2015, en de Munter 2016: 633) habla de sinestesia como adjetivo, entendiendo el concepto como un “sentir conjuntamente”. Sullivan (1986, en Howes 2006) usa el término de sinestesia cultural en el contexto de experiencias rituales sudamericanas, evocadas por estados modificados de conciencia, y postula que existe un proceso de comunicación ritual en donde el receptor de un mensaje recoge información a través de una variedad de canales sensoriales de modo simultáneo. La integración de los diversos sentidos da origen a la sinestesia, entendida como “la experiencia multisensorial de ser, que puede ser arbitrariamente dividida en los diferentes sentidos sólo como ejercicio analítico” (Skeates 2010, en Troncoso & Armstrong 2017: 310).

Por ejemplo, en el pueblo shipibo-conibo, asociado al consumo de ayahuasca, se experimenta un intercambio entre el ámbito visual (diseños simétricos) y auditivo (*íkaros* o cantos). Gehbart-Sayer (1985), apoyándose en Lucas (1970), propone una posible conexión estructural entre los diseños (*kené*) y las canciones (*íkaros*). Este autor señala que tanto los diseños como las melodías se organizan por medio de una simetría bilateral (Gehbart-Sayer 1985: 170). Los patrones graficados en la cultura material también pueden ser observados en sus danzas, pues en sus desplazamientos van configurando colectivamente diferentes formas geométricas.

Con relación a las ceremonias de ayahuasca entre los cashinahua, Lagrou (2012) refiere que estos grafis-

mos se adhieren a la piel tanto durante la vida cotidiana como durante las experiencias visionarias. De este modo, la piel adquiere una propiedad transparente y permeable, permitiendo una suerte de intercambio entre los cuerpos. En tal sentido, Arnold (2016) menciona en su estudio sobre textiles de los Andes sur centrales y su vinculación con prácticas de consumo de psicotrópicos, que los diseños pueden mudar de un soporte a otro, sean cerámicos, textiles, corporales o auditivos (canciones). La autora agrega que estas experiencias sinestésicas no tratan solo de sentidos, resaltando los nexos entre la experiencia sensual, las asociaciones semánticas y la transcorporalidad, como cualidades intrínsecas de las prácticas chamánicas amerindias estudiadas por ella.

Otro ejemplo lo encontramos en el concepto *toya* entre los siona, el cual consiste en un diseño geométrico abstracto que puede ser plasmado en diferentes soportes sensoriales. A este respecto, Langdon (2015) informa que, bajo los efectos de psicotrópicos, los participantes que oyen estos cantos acceden por esta vía a reinos invisibles. Con posterioridad a esta experiencia, lo que fue visto y oído es reproducido a través de las artes gráficas y narrativas. Langdon (2015: 39) plantea que “Estas formas de arte chamánico son performativas, y el canto, la figuración y la poética de la narración son expresiones estéticas que contribuyen a y resultan de la interacción de los sentidos en el ritual [...]”.

Las referencias expuestas muestran que, en muchos ejemplos de arte amazónico y andino, este se desenvuelve en contextos rituales, generándose una perspectiva integrativa a nivel sensorial. En efecto, existen experiencias extáticas de sinestesia que envuelven a los oficiantes en un universo sensorial caracterizado por la simetría. Esta posibilita la transición de dichos patrones en distintos soportes visuales, auditivos y kinésicos, dando origen a un acto narrativo caracterizado por una sensorialidad múltiple e intercambiable. En nuestra opinión, ambas instancias –la sinestesia, por una parte, y la traducción de estas visiones extáticas a patrones simétricos, por otro– se retroalimentan e indexan facilitando en la cosmovisión amerindia el encuentro y comunicación con entidades “no humanas”. Planteamos que estas experiencias se vinculan también con lo que Gell (1998) describe como la indescifrabilidad cognitiva que une el dibujo, la música y el baile; la cual se da por la sinergia entre las formas de arte y las

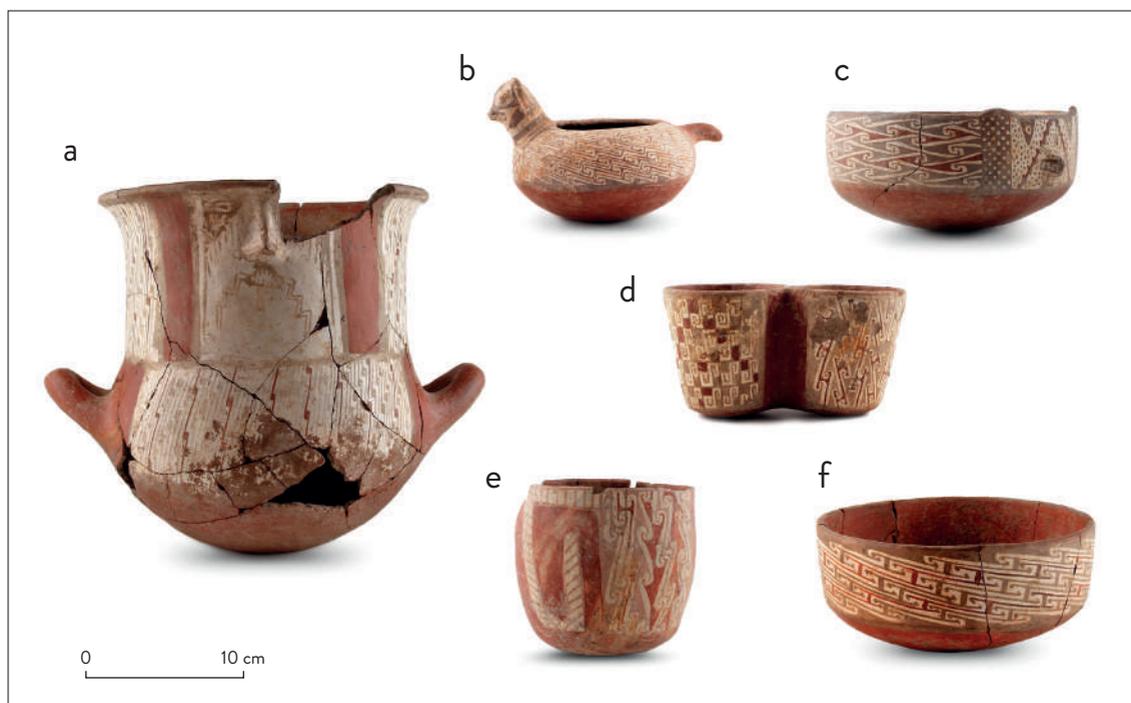


Figura 1. Ejemplos de piezas diaguita, proyecto rescate arqueológico El Olivar 2015-2017: **a)** urna policroma, rasgo unidad I 118; **b)** cuenco felinomorfo, entierro 59; **c)** escudilla zoomorfa, entierro 97; **d)** kero doble, entierro 59; **e)** taza policroma, entierro 140; **f)** escudilla, rasgo unidad I 118 (fotografías de Paola González). **Figure 1.** Examples of Diaguita pieces, El Olivar archaeological rescue project 2015-2017: **a)** polychrome urn, feature unit I 118; **b)** felineomorphic bowl, grave 59; **c)** zoomorphic bowl, grave 97; **d)** double kero, grave 59; **e)** polychrome cup, grave 140; **f)** bowl, feature unit I 118 (photos by Paola González).

modalidades de expresión que la estética convencional intenta comprender por separado.

Una aproximación integrativa de las manifestaciones artísticas amerindias, surgida desde la teoría de la performance, ontológica e históricamente situada, representa por tanto una valiosa oportunidad de acercamiento a estas manifestaciones culturales en toda su riqueza, permitiéndonos un mejor entendimiento del arte prehispánico y de su compleja interrelación con las prácticas rituales.

CULTURA DIAGUITA CHILENA: ARTE VISUAL, SIMETRÍA CULTURAL E IDENTIDAD

Hemos mencionado que el consumo de psicotrópicos permite el acceso a visiones abstractas y simétricas. No obstante, para lograr reproducir las innumerables

variantes de patrones observadas en las representaciones visuales cerámicas, las comunidades prehispánicas debieron realizar un complejo proceso que implicó cierta sistematización. Esto habría permitido la expresión de tales configuraciones simétricas en diseños planos y probablemente, como lo reporta la etnografía abordada en la sección anterior, en diversos soportes sensoriales, como danzas y cantos.

La cultura Diaguita chilena destaca por su maestría en la generación de diseños simétricos. Mediante la aplicación de engobes de tres colores, negro, blanco y rojo, sobre variados contenedores cerámicos (fig. 1), exploraron incansablemente las posibilidades del diseño abstracto y simétrico, el cual fue también acompañado de figuraciones biomorfas. Este esfuerzo cultural dio nacimiento a un complejo estilo de arte que excede el ámbito de la creación exclusivamente artística, ampliándose también a la exploración de lógicas geométricas y estrategias identitarias.

González (2013, 2016) ha planteado la existencia de un vínculo entre la cultura Diaguita chilena y la tradición de arte chamánico del pueblo shipibo-conibo de la Amazonía peruana, a partir de un conjunto de semejanzas iconográficas, prácticas culturales y arte material. Propone así que las manifestaciones artísticas diaguitas podrían vincularse a las de este pueblo amazónico, en el cual la estética se vincula con la medicina: “Se trata de un concepto de belleza que camina unido a la sanación y lo sagrado en el que los mecanismos sinestésicos permiten transitar entre el medio visual, auditivo y coreográfico” (González 2016: 46). La autora resalta la asociación del arte visual a un alter ego animal (jaguar o felino moteado o anaconda), así como el vínculo entre el consumo de plantas psicotrópicas y la generación de un arte visual geométrico y abstracto. La identificación de vilca (*Anadenanthera colubrina*) en una espátula diaguita (Albornoz 2015), así como chamico (*Datura ferox*), tabaco (*Nicotiana* sp.) y latué (*Latúa pubiflora*) en recientes excavaciones en el sitio El Olivar (González en este número especial), aportan antecedentes sobre esta práctica. Sin embargo, de acuerdo con González (2016), los paralelos más interesantes se observan al considerar los principios formales intrínsecos en ambos universos representacionales. Entre ellos, el uso de complejas simetrías, el principio de *horror vacui*, el contracambio o visión en positivo-negativo, la repetición periódica, la continuación sin fin o el poder autogenerador de los diseños, la interminable variabilidad a partir de unidades mínimas acotadas, la complicación gradual del diseño, la atracción casi hipnótica y, por último, la ilusión óptica de movimiento o vibración.

La maestría alcanzada en el arte visual cerámico Diaguita se expresa en la elaboración de un gran número de estructuras simétricas complejas, organizadas en variantes y subvariantes, atendiendo a cambios en las unidades mínimas, movimientos simétricos y cambios cromáticos (González 2013). El estudio de la fragmentería policroma y las vasijas completas diaguita halladas en sitios habitacionales de los valles de Chalinga e Illapel, en la provincia del Choapa (González 2004, 2013), permitió establecer el carácter identitario de este arte visual simétrico. Dicho análisis identifica estructuras simétricas exclusivas a nivel de valle, dentro de una matriz iconográfica y cognitiva compartida. Existe una tendencia cultural a establecer variabilidad, la cual hace distinguible el arte visual producido por un valle respecto de otro.

TECNOLOGÍA SONORA DIAGUITA PREHISPÁNICA Y SU CONTINUIDAD EN EL PRESENTE

En cuanto a los aspectos musicales de la cultura Diaguita en tiempos prehispánicos, han quedado restos fragmentarios de este repertorio cultural. Lo que encontramos en la actualidad consiste principalmente en flautas; las más abundantes son de piedra y en menor cantidad de madera o hueso, las que probablemente se han degradado por sus características orgánicas.

Estos instrumentos presentan similares cualidades organológicas –tecnología para producir sonido– y varían en sus formas, que son de diferentes tipos, tales como antaras, pitos acodados y pifilkas (Pérez de Arce 2015). La antara es un tipo específico de flauta de pan lítica o de madera, generalmente de cuatro tubos complejos (de diámetro discontinuo), en disposición escalonada (fig. 2b y g). El pito acodado es una flauta lítica con el tubo discontinuo y quebrado en ángulo, con una compleja geometría interior, con o sin agujeros de digitación, que conforman una tipología especial de quena (fig. 2). La pifilka es una flauta similar a la antara, pero de un solo tubo (fig. 2f). La presencia de este tipo de instrumentos musicales, de tubo complejo, se extiende hacia el sur hasta el valle del Aconcagua, con algunas variantes formales.

Su cronología no es precisa, porque muchas de estas piezas proceden de hallazgos o excavaciones poco sistemáticas. No obstante, recientes excavaciones en el área arqueológica de El Olivar han evidenciado la relación de un pito acodado (fig. 2h) con una vasija Diaguita clásica, en un estrato arqueológico con fecha previa al avance incaico (Cantarutti & Cabello 2010). Además, uno de los probables instrumentos musicales, procedente del rescate arqueológico El Olivar, que integra la ofrenda del individuo 166, asociado a dos camélidos articulados, corresponde al Período Diaguita Inicial (fig. 2c). Este contexto cuenta con un fechado radiocarbónico de 1057 ± 19 años DC² (González & Cantarutti 2018; González et al. 2022).

Las antaras, pifilkas y pitos acodados comparten un diseño acústico denominado tubo complejo, cuya conformación más sencilla consta de dos secciones tubulares de distinto diámetro –más ancho hacia la embocadura– y con una configuración geométrica interna de gran variabilidad. La función sonora del tubo

complejo la conocemos bien por el uso actual que se hace de él en los bailes chinos. En estos se utilizan flautas con ese mismo diseño acústico (fig. 2d), que emiten un sonido muy particular, atonal, de gran potencia y con un amplio espectro armónico producido por multifonías y batimientos (Pérez de Arce 1998).

El registro arqueológico de flautas con tubo complejo comprende una gran extensión en los Andes, desde la costa meridional del Perú hasta la región de Los Lagos en el sur de Chile. Asimismo, una gran extensión temporal que va desde la cultura Paracas (700 AC-200 DC) hasta la actualidad, abarcando culturas tan diversas como Paracas, Nazca, Yura, San Pedro, Diaguita, Aconcagua y Mapuche (Pérez de Arce 1998). La aplicación de la técnica de soplo de las flautas de chino permite obtener interesantes registros asociados a un sonido con mucho vibrato, denominado sonido rajado, que es muy valorado por los oficianes en la actualidad.

En todas estas flautas, la ejecución exige un soplo enérgico, altisonante, con el objeto de provocar una cualidad intensa y compleja del sonido. Las flautas de chino se emplean en pares que van alternando su soplo de modo que se consiga su continuidad. La respiración es enérgica y sostenida a veces por horas, produciendo en algunos casos una ampliación de conciencia y generación de experiencias de acercamiento a lo sagrado (Mercado 1996). Sistemas similares de hiperventilación fueron estudiados por Stanislav Grof (1999), concluyendo que con esta práctica se logran estados de plenitud semejantes a las descritas en diversas las religiones del mundo (Capra 1992). Coincidentemente, las flautas surandinas (flautas de chino, sikus, pifilkas y otras) provocan estados de conciencia ampliados compartidos colectivamente durante rituales enfocados a alcanzar un equilibrio cósmico (Pérez de Arce 2018).

La fiesta ritual surandina de los bailes chinos contempla varias orquestas de flautas, cada una con 12 o más flautas, cuya superposición supone un diseño acústico que potencia la complejidad, densidad, intensidad y vibración del sonido. Destaca el esfuerzo por evitar la coincidencia exacta de afinaciones entre todas las flautas. También se elude la coordinación exacta del soplo y la uniformidad de estilo. Estos mecanismos hacen posible la generación de un sonido extraordinariamente rico, denso y en permanente mutación, conformando así un solo instrumento creado por una colectividad.

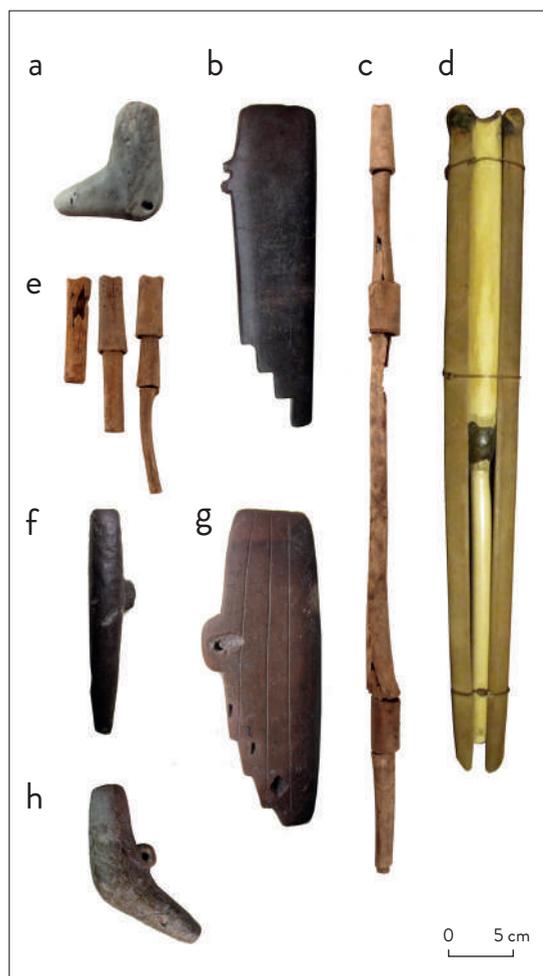


Figura 2: a) pito acodado, Estadio Fiscal de Ovalle; b) antara, plaza Santo Domingo de La Serena; c) instrumento óseo, Individuo 166, rescate arqueológico El Olivar; d) flauta de chino actual, zona de Andacollo; e) instrumento óseo, Individuo 84, rescate arqueológico El Olivar; f) pifilka, sin datos de contexto; g) antara, calle Mata de la Serena; h) pito acodado de El Olivar (rasgo 4C, entierro secundario de rescate Loteo Brillamar) (fotografías de Francisca Gili). **Figure 2:** a) angled whistle, Estadio Fiscal de Ovalle; b) antara, Santo Domingo square, La Serena; c) bone instrument, Individual 166, El Olivar archaeological rescue project; d) present-day chino flute, Andacollo area; e) bone instrument, Individual 84 El Olivar archaeological rescue project; f) pifilka, without context data; g) antara, Mata-La Serena road; h) angled whistle from El Olivar (feature 4C, secondary burial from Loteo Brillamar rescue project) (photos by Francisca Gili).

Durante la fiesta, se encuentran varias de estas flautas colectivas y entablan competencias musicales que consisten en tocar lo más fuerte posible, evitando



Figura 3: a) baile chino en la Fiesta de Las Palmas, año 2018; b) baile chino de los hermanos Prado en Pochochay (fotografías de Jorge Rosales). **Figure 3:** a) baile chino at the Fiesta de Las Palmas, year 2018; b) baile chino of the Prado brothers in Pochochay (photos by Jorge Rosales).

coincidir en el mismo pulso. El resultado sonoro es una extensa polifonía donde cada uno de estos instrumentos colectivos refleja una identidad y sentido de pertenencia territorial.

Esta familia de sonidos complejos es ampliamente conocida en el área surandina en otros tipos de flautas actuales. Lo encontramos, por ejemplo, en el sonido de las *tarkas* en Bolivia (Gérard 2007, 2015) y en el de los *sikus* altiplánicos (Gérard 1999). Este sonido pulsante y vibrante en tradiciones altiplánicas recibe el nombre de *tara* (Gérard 2015) y corresponde a una estética propiamente andina que se puede rastrear en la etnografía y arqueología de los Andes centro-sur. Destacamos lo ya mencionado por Stobart (2018) respecto de *tara*, quien señala que este sonido se asocia también a energías animadoras, y este concepto no está restringido solo al ámbito sonoro, sino que involucra todos los sentidos corporales (sabores, sonidos, colores, olores y sensaciones táctiles o kinestésicas).

Descripción de los aspectos kinésicos de los bailes chinos

En los actuales bailes chinos se desarrolla un despliegue performático en que el sonido está acompañado de desplazamientos corporales (pasos de baile y configuraciones colectivas), los cuales están sincronizados y van cambiando conforme el pulso de la música. Estos desplazamientos presentan variantes identitarias, por lo que cada comunidad tiene sus pasos y cadencia distintivos. En algunos casos, estos movimientos se

realizan frente a la imagen a la que se rinde culto (fig. 3), y en otras instancias se despliegan durante el avance de una procesión en dos hileras (fig. 4). Cerda (2019) señala que este último desplazamiento en procesión corresponde a una tradición española que se integró a estas ceremonias locales durante el proceso de evangelización que trajo consigo la Colonia. Alonso de Ovalle (1646, en Cerda 2019: 36), refiriéndose al “baile de la bandera” o “baile de los estandartes”,³ practicado por los pueblos indígenas en el período colonial temprano, señala que

[...] organizaban y desarrollaban un baile a saltos cuya coreografía y movimientos coreográficos es direccionado mediante el uso de banderas [...] el baile de la bandera es de carácter circular en torno a un asta con la bandera y es una danza de hombres con clara connotación festiva [...].

Una escena similar es graficada por Miers en 1826 (fig. 5), distinguiéndose un contexto festivo donde se sitúan los oficiantes en rito, desplegando sus pasos de baile en una forma corporal colectiva organizada en círculo.

Si bien en la actualidad la coreografía más frecuente es el avance en dos hileras, existen testimonios que señalan la existencia en el pasado de numerosas variantes de despliegues simétricos en el baile. Uribe (1974, en Contreras & González 2014) identifica cinco formas corporales colectivas en Andacollo: 1) la viña: los bailarines forman dos filas y saltan en cuclillas hacia adelante y hacia atrás, encorvando y enderezando el cuerpo como si se tratase del descargue de un saco de mineral; 2) la escuadra: los bailarines se desplazan formando un ángulo recto; 3) la formación en cruz;



Figura 4. Baile chino realizando mudanzas en procesión en la Fiesta de Pachacamita, años 2010 y 2016 (fotografías de Francisca Gili y Jorge Rosales, respectivamente). **Figure 4.** Baile chino performing mudanzas in procession at the Fiesta de Pachacamita, years 2010 and 2016 (photos by Francisca Gili and Jorge Rosales, respectively).

4) el caracol: los bailarines remedan en cuclillas las ondulaciones de un caracol; y 5) la troya: los bailarines se mueven en dos círculos, uno interno y otro externo. Cerda (2019: 36) señala que, actualmente, tanto en Andacollo como en Copiapó, se sigue practicando esta última coreografía colectiva; en ella se articula un círculo similar al consignado en el relato colonial temprano, mencionado por Alonso de Ovalle en el siglo XVII. Esta modalidad de danza sigue siendo ejecutada en los bailes chinos de Tamayino de Ovalle, La Higuera, el número 10 de Coquimbo y La Cantera (Rafael Contreras 2020, comunicación personal). El Baile Pescador número 10 de Coquimbo realiza esta coreografía circular durante los “bautizos” de quienes ingresan a la cofradía (Carolina Herrera 2020, comunicación personal).⁴

En coreografías del valle de Aconcagua (Fiesta de San Pedro en Loncura 2019), pertenecientes a la misma tradición de bailes chinos, hemos observado que, frente a la imagen de culto, se despliegan formas corporales colectivas, simétricas, que transitan entre diseños aproximadamente cuatripartitos, cuadrangulares, circulares y serpenteantes. Estas formas se desarrollan en el espacio mediante dos filas de personas que se desplazan de modo planificado, configurando simetrías que van variando conforme avanzan y ejecutan los sonidos de sus flautas. Estas coreografías corresponden a legados locales, emblemáticos de cada baile. Las

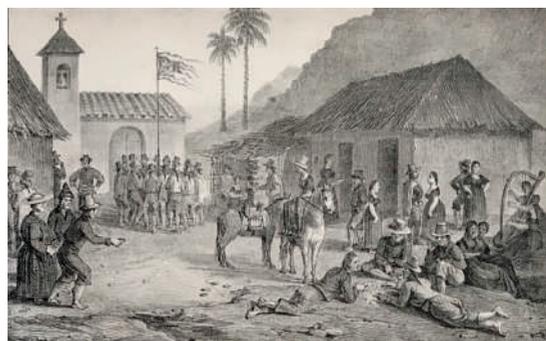


Figura 5. Baile de la Bandera ilustrado por Miers (1826: 218-219) (Memoria Chilena s.f.). **Figure 5.** Baile de la Bandera illustrated by Miers (1826: 218-219) (Memoria Chilena n.d.).

estructuras coreográficas de la etapa de saludos a la imagen de devoción forman parte del acervo particular de cada baile y constituyen una razón de orgullo para sus participantes. En Alto Aconcagua, por ejemplo, se mantienen antiguas coreografías configuradas por intrincados diseños en espejo, que se van enlazando entre ambas filas. Antiguamente, recuerdan los viejos “chinos”, era habitual la presencia de dos tamboreros, cuya función consistía en guiar ambas filas (fig. 6). Su labor facilitaba la realización de estas figuras simétricas corporales colectivas complejas.

Otras coreografías simétricas complejas se observan también en el Baile Peregrino de Iquique y en el Baile



Figura 6. Tamboreros de baile chino en Pachacamita, año 2010, y en Loncura, año 2019 (fotografías de Francisca Gili). **Figure 6.** Baile chino drummers in Pachacamita, year 2010, and in Loncura, year 2019 (photos by Francisca Gili).

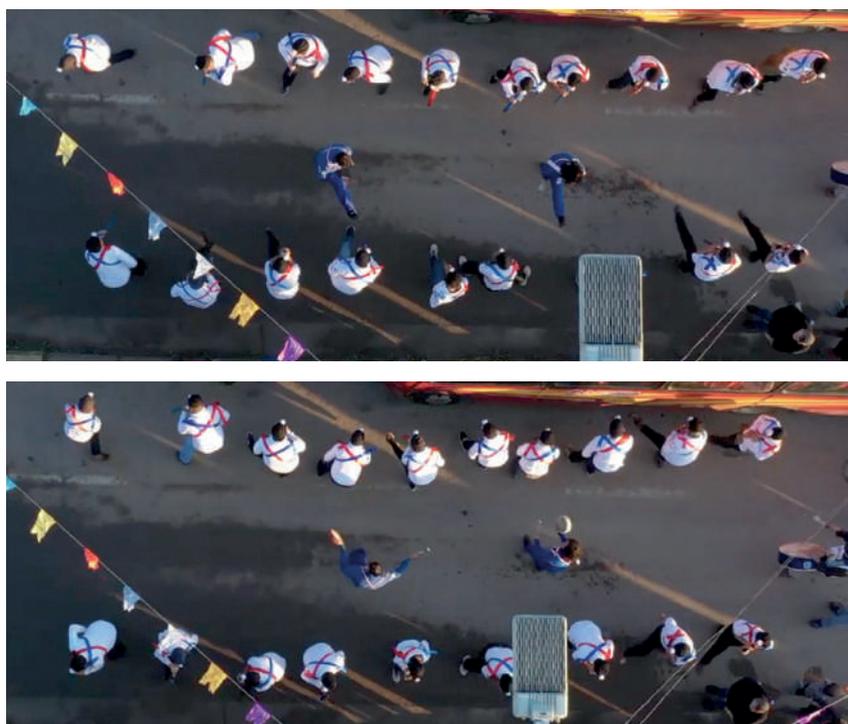


Figura 7. Imagen cenital de bailes chinos en Loncura, año 2019 (fotografías de Nicolás Aguayo y Francisca Gili). **Figure 7.** Overhead image of bailes chinos in Loncura, year 2019 (photos by Nicolás Aguayo and Francisca Gili).

del Socavón, en el valle del Choapa (Ximena Bascuñán 2020, comunicación personal). Lamentablemente, esta última modalidad ha ido quedando en desuso, priorizándose el despliegue en procesión mediante dos hileras (fig. 7).

Mientras que el conjunto de ofiantes se traslada configurando las coreografías colectivas, cada integrante

va también generando movimientos individuales, al tiempo que avanza. Estos pasos de baile y su tempo presentan variaciones entre las diferentes localidades y sectores del intervale. Podemos observar, por un lado, la ejecución de saltos acrobáticos, muy exigentes corporalmente, en los bailes chinos del Aconcagua y, por otro, un lento y elegante desplazamiento de los chinos del Elqui, donde

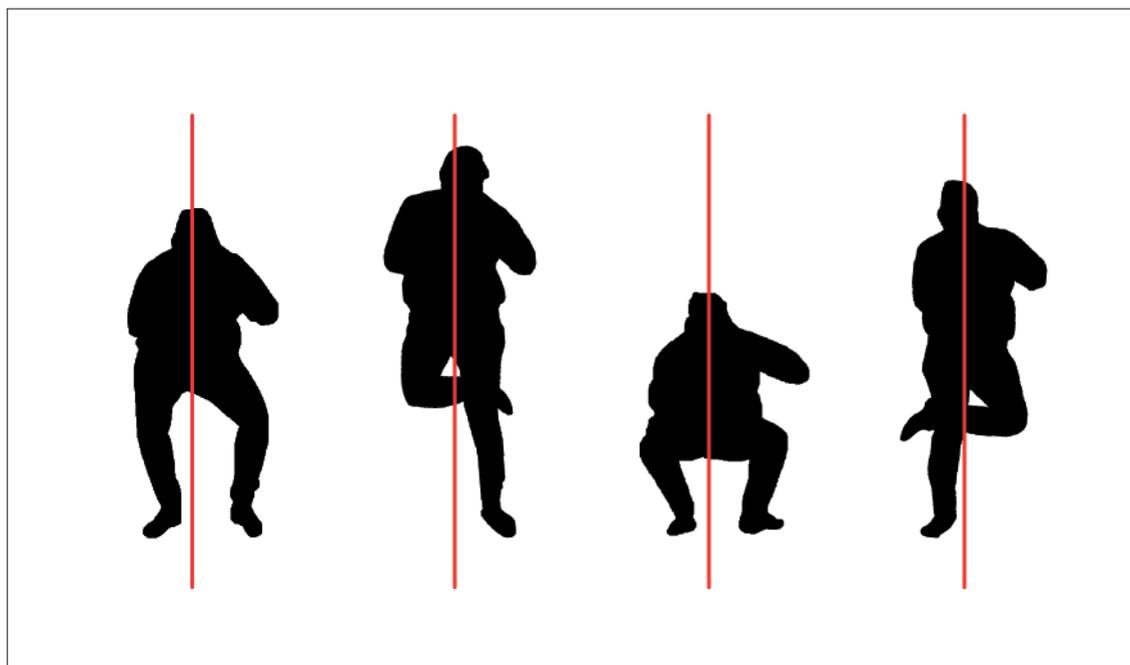


Figura 8. Figura kinésica corporal individual. Ilustración que representa en rojo el eje de simetría vertical en cuatro tiempos de una “mudanza” (dibujo de Francisca Gili). **Figure 8.** Individual body kinetic figure. Illustration representing in red the vertical symmetry axis in four tempos of a “mudanza” (drawing by Francisca Gili).

el ritmo de las flautas es más pausado. Estas formas corporales individuales también se rigen por un orden simétrico, siendo el eje de ellos la proyección lineal de la columna. Movimientos similares se realizan de modo bilateral con ambas mitades del cuerpo. Estos se van repitiendo de modo alternado, por ejemplo: primero se toca la flauta sobre los dos pies apoyados en el suelo, luego se flexa el pie derecho tras la rodilla. Posteriormente, el cuerpo baja sobre los dos pies desde la cadera como si se tratase de una sentadilla. Acabado este movimiento, se repite el mismo ejercicio corporal con el pie izquierdo y así sucesivamente. Esta coreografía continúa durante un número acotado de pulsos del tambor, hasta que se integra otra variante de movimiento (fig. 8).

Estas formas corporales, denominadas entre los chinos como “mudanzas”, son guiadas por un tamborero que por lo general se ubica entre ambas filas (fig. 6). El tamborero va indicando mediante distintas gestualidades la “mudanza” que se irá repitiendo en cada ciclo. Cada baile tiene sus propias formas corporales individuales que cuentan cada una con nombres específicos, tales como la cruz, el minero, el sapito, el torito, el relojito,

entre otros. Estos nombres guardan relación con las prácticas cotidianas de los oficiantes de este rito.

Este despliegue coreográfico demanda mucha destreza y esfuerzo físico. La ejecución de estas “mudanzas” requiere que el oficiante sea capaz de corporalizar una compleja estructura simétrica que se alterna cíclicamente y se va entrelazando con el soplo de las flautas, configurando así una dualidad básica. De este modo, algunas “mudanzas” de dos tiempos logran coincidir con el soplo de las flautas. Sin embargo, cuando se trata de “mudanzas” de tres, cuatro, cinco o más tiempos, se generan complejos ciclos que son solo percibidos por el chino que realiza estas coreografías.

La exacerbación de los sentidos por medio de la música, la danza y el uso de colores vivos permite a los chinos realizar estos despliegues kinésicos durante largas horas, sumidos en un estado de profunda devoción. Dicho estado remite al concepto de “causalidad mágica”, enunciado por Gell (1998: 108), en que la “agencia” del artista –en este caso el oficiante– posibilita un recorrido que se traduce en un resultado estético que, como receptores, no podemos explicar o entender.

PRINCIPIOS FORMALES INTRÍNSECOS COMUNES ENTRE EL ARTE VISUAL DIAGUITA Y LA PERFORMANCE DE LOS BAILES CHINOS

Para la presente investigación resultó de gran interés constatar que muchos de los principios formales intrínsecos que González (2016) observó como elementos comunes entre el arte visual Diaguita y shipibo-conibo, también pueden ser observados en diferentes dimensiones sensoriales de la performance de los bailes chinos, acercándonos al universo y a la noción de arte transcultural, que ya fueron descritos en la etnografía indígena. Un aspecto esencial radica en que ambas expresiones artísticas recurren al empleo de configuraciones simétricas complejas. En el caso del arte visual Diaguita, la unidad mínima de la composición simétrica se dispone en un campo de diseño rectangular, luego se desplaza siguiendo alguno de los principios simétricos reseñados (reflexión en espejo, reflexión desplazada, traslación y rotación) o un conjunto de ellos. Por su parte, en los bailes chinos es posible observar configuraciones simétricas a través de los movimientos corporales de un conjunto de oficiantes organizados en pares, que simultáneamente tocan sus flautas.

A continuación, examinaremos un conjunto de principios organizativos comunes entre las configuraciones simétricas del arte visual Diaguita, propuestos por González (2016), y la organización y despliegue espacial kinésico-sonoro de la performance de los bailes chinos.

Simetría compleja en diseños y “mudanzas”

La utilización de estructuras simétricas complejas que gobiernan el desplazamiento de unidades mínimas dispuestas sobre un campo de diseño normado, está presente tanto en las bandas de diseño diaguitas como en la coreografía de las “mudanzas”. El empleo de simetría compleja es un rasgo fundamental del cual derivan gran parte de los restantes principios comunes. La unidad mínima⁴ en el caso de las bandas de diseño diaguita está configurada por motivos asimétricos simples, por ejemplo, una greca unida a un escalonado. En el caso de los bailes chinos, para el análisis que proponemos en el presente artículo, la unidad mínima es el oficiante que baila y toca la flauta, considerado de modo individual (fig. 9). La coreografía más común considera el desplazamiento en forma de procesión en dos filas, organizadas por un eje de simetría en espejo. Los movimientos de cada oficiante son replicados por

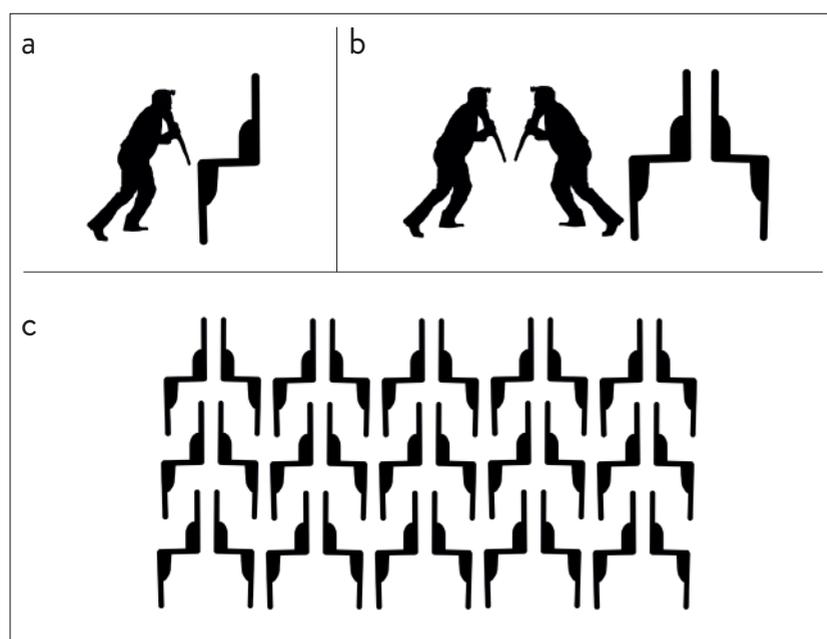


Figura 9. Principio de complejización gradual en patrones decorativos diaguita: **a)** unidad mínima, patrón doble zigzag A2; **b)** reflexión vertical de la unidad mínima; **c)** patrón líneas quebradas, traslación horizontal y vertical de las unidades mínimas reflejadas (modificado desde González [2013: 145]) (dibujos de Francisca Gili).
Figure 9. Principle of gradual complexification in Diaguita decorative patterns: **a)** minimum unit, A2 double zigzag pattern; **b)** vertical reflection of the minimum unit; **c)** broken lines pattern; horizontal and vertical translation of the reflected minimum units (modified from González [2013: 145]), (drawings by Francisca Gili).

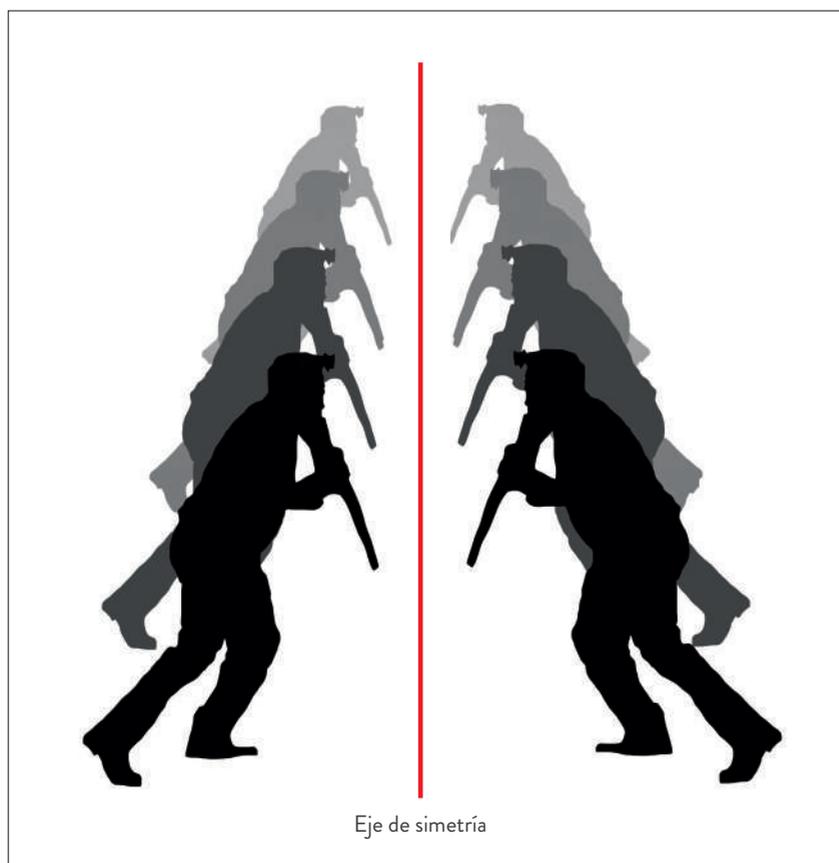


Figura 10. Ilustración que representa en rojo el eje de simetría vertical en el avance en forma de procesión (dibujo de Francisca Gili). *Figure 10. Illustration showing in red the vertical symmetry axis in the procession (drawing by Francisca Gili).*

su par, quien está al frente, adoptando idénticos movimientos en forma sincrónica y en espejo, actuando cada uno como la mitad de una figura completa (figs. 3, 4, 6, 7, 9 y 10).

En ambos soportes, diseños cerámicos diaguítas y performance de bailes chinos, es posible observar la operación de dos o más principios simétricos conjuntamente, principalmente traslación,⁵ rotación⁶ y reflexión en espejo.⁷ El empleo conjunto de estos principios en el arte visual Diaguíta es de ocurrencia frecuente (González 2013). En las “mudanzas”, en tanto, el oficiante va replicando un desplazamiento corporal individual en el espacio, por medio del principio simétrico de traslación. A su vez, en algunos casos esta misma traslación va acompañada de la rotación del cuerpo conforme al diseño del movimiento corporal definido por quien percute el tambor central.

En términos espaciales, cuando vemos el avance en forma de procesión, es posible visualizar un eje de

simetría especular que divide en dos mitades simétricas el cuerpo de baile, distinguiéndose dos hileras coreográficas y sonoras complementarias entre sí. Este eje de simetría articula los movimientos de los danzantes (fig. 10). Cada par de bailarinesorean sus sonidos de modo alternado, y sus desplazamientos corporales son idénticos, pero organizados bajo el principio de reflexión en espejo. Es decir, si primero uno salta y lleva su pie izquierdo hacia adelante, su par complementario de enfrente realiza de modo sincrónico el mismo salto llevando su pie derecho hacia adelante (figs. 9 y 10).

Complejización gradual

La estructura que subyace a la performance de los bailes chinos es muy semejante a la detectada en los diseños simétricos diaguítas, pues ambos se encuentran estructurados por el principio de complejización gradual

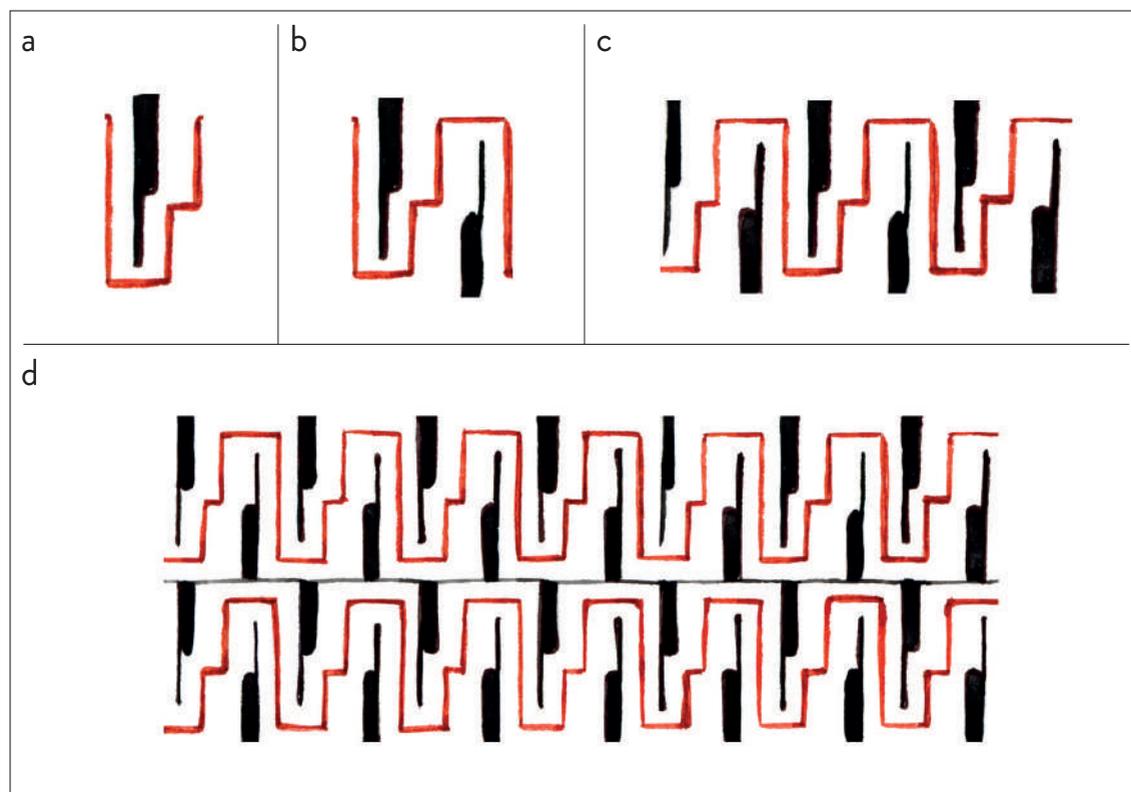


Figura 11. Patrón doble zigzag A2. Comparación de principios simétricos que operan en baile chino y diseño diaguíta: **a)** unidad mínima; **b)** unidades mínimas en reflexión desplazada; **c)** traslación horizontal de las unidades mínimas reflejadas y desplazadas; **d)** traslación vertical del diseño considerado como un todo (González 2013: 94). **Figure 11.** A2 double zigzag pattern. Comparison of symmetrical principles operating in chino dance and Diaguíta design: **a)** minimum unit; **b)** minimum units in displaced reflection; **c)** horizontal translation of the minimum units reflected and displaced; **d)** vertical translation of the design considered as a whole (González 2013: 94).

(González 2013). Este es un principio propio de toda periodicidad geométrica que permite la generación de nuevas periodicidades (Gombrich 1999). En numerosas bandas de diseño diaguíta se observan unidades mínimas (fig. 11a) organizadas en pares opuestos (fig. 11b). En estas unidades se produce una reflexión desplazada y se trasladan horizontalmente formando una hilera (fig. 11c). Finalmente, la figura así formada se traslada verticalmente como un todo, dando origen a un diseño completo. Las unidades mínimas y sus sucesivos desplazamientos simétricos forman, en conjunto, una configuración mayor integrada de múltiples partes. Esto genera diseños dotados de una cualidad visual vibratoria, que produce la ilusión de movimiento (fig. 11d). El movimiento simétrico en el baile chino se puede ver en la figura 10.

En el caso del baile chino, los danzantes también se disponen en pares, cada uno respondiendo alternadamente al sonido de la flauta opuesta, mientras ejecutan sus movimientos en simetría; luego, en el caso de la formación en procesión, se organizan en una hilera que cuenta con un correlato en la hilera opuesta, articulando la resonancia del conjunto como si se tratase de un solo instrumento (figs. 9 y 10). La vibración del sonido rajado producida por dicha tecnología se va complejizando en la medida en que los armónicos de cada flauta se van sumando entre sí, generando nuevas frecuencias audibles. Esta agregación de sonidos se ve enriquecida al situarse dos “bailes” o comunidades, una junto a la otra. Esto hace que las frecuencias armónicas de ambos bailes se sumen, originándose una compleja masa polifónica caracterizada por la pulsante vibración del sonido.

Repetición periódica y continuación sin fin

En el arte plástico Diaguíta observamos unidades mínimas y estructuras simétricas que se repiten periódicamente reiterándose como una secuencia. Se trata de una sucesión organizada en series, una suerte de moldura que genera un ritmo visual regido por principios simétricos (Gombrich 1999). En tanto, en el repertorio de los bailes chinos, la repetición es una condición que se aprecia en la dinámica dual del sonido, el cual se repite constantemente sin mayores modificaciones. De igual modo se observa en el desplazamiento corporal rítmico o cíclico de las distintas “mudanzas”. Cada oficiante se comporta como una unidad mínima que repite la secuencia corporal. A su vez, este movimiento se replica colectivamente, desarrollándose de un modo continuo a través de un tiempo/espacio prolongado. En términos generales, este proceso se caracteriza por su redundancia. Destacamos, a este respecto, lo enunciado por Jean Langdon (2015) en cuanto a que la repetición y la redundancia son técnicas performáticas por excelencia.

Ilusión de movimiento y vibración

Este principio se encuentra estrechamente ligado a los anteriormente revisados. En el ámbito visual, este efecto se logra por medio del empleo repetitivo de formas geométricas simples articuladas por complejos movimientos simétricos. A esto se suma el empleo de marcados contrastes cromáticos, los que en conjunto generan el efecto óptico de movimiento. En el ámbito acústico, tanto los artefactos sonoros arqueológicos como las flautas actuales de los bailes chinos poseen como diseño tecnológico el tubo complejo cuyo principal objetivo es la emisión de un sonido vibrante, pulsante y batiente, que como anteriormente hemos consignado, se denomina sonido rajado o *tara*.

Campo de diseño minuciosamente poblado por unidades mínimas simétricas (*horror vacui*/saturación del espacio)

Tanto las bandas de diseño diaguíta como el espacio abarcado por los desplazamientos de los oficiantes

de los bailes chinos consideran un espacio normado; un campo de diseño regulado sobre el cual se sitúa el movimiento simétrico de las unidades mínimas. Al respecto, Wade (2006: 48) señala que la ejecución de patrones simétricos requiere la medición del espacio que será intervenido. En el caso del arte abstracto Diaguíta, se trata siempre de un rectángulo. En las “mudanzas” puede actuar como tal la figura de un rectángulo, cuando el baile avanza en procesión. Sin embargo, se registran también otras formas geométricas reguladas, que hemos descrito anteriormente. El número abundante de unidades mínimas simétricas al interior de estos espacios acotados produce una saturación del espacio disponible u *horror vacui*. Tanto en el arte visual Diaguíta, como en las coreografías de los bailes chinos, se observa un espacio restringido e inviolable. Esto demanda un desplazamiento planificado, regular y medido de las unidades mínimas. Ambos soportes, visuales y kinésicos, comparten la idea de una planificación simétrica previa, dispuesta en un armazón invisible, lo que determina la ubicación exacta de las unidades mínimas, ya sean figuras simétricas básicas u oficiantes del baile. En el caso de los chinos, el respeto de estas reglas coreográficas y su correcto desplazamiento espacial se encontraba reforzado en el pasado por la figura del diablo, quien estaba encargado de vigilar la distancia entre oficiantes, el despeje de la zona de baile y el ordenamiento general de la organización espacial.

Interminable variabilidad a partir de unidades mínimas acotadas

En el arte visual Diaguíta se aprecia una búsqueda de variabilidad interminable a partir de unidades mínimas semejantes. Los elementos generadores de variabilidad comprenden leves cambios en las unidades mínimas, así como cambios cromáticos y simétricos. Por ejemplo, el patrón de ondas cuenta con 46 variantes registradas (González 2013). Por su parte, las “mudanzas” pueden ser reconocidas por sus nombres y también por sus cualidades kinésicas. Se trata de estructuras de movimiento normadas; sin embargo, en el transcurso del baile pueden ir adquiriendo sutiles variantes. Como relata Ximena Bascuñán (2020, comunicación personal),⁸ “dentro de las mudanzas a lo largo de una procesión, el tamborero va guiando los movimientos, en este proceso

se puede ir improvisando e integrando variantes en los desplazamientos corporales que van determinando el movimiento total del baile". Otras manifestaciones de esta variabilidad se observan en las diferencias en los tempos y cualidades que cada agrupación de baile chino va integrando en las "mudanzas" y su ejecución musical. Al igual que las diferencias detectadas en el manejo de patrones simétricos diaguitas a nivel intervale, descritas anteriormente, se aprecian también variaciones en las actuaciones de los bailes chinos según la localidad de donde proceden. Esto indica que cumplen un importante rol en la configuración de identidades locales, en que cada comunidad crea simetrías danzadas exclusivas en un marco de destrezas simétricas compartidas.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La presente investigación exploró los antecedentes arqueológicos de la cultura Diaguita, su arte visual cerámico (González 2013) y su tecnología sonora (Pérez de Arce 2014), que podrían ser indicadores de la existencia de una continuidad cultural reflejada en aspectos kinésicos y sonoros de los denominados bailes chinos. Esto es constatado por determinados principios intrínsecos del arte visual y de las tecnologías sonoras prehispánicas, que son posibles de identificar en las expresiones rituales del presente.

Nuestro trabajo se apoyó en el modelo ontológico adoptado en arqueología, que invita a un replanteamiento de nuestras categorías de pensamiento occidental, detectando diferencias y reformulando los conceptos tradicionales respecto del arte y sus manifestaciones, sobre y desde los diferentes sentidos corporales. Ello nos permitió postular la pertinencia del modelo perspectivista (Viveiros de Castro 2018) como una posibilidad interpretativa para acercarnos a la comprensión del arte visual Diaguita. Por una parte, sus características intrínsecas (compleja simetría, visión en positivo-negativo, movimiento y vibración, entre otras) se pueden comprender como tecnologías que permiten percibir la simultaneidad de mundos visibles e invisibles, reflejando una "realidad doble e inestable" (Lagrou 2012: 107) y, por otra, también sugiere la posibilidad de una extensión del concepto de sujeto y capacidad de agencia de los diseños abstractos y simétricos, los

cuales pudieron ser concebidos, probablemente, como corporeizaciones de seres no humanos (Taylor 2008).

Desde esta aproximación, que ocasiona cruces entre el estudio de técnicas extáticas propias del chamanismo (*sensu* Eliade 1976) y los nuevos aportes del giro ontológico, realizamos el análisis de casos etnográficos de comunidades amazónicas que informan sobre la percepción y ejecución del arte visual simétrico en contextos rituales, asociados al consumo de alucinógenos. Destacamos la existencia de experiencias extáticas sinestésicas, que posibilitan la transición de estos patrones simétricos en diversos soportes visuales, auditivos y kinésicos, vinculados a una sensorialidad múltiple e intercambiable, que facilita la interacción con entidades no humanas. En este contexto, resultaron relevantes los aportes teóricos de los estudios antropológicos de la performance, que cuestionan la división de las artes y proponen en su reemplazo una perspectiva integrativa y corporeizada (Taylor 2015). Cabe señalar que, en el caso de los bailes chinos, la hiperventilación producida por las extensas jornadas de ejecución de las flautas también conduce a experiencias extáticas (Mercado 1996). A este respecto, a la fecha solo se habían estudiado sus aspectos sonoros (Mercado 1996; Pérez de Arce 1998), sin un énfasis en los otros sentidos envueltos en este repertorio.

Los principios intrínsecos, formales, comunes entre el arte visual de la cerámica diaguita prehispánica y la performance (sonido y desplazamiento corporal) de los bailes chinos, tales como simetría compleja, complejización gradual, repetición periódica, continuación sin fin, ilusión de movimiento y vibración, campo de diseño minuciosamente poblado por unidades mínimas simétricas (*horror vacui*/saturación del espacio) y la interminable variabilidad a partir de unidades mínimas acotadas, han establecido una cercanía estructural entre estos patrones simétricos de la cerámica arqueológica y el repertorio ritual del presente.

Postulamos entonces que la tradición sincrética del baile chino es un espacio ritual donde, aparentemente, han sobrevivido prácticas culturales devocionales indígenas de gran importancia. Estas condensan una cosmopraxis vinculada al ámbito sagrado, donde probablemente opera un concepto de arte integrado, similar al de otras tradiciones culturales amerindias actuales. En este sentido, es relevante lo propuesto por Stobart (2018) relativo a la descripción de la forma

acústica *tara*; término vernáculo que refiere tanto a la cualidad pulsante y batiente del sonido, como también a la idea de una liberación total de energías animadoras vinculables a todos los sentidos corporales en el espacio ritual. Conforme a esta conceptualización, quedan dentro de la celebración de estos ritos calendáricos no solo los oficiantes de los bailes chinos, su sonido y su kinésica, sino toda la comunidad que se encargó del despliegue sensorial de la fiesta. Esto incluye a quienes bordaron y cosieron el traje de un chino con vívidos colores, manufacturaron arcos de flores para contener el paso de la procesión, vistieron y adornaron al sujeto de devoción para salir en andas a recorrer el espacio festivo y, por último, también incluye a los que preparan los alimentos y llenan de aromas el entorno de la procesión.

En nuestra opinión, la replicación de simetrías complejas en estos diversos soportes, no hace sino reforzar la percepción de su carácter culturalmente trascendente, así como la alteridad ontológica contenida en su reproducción en tiempo presente. En definitiva, postulamos que los bailes chinos constituyen un espacio de resistencia cultural, donde la simetría Diaguita y su importante rol social fueron albergados en el cuerpo de los danzantes, donde fue capaz de soslayar por varios siglos el avasallamiento colonial.

De este modo, la presente investigación brinda nuevos eslabones para comprender y ampliar las nociones de ritualidad aplicadas al registro arqueológico, aportando también nuevas líneas de continuidad entre el pasado prehispánico Diaguita y el presente. Asimismo, se destaca la importancia de cuestionar la fragmentación del sensorio humano, propia del pensamiento occidental, en los estudios de cultura material arqueológica y prácticas performativas en espacios rituales. En este sentido, esta propuesta abre una vía para interpretar también otras evidencias prehispánicas en el NSA, en sintonía con los estudios de arte rupestre realizados por Troncoso y Armstrong (2017), así como Troncoso y colaboradores (2022).

De acuerdo con Alberti y colaboradores (2011: 901; la traducción es nuestra), “la arqueología puede contribuir a comprender nuevos mundos”, pero también, es necesario contar previamente con un “marco teórico nuevo, localmente concebido que se construya a partir de las anomalías aparentes” (Alberti & Marshall 2009: 352; la traducción es nuestra). Es entonces perentorio

reformular nuestras categorías analíticas y abrirnos a nuevos conceptos y aproximaciones que rescaten la alteridad del pasado indígena. En ese sentido, esperamos que el presente trabajo contribuya a una mejor comprensión de este pasado y del legado cultural del pueblo diaguita.

AGRADECIMIENTOS A Carolina Herrera, Ximena Bascañán, Patricio Cerda y Rafael Contreras por enriquecer la propuesta mediante las entrevistas que aportaron datos específicos de gran valor. A Jorge Rosales por facilitar material fotográfico de su archivo de bailes chinos.

NOTAS

¹ Se trata de una tradición de origen campesino. “Chino”, deviene de la palabra *china*; un término en quechua para referirse a las animales hembras y que en tiempos coloniales se usó despectivamente para referirse a las mujeres sirvientas (Juan Huaranca 2023, comunicación personal). En Chile, la palabra china, refiere entonces a la mujer india o mestiza que se dedica al servicio doméstico (Medina 1928). Claudio Mercado (2023, comunicación personal) propone que el término “baile chino”, refiere al baile de los campesinos o servidores de los hacendados. En el contexto actual, este término ha sido resignificado como los servidores del sujeto de devoción (Virgen, Santo).

² OxA-40088, calibración 1157-1225 DC, curva SH-Cal (Hogg et al. 2022) 20, p=0,95, $\delta^{13}C$: -16, dos sigmas.

³ Es así como se denominaba a los bailes chinos en la Colonia temprana.

⁴ Es el componente más simple de una forma simétrica definible. Corresponde a las partes asimétricas básicas que logran identidad consigo mismas, siguiendo uno de los principios de simetría (traslación, rotación, reflexión vertical y reflexión desplazada) (Washburn & Crowe 1988).

⁵ Implica el movimiento simple de una parte fundamental a lo largo de la línea eje, en sentido horizontal o vertical (González 2013: 69)

⁶ Requiere que la parte fundamental sea movida alrededor del punto de eje. Las partes fundamentales pueden cambiar de orientación en cualquier punto dentro del arco de 360 grados (González 2013: 69).



⁷ Necesita que la parte fundamental sea reflejada a través de la línea eje en una relación de imagen espejo (especular) (González 2013: 69).

⁸ Bailarina de profesión, oficiante de tamborera en bailes chinos con 15 años de experiencia.

REFERENCIAS

- ALBERTI, B. 2016. Archaeologies of Ontology. *Annual Review of Anthropology* 45: 163-179.
- ALBERTI, B., S. FOWLES, M. HOLBRAAD, Y. MARSHALL & C. WITMORE 2011. "Worlds Otherwise": Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference. *Current Anthropology* 52 (6): 896-912.
- ALBERTI, B. & Y. MARSHALL 2009. Animating Archaeology: Local Theories and Conceptually Open-Ended Methodologies. *Cambridge Archaeological Journal* 19 (3): 344-356.
- ALBORNOZ, X. 2015. *Plantas sagradas en grupos del norte semiárido, un contexto Diaguita-Inca*. Memoria para obtener el título de Arqueóloga, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación, Universidad SEK, Santiago.
- ARNOLD, D. 2016. Artes bajo la influencia: pautas sobre nexos entre las prácticas textiles de los Andes surcentrales y las artes gráficas de las tierras bajas. *Estudios Sociales del NOA* 17: 19-52.
- CANTARUTTI, G. & G. CABELLO 2010. Ms. *Proyecto de caracterización arqueológica sitio El Olivar, sector Loteo "Brillamar", provincia de Elqui, región de Coquimbo*. Informe ejecutivo presentado al CMN, La Serena.
- CAVALCANTI-SCHIEL, R. 2014. Cómo construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre Andes y Amazonía, por ejemplo. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (3): 453-465.
- CERDA, P. 2019. *Andacollo, orígenes históricos, música y danzas rituales (1550- 2014)*. La Serena: Chañar.
- CHAMORRO, A. 2013. Carnaval Andino en la ciudad de Arica: performance en la frontera norte chilena. *Estudios Atacameños* 45: 42-54.
- CONTRERAS, R. & D. GONZÁLEZ 2014. *Será hasta la vuelta del año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular en el Norte Chico*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CROSSLAND, Z. 2010. Materiality and Embodiment. En *The Oxford Handbook of Material Cultural Studies*, D. Hicks & M. Beaudry, eds., pp. 386-405. Oxford: Oxford University Press.
- DE MUNTER, K. 2016. Ontología relacional y cosmo-praxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymaras. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 48 (4): 629-644.
- ELIADE, M. 1976. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- GEHBART-SAYER, A. 1985. The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context. *Journal of Latin American Lore* 11 (2): 143-175.
- GELL, A. 1998. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb.
- GÉRARD, A. 1999 Ms. *Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia*. Versión 4. Informe de investigación, Laboratorio de acústica, carrera de Física, Facultad de Ciencias Puras, Universidad Autónoma Tomás Frías, Potosí.
- GÉRARD, A. 2007. Sonidos pulsantes: silbatos dobles prehispanicos ¿Una estética ancestral reiterativa? *Revista Boliviana de Física* 13: 18-28.
- GÉRARD, A. 2015. Tara: la estética del sonido pulsante – una síntesis. En *Flower World. Music Archaeology of the Americas/Mundo Florido. Arqueomusicología de las Américas*, M Stockli & M. Howell, eds., vol. 4, pp. 43-64. Berlín: Ekho.
- GOMBRICH, E. 1999. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Random House Mondadori.
- GONZÁLEZ, P. 2004. Patrones decorativos y espacio: el arte visual Diaguita y su distribución en la cuenca del río Illapel. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (NE2): 767-781.
- GONZÁLEZ, P. 2013. *Arte y cultura Diaguita chilena: simetría, simbolismo e identidad*. Santiago: Ucajali.
- GONZÁLEZ, P. 2016. La tradición de arte chamánico shipibo-conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (1): 27-47.
- GONZÁLEZ, P. & G. CANTARUTTI 2018 Ms. *Informe ejecutivo rescate arqueológico áreas FUN 6 y FUN 8 sitio "El Olivar"*. Proyecto Mejoramiento Ruta 5 Tramo La Serena-Vallenar. provincia de Elqui, región de Coquimbo.
- GONZÁLEZ, P., F. GILI, G. BRAVO & P. LÓPEZ 2022. Instrumentos musicales de viento del sitio El Olivar: actores, contexto y relaciones simbólicas. *Revista de Arqueología Americana* 38: 233-264.



- GROF, S. 1999. *La mente holotrópica. Los niveles de la conciencia humana*. Barcelona: Kairós.
- HAMILAKIS, J. 2015. Arqueología y sensorialidad. Hacia una ontología de afectos y flujos. *Vestigios, Revista Latinoamericana de Arqueología Histórica* 9 (1): 31-53.
- HOGG, A., T. HEATON, Q. HUA, J. PALMER, C. TURNEY, J. SOUTHON, A. BAYLISS, P. BLACKWELL, G. BOSWIJK, C. RAMSEY, C. PEARSON, F. PETCHEY, P. REIMER, R. REIMER & L. WACKER 2020. SHCal20 Southern Hemisphere Calibration, 0-50,000 years cal BP. *Radiocarbon* 62 (4): 759-778.
- HOWES, D. 2006. Scent, Sound and Synesthesia: Intersensoriality and Material Culture Theory. En *Handbook of Material Culture*, C. Tilley, W. Keane, S. Kuechler, M. Rowlands & P. Spyer, eds., pp. 161-172. Londres: SAGE.
- ILLIUS, B. 1994. La "Gran Boa": arte y cosmología de los Shipibo-Konibo. *Amazonía Peruana* 24 (12): 185-212.
- INGOLD, T. 2006. Rethinking the Animate, Re-Animating Thought. *Ethnos* 71 (1): 9-20.
- LAGROU, E. 2012. Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazónico* 3: 95-122.
- LANGDON, J. 2015. Oír y ver los espíritus: las performances chamánicas y los sentidos entre los indígenas siona del Putumayo, Colombia. En *Estudios Indiana* 8. *Sudamérica y sus mundos audibles*, B. Brabec de Mori, M. Lewi & M. García, eds., pp. 39-52. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut-Gebr. Mann.
- LONNERT, L. 2015 *Surrounded by Sound. Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning*. Lund: Lund University.
- LATOUR, B. 2007 *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MEDINA, J. 1928. *Chilenismos. Apuntes lexicográficos*. Santiago: Universo.
- MEMORIA CHILENA s.f. *Diversion Observed Among the Peasantry of Chile on the Festival of Corpus Christi, 1826*. <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68592.html>> [consultado: 27-06-2023].
- MERCADO, C. 1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. *Inmenso puente al universo. Revista Chilena de Antropología* 13: 163-198.
- MIERS, J. 1826. *Travels in Chile and La Plata: Including Accounts Respecting the Geography, Geology, Statistics, Government, Finances, Agriculture, Manners, and Customs, and the Mining Operations in Chile*. Londres: Baldwin Cradock, and Joy.
- NIELSEN, A., C. ANGIORAMA & F. ÁVILA 2017. Ritual as Inter-Action with Non-Humans: Pre-Hispanic Mountain Pass Shrines in the Southern Andes. En *Rituals of The Past*, A. Silvana, A. Rosenfeld & L. Bautista, eds., pp. 241-266. Boulder: University Press of Colorado.
- PARASKEVOPOULOS, I. 1968. Symmetry, Recall, and Preference in Relation to Chronological Age. *Journal of Experimental Child Psychology* 6: 254-264.
- PÉREZ DE ARCE, J. 1998. *Sonido Rajado, the Sacred Sound of Pifilcas Flutes*. *The Galpin Society Journal* 51: 17-50.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2000. *Sonido Rajado, Historical Approach*. *The Galpin Society Journal* 53: 233-251.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2014. Flautas de piedra combarbalita morada de Chile central y norte semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19 (2): 29-54.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2015. Instrumentos musicales Diaguita. En *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, M. Sepúlveda, C. Alday, C. Castillo & A. Oyaneder, eds., pp. 231-236. Arica: UTA-SCHA.
- PÉREZ DE ARCE, J. 2018. La flauta colectiva: el uso social de flautas de tubo cerrado en los Andes sur. En *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, C. Sánchez, ed., pp. 151-206. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1985. Aspectos chamanísticos y neuro-fisiológicos del arte indígena. En *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, eds., pp. 291-307. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- RIVERA CUSICANQUI, S. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROSENFELD, S. & S. BAUTISTA 2017. An Archaeology of Rituals. En *Rituals of the Past*, A. Silvana, A. Rosenfeld & L. Bautista, eds., pp. 3-20. Boulder: University Press of Colorado.
- STOBART, H. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Ashgate: Aldershot.
- STOBART, H. 2018. Sacrificios sensoriales. Deleitando los sentidos en los Andes bolivianos. *Anthropologica* 36 (40): 197-223.



- TAYLOR, A. 2008. Arte y mito en las culturas amazónicas. <<https://www.upf.edu/web/ciap/arte-y-mito-en-las-culturas-primitivas>> [consultado: 03-03-2023].
- TAYLOR, D. 2015. *Archivo y repertorio. La memoria cultural performática*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- THOMAS, J. 2004. *Archaeology and Modernity*. Londres: Routledge.
- TRONCOSO, A. & F. ARMSTRONG 2017. Ontología, historia y la experiencia del arte rupestre en el centro-norte de Chile. En *Sentidos indisciplinados. Arqueología, sensorialidad y narrativas alternativas*, J. Pellini, A. Zarankin & M. Salerno, eds., pp. 307-346. Madrid: JAS Arqueología.
- TRONCOSO, A., F. ARMSTRONG & F. MOYA 2022. Ontología, modos de existencia y tecnologías: propuestas para un acercamiento relacional en arqueología. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 52: 81-104.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2004. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti, Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 2 (1): 3-22.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2013. *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2018. *La inconstancia del alma salvaje*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- WADE, D. 2006. *Symmetry. The Ordering Principle*. Nueva York: Walter Publishing Company.
- WASHBURN, D. 1983. Toward a Theory of Structural Style in Art. En *Structure and Cognition in Art*, D. Washburn, ed., pp. 1-7. Cambridge: Cambridge University Press.
- WASHBURN, D. & D. CROWE 1988. *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plain Pattern Analysis*. Seattle: University of Washington Press.



Humanos, camélidos y artefactos en un universo transformacional: ritualidad funeraria en el sitio El Olivar

Humans, camelids and artifacts in a transformational universe: funerary rituals at El Olivar site

Paola González Carvajal^A

Recibido:
enero 2021.

Aprobado:
febrero 2023.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

La excavación de una extensa área funeraria del sitio diaguita El Olivar ha aportado valiosa información acerca de las prácticas mortuorias de una comunidad concreta durante un período de cuatro siglos, aproximadamente. En este artículo se plantea la existencia de una ontología relacional y animista en el ámbito de la muerte, muy cercana al perspectivismo chamánico descrito por Viveiros de Castro para pueblos amazónicos. A partir de las relaciones observadas en los entierros entre personas, animales y objetos, postulamos que las fronteras ontológicas entre ellos se difuminan. Esta investigación también contribuye a la contextualización del arte simétrico, específicamente respecto del rol clave que esta expresión artística desempeñó en la construcción de la identidad diaguita.

Palabras clave: cultura Diaguita chilena, ritualidad funeraria, arte visual simétrico, perspectivismo chamánico amerindio, agencia del arte.

ABSTRACT

The excavation of an extended funerary area at El Olivar Diaguita site has provided valuable information about the mortuary practices of a specific community over a lengthy period spanning approximately four centuries. In this article, the authors propose that a relational animist ontology existed around death that was quite similar to the shamanic perspectivism described for Amazonian peoples by Viveiros de Castro. Based on the relationships observed between people, animals, and objects, we argue that the ontological boundaries between them were blurred. This research also contributes to the contextualization of Diaguita symmetrical art, specifically the key role that this form of artistic expression played in constructing Diaguita identity.

Keywords: Chilean Diaguita culture, funeral rituals, symmetrical visual art, Amerindian shamanic perspectivism, art agency.



INTRODUCCIÓN

El estudio de la cultura Diaguita chilena se ha visto limitado por mucho tiempo, debido principalmente a la carencia de información contextual de gran parte de las excavaciones en que se hallaron cuerpos y objetos atribuibles a ella. Esto dificultaba el acceso a una comprensión más profunda de sus aspectos sociales, simbólicos y ontológicos. La cultura Diaguita es reconocida por el desarrollo de una iconografía cerámica de carácter abstracto y simétrico, de colores blanco, negro y rojo, universo representacional precolombino que ha ido lentamente develando su contexto cultural, simbólico y funcional (González 2013, 2016). Recientes excavaciones realizadas en una extensa área funeraria del sitio El Olivar (González 2017; Cantarutti & González 2021) han enriquecido el conocimiento de las prácticas mortuorias, la cronología y las relaciones establecidas entre personas, animales y objetos en el ámbito de la muerte, y también han permitido ahondar en otros aspectos culturales e ideológicos de esta comunidad. En este sentido, la presente investigación abarca los inicios de la cultura Diaguita, su consolidación y el período de contacto con los incas.

Con estos nuevos antecedentes, cabe preguntarse acerca de la manera en que las comunidades diaguitas establecieron relaciones sociales y nexos de comunicación con el mundo material en el espacio mortuario, considerando que en la ritualidad funeraria los objetos actúan como mediadores entre la vida y la muerte. A través de sus distintas expresiones culturales, observamos cómo su cultura material compromete y desafía las fronteras entre seres humanos, animales y objetos. La intención de este trabajo es atender a los gestos rituales discernibles en sus prácticas funerarias. De acuerdo con Axel Nielsen y colaboradores (2017: 242), entendemos estos gestos como una "acción simple que marca ciertos lugares, momentos y objetos, indicando la presencia de una interacción con seres no humanos". Así, estamos en la búsqueda de "prácticas que involucren entidades, las cuales son entendidas como seres sintientes" (Nielsen et al. 2017: 242) por las comunidades diaguitas.

Desde el punto de vista teórico, nuestra aproximación se nutre de los postulados del perspectivismo chamánico amerindio, de las ontologías relacionales, de la agencia del arte y del animismo andino. Las prácticas rituales

analizadas señalan como idea central la mutabilidad o transformabilidad de las formas y de los cuerpos. Esto nos sitúa en un universo altamente transformacional (*sensu* Riviére 1994), en el que las fronteras entre personas, animales y objetos son inestables. En definitiva, que la identificación e interpretación preliminar de estas prácticas rituales concretas, así como las relaciones pesquisadas entre actantes humanos y no humanos, aporten luces acerca de la alteridad ontológica de la cultura Diaguita.

CULTURA DIAGUITA CHILENA

La cultura Diaguita chilena se desarrolló en el norte semiárido, entre los años 1000 y 1536 DC (períodos Intermedio Tardío y Tardío). Se trataba de comunidades de pequeña escala asentadas en sectores de valle, los que no alteraron mayormente. Su patrón de asentamiento era disperso, y ocupaba también ambientes costeros y conos de deyección de los valles que conformaban su territorio. Practicaron la agricultura y recolección de plantas silvestres, el aprovechamiento de recursos litorales y la caza de animales terrestres. Además, recientes investigaciones han brindado antecedentes sobre la crianza de llamas en el valle de Elqui, precisamente desde el Período Intermedio Tardío (López 2022).

Para tiempos preincaicos, la organización social diaguita ha sido definida como no jerarquizada, de ahí que sus comunidades se caracterizarían por una autosuficiencia económica y política (Troncoso et al. 2016: 357; Troncoso 2022: 128). En cuanto al liderazgo, Troncoso (2022: 141-142), siguiendo las ideas de Sullivan (1988) y Moore (2005), plantea la existencia de un modelo mixto entre un sistema canonista y otro basado en la figura de chamanes extáticos. Los rasgos del primero se vinculan con la monumentalidad, perdurabilidad y amplia visibilidad del arte rupestre, caracterizado por su homogeneidad a nivel regional. En tanto que el segundo, basado en las experiencias extáticas, estaría sugerido por el reconocimiento de un cierto tipo de personas enterradas con artefactos para el consumo de alucinógenos, y también por la iconografía de las escudillas zoomorfas con representación de un felino antropomorfizado, en su sector central, que remite a la transformación chamánica humano/felino.

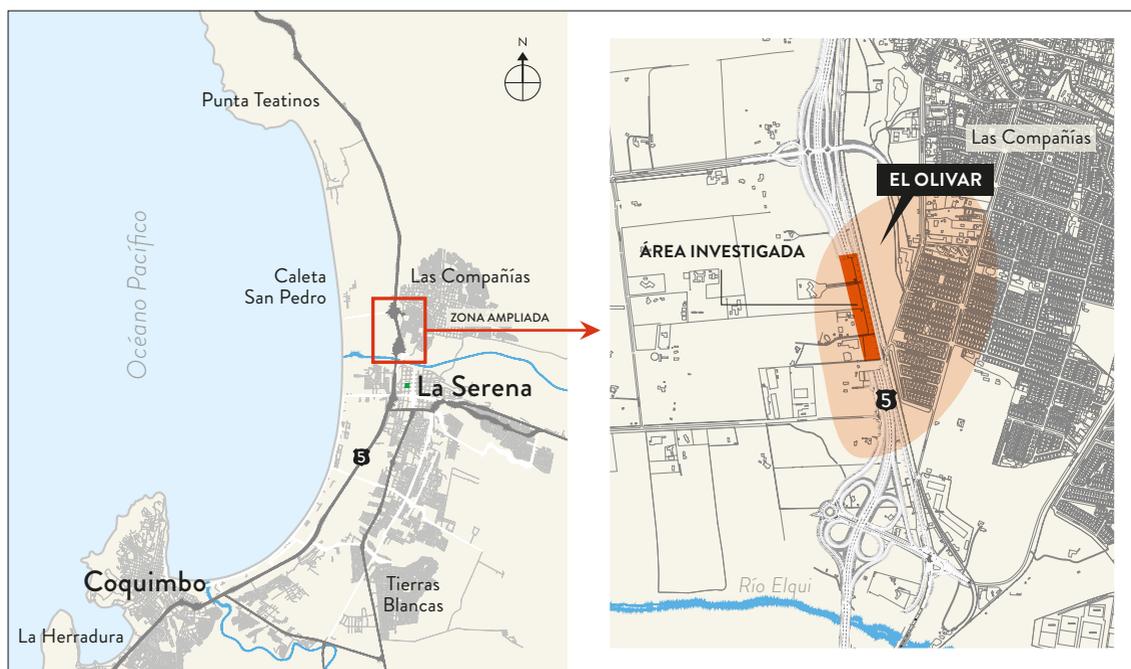


Figura 1. Ubicación del sitio El Olivar, costa del valle de Elqui (Cantarutti & González 2021: 736). **Figure 1.** Map showing location of El Olivar site in the coastal zone of the Elqui valley (Cantarutti & González 2021: 736).

De acuerdo con Troncoso (2022: 142), esta iconografía alude “a la noción de transformación y transmutación con el felino, su constitución como centro y mediador entre distintos seres y actantes de la comunidad”. El autor también plantea que tales rostros antropozoomorfos presentes en las escudillas zoomorfas y en máscaras antropomorfas situadas en sectores centrales de los sitios de arte rupestre “corresponden a personajes políticos y rituales centrales en la conformación y reproducción de la comunidad diaguita, específicamente sus líderes” (Troncoso 2022: 137).

El marco cronológico-cultural vigente relaciona el surgimiento de la cultura Diaguita con el complejo cultural Las Ánimas, desarrollo histórico que ha sido situado en el Período Medio (Ampuero 1972-1973; Troncoso et al. 2016). No obstante, esta adscripción, en los valles de Elqui y Limarí, descansa únicamente en dos dataciones absolutas, por lo que su fundamento es bastante débil (Troncoso et al. 2016; Cantarutti & González 2021). En este trabajo planteamos la contemporaneidad del desarrollo Las Ánimas y Diaguita, sobre la base de numerosas dataciones absolutas obtenidas últimamente en el sitio El Olivar.

RECIENTES AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DEL SITIO ARQUEOLÓGICO EL OLIVAR

El sitio El Olivar es un importante asentamiento funerario y habitacional, ubicado al norte de la ciudad de La Serena (fig. 1). Presenta una ocupación principalmente Diaguita y Las Ánimas, aunque también se distinguen reducidos conchales de la cultura El Molle (González 2017). Su extensión aproximada es de 40 hectáreas (Cantarutti & González 2021).

La primera mención a este sitio arqueológico aparece a fines del siglo XIX, en la clásica obra *Los aborígenes de Chile* de José Toribio Medina (1882: 417). En el año 1929, Samuel Lothrop excavó 63 sepulturas y algunos sectores habitacionales del sitio, cuyos contextos fueron estudiados por Mary Sheperd Slusser (1950). Años más tarde, Ricardo Latcham (1932) denominó Diaguita Arcaico a dos piezas de factura tosca, similares a algunas halladas en las excavaciones de Lothrop, que representarían un período anterior de su cultura artística. También en la década de 1930, Francisco Cornely (1936) reconoció diversos sectores funerarios,

los que contenían entre treinta y setenta sepulturas, distribuidos en un terreno de unos 300 × 200 metros. Posteriormente (Cornely 1956), realizó extensas excavaciones en 22 áreas funerarias identificadas con letras entre A y W; sin embargo, el registro contextual de una gran cantidad de sepulturas fue precario, lo que ha limitado su potencial informativo e interpretativo. Recientemente, Francisco Garrido (2016) ha sugerido que El Olivar se habría conformado de caseríos dispersos cercanos a suelos agrícolas y sectores funerarios.

El año 2014 se produjo el hallazgo fortuito de osamentas prehispánicas en este sector, en el marco del mejoramiento de la carretera Panamericana entre La Serena y Vallenar. La labor de caracterización del sitio permitió la identificación de 29 áreas de conchal y ocho funerarias, además de numerosos rasgos habitacionales (González 2017; Cantarutti & González 2021). Los sectores habitacionales y funerarios de esta comunidad, adyacentes e intercalados, denotan una estrecha cercanía entre la vida cotidiana y el ámbito de la muerte. En la etapa de rescate se excavaron 332 m² en dos áreas funerarias denominadas FUN 6 y FUN 8. Se recuperaron 212 entierros primarios y 44 entierros secundarios, que incluían además 56 camélidos articulados, tres cánidos articulados y una gran cantidad de material arqueológico. El estudio del sitio se encuentra en curso, no obstante, presentamos un conjunto de resultados relevantes para este trabajo.¹

El análisis de carporrestos vegetales (frutos y semillas), procedentes de áreas habitacionales, indica el cultivo de maíz, quínoa, amaranto y otras especies.

La recolección de frutos y hierbas comestibles también formó parte importante de la dieta de estas comunidades, detectándose hierbas de uso alimenticio, medicinal y sicoactivo. En tanto, en los microrrestos contenidos en vasijas de áreas funerarias se identificó la presencia de maíz, porotos, peumo, algarrobo, cactáceas, tabaco silvestre y latué, entre otros (Quiroz & Belmar 2022). El análisis osteométrico de camélidos articulados que acompañaban los entierros (N=56) sugiere la práctica de pastoreo, además del registro de llamas (*Lama glama*) de un morfotipo pequeño (López 2022). El análisis isotópico de estos camélidos reafirma la idea de que se trata de animales domésticos, dado que presentan una alimentación rica en alimentos C4 y C3-C4 (Santana 2022). Según López (2022), desde el inicio de la ocupación del sitio El Olivar se evidencia la existencia de llamas pequeñas derivadas de un proceso de domesticación foráneo y asimiladas por estos grupos durante fases de contacto con áreas vecinas.

Destacamos también los fechados radioacarbónicos obtenidos en los contextos funerarios (N=20). Estos señalan una ocupación del sitio entre los siglos XI y XV, los que abarcan todo el desarrollo de la cultura Diaguita hasta el contacto con los incas. Los contextos tradicionalmente definidos como Las Ánimas, es decir, aquellos que registran vasijas del tipo Las Ánimas II y III o camélidos articulados junto a humanos en entierros, presentan fechados bastante tardíos, que comprenden los siglos XII y XV (tabla 1), por lo que coexisten con contextos mortuorios diaguitas, en sus fases preincaicas (fig. 2a y b).

INDIVIDUO	SEXO	MUESTRA	CÓDIGO LABORATORIO	FECHADO ¹⁴ C AP	CALIBRACIÓN 2 SIGMAS DC	PROBABILIDAD DE CALIBRACIÓN	δ ¹³ C
137	Femenino	Camelidae articulado	OXA-40818	902 ± 19	1155-1224	95,4%	-11,1
166	Masculino	Camelidae articulado	OXA-40088	893 ± 17	1157-1225	95,4%	-16
4	Femenino	Camelidae articulado	Oxford-X-3120-7	816 ± 18	1124-1280	95,4%	-17,2
208	Masculino	Camelidae articulado	OXA-39752	702 ± 19	1288-1389	95,4%	-16,2
25	Masculino	Camelidae falange	OXA-40877	701 ± 20	1288-1390	95,4%	-11,5
64	Probable femenino	Camelidae articulado	OXA-40816	682 ± 19	1294-1393	95,4%	-17,8
214	Femenino	Camelidae articulado	OXA-40876	674 ± 22	1296-1395	95,4%	-16,8
63	Masculino	Camelidae falange	OXA-40878	660 ± 20	1300-1399	95,4%	-14,7

Tabla 1 / Continúa en la página siguiente

INDIVIDUO	SEXO	MUESTRA	CÓDIGO LABORATORIO	FECHADO ¹⁴ C AP	CALIBRACIÓN 2 SIGMAS DC	PROBABILIDAD DE CALIBRACIÓN	δ ¹³ C
196	Femenino	Camelidae articulado	OXA-40875	649 ± 21	1305-1402	95,4%	-16,1
127	Femenino	Camelidae articulado	OXA-40087	612 ± 17	1322-1414	95,4%	-17,6
197	Masculino	Camelidae falange	OXA-40880	505 ± 20	1421-1455	95,4%	-14,8
94	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-40202	900 ± 19	1155-1225	95,4%	-10
32	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-39780	850 ± 19	1188-1275	95,4%	-9,3
122	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-39785	831 ± 18	1220-1276	95,4%	-9,8
74	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-39710	797 ± 19	1226-1287	95,4%	-8,8
29	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-39783	767 ± 18	1231-1379	95,4%	-8,9
99	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-40991	757 ± 17	1270-1382	95,4%	-10,4
29	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-39782	756 ± 19	1270-1383	95,4%	-8,9
191	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-41001	746 ± 17	1275-1383	95,4%	-10
82	Masculino	<i>Homo sapiens</i>	OXA-39718	739 ± 19	1277-1383	95,4%	-10,9

Tabla 1. Fechados ¹⁴C de contextos funerarios del sitio El Olivar. Las dataciones realizadas en humanos o falanges de camélido corresponden a entierros sin camélidos articulados. Calibrado con programa OxCal versión 4.4 (Bronk 2009) y la curva SHCal20 (Hogg et al. 2020). **Table 1.** ¹⁴C dates for funerary contexts at El Olivar site. Datings based on humans or camelid phalanges correspond to graves without articulated camelids. Calibrated with the OxCal program 4.4 (Bronk 2009) and the SHCal20 curve (Hoggs et al. 2020).



Figura 2. Ejemplo de entierro con camélidos de fecha tardía (1322-1414 cal DC), individuo N° 127 y camélido N° 23: **a)** contexto *in situ*; **b)** ofrenda de cuenco Las Ánimas IV (todas las fotografías son de la autora). **Figure 2.** Example of grave with camelids from the late date (cal AD 1322-1414), individual N° 127 and camelid N° 23: **a)** *in situ* context; **b)** Las Ánimas IV bowl offering (all photos by the author).



Como se observa en la tabla 1, ninguno de los fechados corresponde al Período Medio. La abundancia de dataciones absolutas y su coherencia deja pocas dudas respecto de la coexistencia por varios siglos, en espacios habitacionales y funerarios, de los grupos denominados Las Ánimas y la cultura Diaguita preincaica. Los resultados indican una variabilidad interna de la comunidad que dio vida al sitio El Olivar, más que a la existencia de dos culturas diferentes y diacrónicas.

Finalmente, el estudio de artefactos metálicos (N=27) de oro y bronce evidencia la aplicación de avanzados conocimientos de metalurgia desde el inicio de la ocupación del sitio (Latorre 2021). Además, se registraron artefactos utilitarios (anzuelos, hacha, cincel y pinzas) y otros ornamentales (aros, brazaletes, cuentas y cintas). El análisis de la composición química elemental de los artefactos de bronce muestra que seis de ellos (22,22%) presentan aleaciones con estaño.² Este componente se encuentra únicamente en el altiplano boliviano y en el Noroeste Argentino. Dichos objetos están presentes en contextos de diversa temporalidad, entre los siglos XII y XV. De particular interés son los fechados de los individuos N° 4 y 94, con presencia de elementos de bronce con aleación de estaño, de comienzos del siglo XII, mucho antes del arribo del Inca al norte semiárido chileno.

RITUALIDAD FUNERARIA DEL SITIO EL OLIVAR: APORTES TEÓRICOS

Perspectivismo chamánico amerindio

A partir de estudios etnográficos en comunidades amazónicas, Viveiros de Castro (2010, 2018) ha descrito un modelo de pensamiento indígena que da cuenta de una ontología que comprende como esencial la intercambiabilidad y potencial transformación de formas y cuerpos. Postula el concepto de multinaturalismo, para el que existiría “una unidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos” (Viveiros de Castro 2018: 278), en otras palabras, “un continuo socio espiritual” (Viveiros de Castro 2010: 30), presente en humanos, animales y otras entidades no humanas. El autor afirma que las categorías occidentales de *naturaleza* y *cultura* son

diferentes de las cosmologías amerindias, ya que “ellas no señalan regiones del ser, sino más bien configuraciones relacionales, perspectivas móviles; en suma, puntos de vista” (Viveiros de Castro 2018: 279). La apariencia visible de cada especie sería “un envoltorio (una ‘ropa’) que esconde una forma interna humana, normalmente visible solo a los ojos de la propia especie o de ciertos seres transespecies, como los chamanes” (Viveiros de Castro 2018: 280). Esta noción de los cuerpos como “ropajes” da cabida a la concepción de un universo altamente transformacional (*sensu* Rivière 1994), en que los procesos de metamorfosis entre objetos, animales, espíritus, muertos y chamanes son hechos comunes.

El perspectivismo amerindio se vincula estrechamente con el chamanismo. Este es definido por Viveiros de Castro (2018: 285) como “la habilidad manifestada por ciertos individuos de cruzar deliberadamente las barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo de administrar las relaciones entre estas y los humanos”. Es importante destacar que en esta cosmovisión los objetos son concebidos como “acciones congeladas, encarnaciones materiales de una intencionalidad no material” (Viveiros de Castro 2010: 43). Por lo demás, según el autor “el cuerpo como nudo de afecciones y capacidades, que es el origen de las perspectivas” (Viveiros de Castro 2018: 303), generando semejanzas y distinciones entre los seres. Es el punto de vista el que da origen al sujeto y lo provee de agencia, de modo que existe una estrecha relación entre perspectivismo e intercambio (Viveiros de Castro 2018: 307, 309), comprendido este como intercambio de perspectivas.

Animismo andino y perspectivismo amazónico

En cuanto a la pertinencia de la aplicación de conceptos teóricos propios de la ontología perspectivista amazónica al mundo andino, Cavalcanti-Schiel (2014: 453) destaca las semejanzas, desde un punto de vista cosmológico, entre las áreas amazónica y andina. Así, “el multinaturalismo puede bien ser reconocido como la economía ontológica común a los Andes y Amazonía” (Cavalcanti-Schiel 2014: 461), no obstante, con algunas diferencias propias de cada área. Por ejemplo, en el perspectivismo amazónico la definición de sujeto, o de la existencia de un punto de vista, se centra en el cuerpo, lo que supone una ampliación del

concepto de humanidad a seres no humanos; mientras que en la cosmovisión andina “la animacidad común, incluso compartida, de los seres no parece implicar que estos sean reconocidos como personas o humanos por las cosmologías locales” (Raas 2020: 103).

Al parecer, en el contexto andino la definición de sujeto tiene relación con ciertas esencias o poderes animadores, como el *animu*. De acuerdo con Raas (2020: 101), es “una entidad compleja, inmaterial y material a la vez, que es considerada, en términos generales, la fuerza que anima todas las cosas (humanos, plantas, animales, montañas, objetos, etc.)”. La autora vincula este concepto con el de *camac*, entendido como fuerza vital que anima a humanos y no humanos. Según Cavalcanti-Schiel (2014: 459), el reconocimiento de un sujeto en los Andes depende “de una relación en la que el esfuerzo, fuerza o energía es el signifiante genérico”. Estas cualidades, integradas en el concepto de *kallpa*, sustentan el principio ordenador andino de reciprocidad. Entonces, en los Andes lo que distingue la calidad de persona, tanto en humanos como no humanos, sería el valor ético del trabajo. Este sentido de reciprocidad es destacado por Bolin (1998: 43; la traducción es mía) al señalar que:

[...] la gente andina no separa el medioambiente natural del medioambiente espiritual. Ellos creen que tanto animales como personas, son todos parte de una naturaleza viva, sienten y respiran. La Pachamama, los Apus, lagos, rocas, brotes y cosas animadas e inanimadas –todas las manifestaciones de la naturaleza necesitan alimento y bebida, amor y consideración.

En la cosmovisión andina es esencial que exista una comunicación fluida entre personas, espacios y objetos, y el ámbito de la muerte no es una excepción. Al respecto, Allen (1988: 62; la traducción es mía) precisa que “la esencia del animismo andino no son los espíritus, sino las identidades sociales de lugares materiales o cosas consideradas como sensibles”, y agrega que “para los andinos toda la materia está en algún sentido viva, y convenientemente, toda vida tiene una base material”. Tanto en el perspectivismo amazónico como en el animismo andino se reconoce una capacidad de transformación o fluidez ontológica entre entidades humanas y no humanas (Raas 2020: 102). Cavalcanti-Schiel (2014: 461) destaca como punto convergente entre ambas ontologías el intercambio de

perspectivas, es decir, “el momento en que la alteridad se pone de frente”, cuya administración corresponde al ámbito de las prácticas chamánicas y rituales.

Ontologías relacionales y prácticas sociales

Alberti y colaboradores (2011: 902) han señalado que un camino para aproximarnos a la alteridad ontológica en arqueología se focaliza en las relaciones que involucran a entidades humanas y no humanas, a través de prácticas sociales concretas. En otro trabajo, Alberti y Marshall (2009) destacan los aportes de Ingold (2007a) y Barad (2003), quienes postulan el concepto de “ontologías relacionales”. Ambos autores resaltan la naturaleza relacional e inherentemente indeterminada de la materia. La agencia depende de “las relaciones que produce la diferenciación y estabilización de formas materiales específicas” (Alberti & Marshall 2009: 345; la traducción es mía). Por ejemplo, en su estudio sobre vasijas con rasgos antropozoomorfos del Noroeste Argentino, concluyen que ellas:

[...] encarnan la antinomia del efecto estabilizador de la práctica, ya sea de autoría humana o no. Consecuentemente, la cuestión de la agencia es invertida: el tema no es cómo las cosas obtienen movimiento (es decir, agencia) sino más bien cómo ellas se estabilizan (Alberti & Marshall 2009: 353; la traducción es mía).

La agencia se expresa en las relaciones que vinculan a humanos y no humanos en prácticas específicas, tanto cotidianas como rituales (Raas 2020: 102). El estudio de estas prácticas constituye un aporte, desde la región andina, para la comprensión de estos “mundos otros” (*sensu* Alberti et al. 2011: 900; la traducción es mía).

PERSPECTIVISMO CHAMÁNICO AMERINDIO Y ARTE VISUAL DIAGUITA

Hemos propuesto una ontología afín al perspectivismo chamánico amerindio que subyace también en uno de los referentes clave de la identidad de la cultura Diaguita: su arte visual. Asimismo, hemos planteado que su universo visual se vincula a una específica tradición de

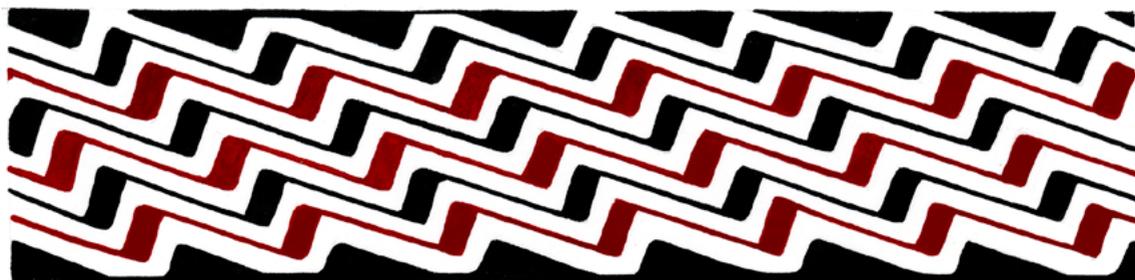


Figura 3. Efecto visual de movimiento o vibración en diseños diaguaita (González 2013: 118). **Figure 3.** Diaguaita design with the visual effect of movement or vibration (González 2013: 118).

arte chamánico sudamericano, de larga data (González 2013, 2016; Troncoso et al. 2016). Esta tradición está presente aún en pueblos indígenas actuales, como el pueblo shipibo-conibo en la Amazonía peruana. La pertenencia de la cultura Diaguaita preincaica a esta tradición es sugerida por aspectos contextuales y también por ciertas características intrínsecas de su arte visual. Desde el punto de vista contextual, esta tradición asocia su arte a un áter ego animal (jaguar, anaconda) y se vincula con la práctica de consumo de alucinógenos.

En cuanto a las evidencias de consumo de plantas psicoactivas entre los diaguaitas, se puede mencionar el hallazgo de *Anadenanthera colubrina* en una espátula hallada en un contexto funerario del sitio Diaguaita-Inca El Bato, en el río Illapel (Albornoz 2015). Igualmente, el estudio de carporrestos vegetales (frutos y semillas) procedentes de las áreas habitacionales del sitio El Olivar, recientemente excavadas, identificó plantas de uso psicoactivo, como *Datura stramonium* y *Datura* sp. (Quiroz & Belmar 2022). Un 40% de las columnas de flotación realizadas en el sitio presentaron este tipo de registro. Además, en el análisis de microrrestos adheridos a las vasijas cerámicas (N=78), procedentes de las áreas funerarias FUN 6 y FUN 8, se detectó *Nicotiana* sp. (tabaco silvestre) y *Latua pubiflora* (latué) (Quiroz & Belmar 2022). El hallazgo de latué, con huellas de remojo y hervido, fue registrado al interior de una escudilla relacionada al individuo N° 63. Se trata de un hombre asociado a tubos inhalatorios y un contenedor de concha de almeja. El latué, también llamado “árbol de los brujos” o *kalku-mamül* en mapudungún, es un potente alucinógeno usado aún por el pueblo mapuche (Olivos 2004).

Entre las características intrínsecas comunes del arte visual de los pueblos que integran esta tradición de arte chamánico sudamericano se considera el manejo

de complejas simetrías, de indeterminable variabilidad a partir de motivos acotados y de atracción hipnótica. Destacan también las propiedades kinéticas, que producen la ilusión de movimiento o vibración de los diseños y la posibilidad de visualizarlos en positivo/negativo, produciéndose un interjuego entre figura y fondo (González 2013: 76). El vínculo entre chamanismo y arte visual diaguaitas ha sido planteado también por Troncoso (2005, 2022), en sus estudios sobre el plato zoomorfo Diaguaita y el arte rupestre de la región.

Respecto del rol que posee este arte abstracto y simétrico en relación con prácticas chamánicas de comunidades que aún lo ejecutan, Belaunde (2009: 59) señala que en el arte shipibo “los diseños no son un mero registro: tienen shama, ‘potencia acumulada’, transforman y curan el mundo, embelleciéndolo, y como las plantas, retoñan”. Aquí, el arte visual abstracto estaría dotado de una suerte de agencia, que posibilita que los cuerpos u objetos que poseen esta decoración alcancen la categoría de personas (*sensu* Gell 1998: 76), con capacidad de influir y establecer relaciones en el ámbito social.

Gell se refiere a la atracción que produce este tipo de imágenes en el espectador, designándolas como “tecnologías de encantamiento”, en la que la “inimaginable virtuosidad” (Gell 1998: 71, 74; la traducción es mía) empleada en su elaboración fascina al espectador, quien no alcanza a comprender su proceso de producción; de este modo, la obra es asociada a una suerte de magia. Un ejemplo lo encontramos en los diseños simétricos y abstractos, en los que se observa la “aparición no mimética de animación” (Gell 1998: 77; la traducción es mía), cualidad que consiste en la ejecución de diseños que producen la ilusión de movimiento o vibración, a través de técnicas gráficas, tales como repetición y contraste cromático, entre otras (fig. 3).

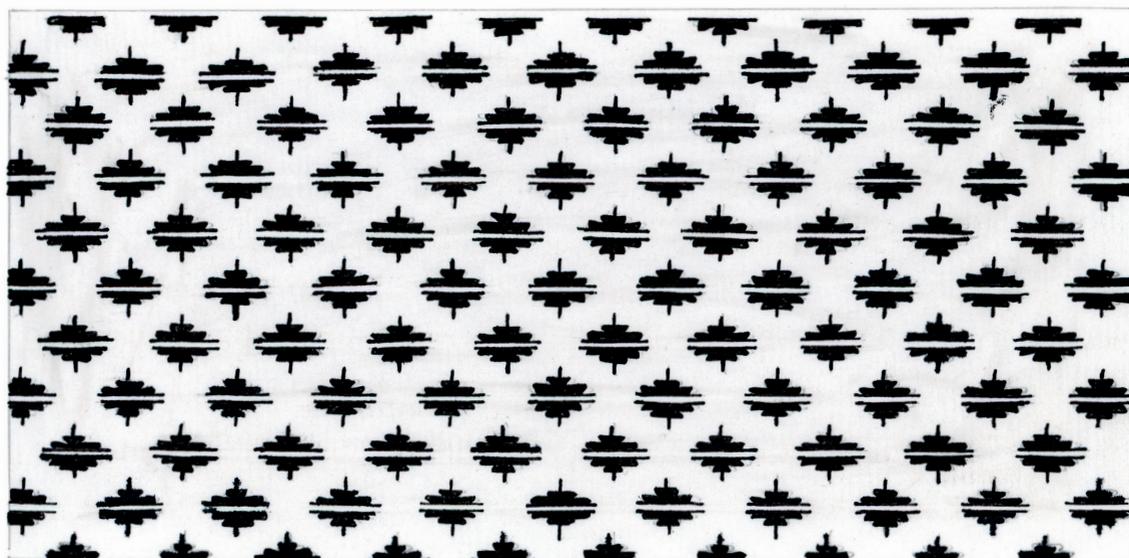


Figura 4. Visión en positivo/negativo en diseños diaguitas (González 2013: 149). *Figure 4. Positive/negative perspective in a Diaguita design (González 2013: 149).*

Por su parte, Lagrou (2012: 95) ha estudiado técnicas visuales utilizadas en el arte simétrico del pueblo amazónico cashinahua, destinadas a producir juegos ópticos y movimiento en los diseños. La autora vincula estas técnicas gráficas con el perspectivismo amerindio y una concepción animista de mundo (*sensu* Viveiros de Castro 2010). Esta ontología se caracteriza por la idea de transformabilidad de las formas y los cuerpos. El vínculo que une imágenes, sustancias, fluidos y cuerpos sería “altamente relacional y transformacional” (Lagrou 2012: 104). Se trata de un universo representacional que “juega constantemente sobre la tensión entre lo que es mostrado y lo que no es mostrado” (Lagrou 2012: 113). Entonces, el grafismo deviene en un “camino visual para la visualización de imágenes virtuales” (Lagrou 2012: 118).

Una de las técnicas perspectivistas a las que alude Lagrou (2012) es la visión en positivo/negativo presente en los diseños cashinahuas y diaguitas chilenos. Estos diseños se caracterizan por un interjuego visual entre figura y fondo. En la figura 4 se observa un diseño diaguita semejante a un enrejado blanco reticulado oblicuo, o bien a una figura escalonada negra que se refleja horizontalmente y se traslada cubriendo el campo del diseño. De acuerdo con Lagrou (2012: 95), estas técnicas focalizan la mirada del espectador y producen la ilusión de movimiento, capturando al espectador al

interior de la composición abstracta. En palabras de Gell (1998: 80; la traducción es mía):

[...] somos atraídos hacia el patrón y mantenidos dentro, clavados, por así decirlo, en sus ganchos y espinas erizadas. Estos patrones son una trampa mental (Gell, 1996), nosotros quedamos enganchados, y esto nos lleva a relacionarnos de una manera determinada con el artefacto que es embellecido por el patrón.

Según Lagrou (2012: 97), el efecto de visión en positivo/negativo que genera una ilusión de movimiento persigue denotar el carácter simultáneo de mundos visibles e invisibles. La autora indica que “la inversión de la figura y del fondo, consecuencia de una simetría kinética de los motivos, es una técnica eficaz para hacer ver una realidad doble e inestable” (Lagrou 2012: 107). Arnold (2016) ha enfatizado también la concepción andina de cuerpos inestables que permiten la circulación de distintas entidades y sustancias humanas y no humanas en distintos soportes materiales, incluido el arte visual.

El vínculo entre simultaneidad de mundos visibles/invisibles y diseños en positivo/negativo es también destacado por Viveiros de Castro (2018), quien sostiene que las entidades no humanas perciben el mundo de manera semejante a los humanos; no obstante, lo que ellos visualizan es diferente a lo que perciben los humanos. De acuerdo con el autor, este planteamiento “a primera



vista, suena ligeramente contraintuitivo, pues cuando comenzamos a pensar sobre ella parece transformarse en su contrario, como en aquellas ilusiones ópticas que cambian una figura por el fondo contra el cual se recorta" (Viveiros de Castro 2018: 302).

En relación a la entidad ontológica de estas configuraciones simétricas, Lagrou (2012: 118) considera que tales grafismos generan superficies que no estarían solo representando cuerpos, sino que "contienen cuerpos". A una conclusión similar llega Gell (1998: 191; la traducción es mía) acerca del arte visual de las Marquesas, cuyos diseños "no representan algo, sino que ellos son constitutivos de algo". Taylor (2008: 13), respecto del arte abstracto-geométrico percibido en estados de trance alucinógeno por indígenas amazónicos, señala que su función es representar entidades sobrenaturales, como "corporalizaciones' de seres no humanos surgidas de la imaginación visual de los indígenas".

En definitiva, gracias al avance en la comprensión del sentido que reviste el arte visual para esta tradición de arte chamánico sudamericano, nos encontramos en una mejor situación para abordar las prácticas mortuorias del sitio El Olivar, sus posibles relaciones con el arte visual y la particular forma en que la comunidad diaguita concibió "la realidad y la naturaleza de las cosas" (Alberti et al. 2011: 896; la traducción es mía).

RITUALIDAD FUNERARIA EN EL SITIO EL OLIVAR

Las prácticas sociales y las interrelaciones que involucran humanos, animales, ofrendas mortuorias, arte visual y su despliegue en una comunidad diaguita concreta, nos permiten visualizar con una nitidez inédita aspectos rituales y ontológicos de este pueblo andino. De acuerdo con Joyce (2001: 13; la traducción es mía), los cementerios pueden ser vistos como lugares "particularmente cargados, a través de los cuales los sobrevivientes inscriben a la persona que fallece en una memoria social, como parte de un proceso continuo de tejer redes de relaciones sociales entre ellos y los demás". En la cultura Diaguita, los cementerios y los sitios de arte rupestre son reconocidos por su capacidad de generar espacios públicos. Según Troncoso (2022: 127), ellos conforman:

[...] espacios multitemporales y de memoria del grupo social, reafirmando los lazos sociales de un territorio y, donde cada acto de enterrar un nuevo cuerpo o de marcar una nueva roca reitera y reconstruye esas relaciones de la comunidad con su historia y memoria, generando el mencionado espacio multitemporal que articula presente y pasado.

Desde esta perspectiva, El Olivar constituye un hito muy relevante, dada su densidad, gran extensión espacial y temporal, así como también por la complejidad y variabilidad de sus contextos funerarios. En esta sección, caracterizaremos brevemente los entierros primarios de las áreas funerarias FUN 6 y FUN 8 según sexo y rango etario, dando especial énfasis a aquellos asociados a consumo de sicoactivos. Los entierros primarios (N=212) incluyen perinatos (N=35), lactantes (N=61), niños (N=29), hombres (N=45), mujeres (N=37) y cinco personas adultas de sexo indeterminado. La población adulta alcanza a 77 personas y fue posible asignar sexo a cinco adolescentes. La mayor parte de los entierros son depositados directamente en tierra, aunque se registran también siete cistas, consistentes en un conjunto rectangular o trapezoidal de piedras canteadas, dispuestas verticalmente, que contienen uno o más cuerpos en su interior.

Existen tendencias que unifican las prácticas mortuorias, como la orientación este-oeste y la cabeza en dirección el este. Si se suma la orientación sureste-noroeste, su representación alcanza el 79,34% de los individuos articulados (Retamal & Pacheco 2022). En las mujeres predomina la posición decúbito lateral derecho flectado, y en los hombres, decúbito lateral izquierdo flectado. Las categorías etarias de neonatos, infantes y niños se disponen mayormente en posición extendida. En adultos esta postura tiende a ser más frecuente en el período Diaguita-Inca. Solo el 22% de los entierros no presenta ofrendas (N=47), y el 79% de este universo (N=37) corresponde a lactantes y neonatos, mientras que el 8,8% de los hombres (N=4) y un 8,1% de las mujeres (N=3) no posee ofrendas.

El estudio comparativo sobre cantidad y naturaleza de las ofrendas, según los distintos sexos y rangos etarios, revela una interesante homogeneidad. A modo de ejemplo, mencionaremos la distribución de ofrendas cerámicas. El 37,7% de los entierros (N=80) cuenta con ofrenda cerámica, y dentro de este universo, el 61,25%

corresponde a niños, lactantes y perinatos. La vasija cerámica con más alta representación en estos contextos mortuorios es el jarro zapato (N=35). En tanto, en los contextos asociados a hombres, la ofrenda cerámica alcanza el 20% (N=16) y en las mujeres el 17,5% (N=14).

Contextos funerarios con ofrenda de artefactos ligados al consumo de sicoactivos y su cronología

Estos contextos funerarios son de gran relevancia para el tema que nos ocupa. La presencia de personas asociadas a este tipo de ofrendas en contextos funerarios de la cultura Diaguita denotaría, según Troncoso (2022: 137), una categoría especial de persona:

[...] si bien no es posible definirlos necesariamente como chamanes dada la variabilidad de especialistas religiosos reconocidos en la región (Sullivan 1988), distintas etnografías y estudios han mostrado la posición central que tienen en las redes socio-políticas de las comunidades estos sujetos asociados con el uso de alucinógenos y el manejo de conocimientos asociados a esta práctica (Moore 2005; Sullivan 1988; Viveiros de Castro 2010).

Resulta evidente la importancia de esta práctica en las comunidades diaguitas. Los contextos mortuorios

recientemente excavados de El Olivar permiten observar su presencia en un sitio específico y durante un amplio período de tiempo. Las dataciones absolutas obtenidas dan cuenta de procesos de continuidad y cambio a través del tiempo, así como patrones de asociación con otros elementos del ajuar funerario y tendencias relativas al sexo de las personas que poseen estas ofrendas.

Los artefactos destinados al consumo de alucinógenos incluyen espátulas, tubos de hueso de ave, una tableta de hueso de cetáceo y conchas de ostión, almeja o loco. Estos objetos se encontraron asociados únicamente a personas adultas y alcanzan el 24,6% de los contextos funerarios de este rango etario (N=19). No obstante, la distribución varía en consideración al sexo. Las mujeres adultas son 32, y solo el 12,5% de ellas cuenta con artefactos de consumo de sicoactivos (N=4). En tanto, los hombres adultos son 42, encontrándose esta asociación en el 36% (N=15). Esto sugiere que se trata de una práctica frecuente en la población adulta, no necesariamente restringida a especialistas o chamanes, y de una extensa profundidad temporal. También apoya esta idea el abundante registro de chamico (*Datura stramonium*) en áreas habitacionales.

En la tabla 2 se presentan las asociaciones artefactuales, características relevantes y sexo de las personas asociadas al consumo de sicoactivos. El rango temporal

ENTIERRO	SEXO	VASIJA CERÁMICA	ARTEFACTOS INHALATORIOS	CONCHA	CAMÉLIDO ARTICULADO	ARTEFACTOS DE METAL	PARTES DE ANIMAL	CUENTA VERDE	OFRENDA LÍTICA
94	M		Tres espátulas Cuatro tubos	Valva indet.		Anzuelo Argolla			Bifaz Lascas síliceas
32	M	Escudilla Las Ánimas III Jarro monocromo	Cuatro espátulas Tubos					Seis	
122	M	Escudilla Diaguita I	Espátula	Valva de <i>Concholepas concholepas</i>					
74	M		Espátula	Valva indet.					Gujarro pulido pequeño
29	M		Tres espátulas	Dos valvas de <i>Argopecten purpuratus</i> Valva de <i>Fisurella</i> sp.			Mandíbula de cánido		
99	M	Dos escudillas Diaguita I	Espátula Tubo	Valva de <i>A. purpuratus</i> Valva de <i>Mulinia</i> sp.					Cuchillo Piedra circular plana pequeña Punta de proyectil

Tabla 2 / Continúa en la página siguiente

ENTIERRO	SEXO	VASIJA CERÁMICA	ARTEFACTOS INHALATORIOS	CONCHA	CAMÉLIDO ARTICULADO	ARTEFACTOS DE METAL	PARTES DE ANIMAL	CUENTA VERDE	OFRENDA LÍTICA
191	M		Espátula Tubo	Valva indet.			Diente de <i>Selachimorpha</i>		
82	M	Escudilla Diaguíta III	Dos espátulas			Pinza	Falanges de camélido	Una	Cristal prismático
208	M	Escudilla Ánimas IV	Espátula	Valva de <i>C. concholepas</i>	Dos camélidos				
25	M	Escudilla Rojo Engobado	Espátula Dos tubos	Valva de <i>C. concholepas</i>			Dos Rodentia Maxilar de <i>Lycalopex Culpaeus</i>	Una	Mano de moler
63	M	Escudilla Rojo Engobado Escudilla Diaguíta I	Dos tubos	Valva de <i>Mulinia</i> sp.			Falanges de camélido		Piedra huaca
197	M	Fuente Diaguíta III Jarro zapato	Espátula Tubo	Valva de <i>A. purpuratus</i>			Ave articulada Dos falanges de camélido Mandíbula de <i>Lontra felina</i> Mandíbula de Rodentia Mandíbula de <i>Canis familiaris</i> Maxilar y mandíbula de <i>Lycalopex culpaeus</i>		13 puntas de proyectil Mano de moler Gujarro subs esférico
195	M	Fragmento escudilla policroma	Espátula Tubo		Camélido	Pinza		Una	Seis puntas de proyectil Lascas de sílice
40	M	Escudilla Las Ánimas IV	Tres espátulas Tubo Tableta hueso de cetáceo		Camélido				14 puntas de proyectil Trozo de hierro oligisto
69	M		Espátula		Camélido preñado	Pinza Hacha			Punta de proyectil Gujarro elipsoidal blanco
137	F		Espátula		Dos camélidos				Punta de proyectil
182	F	Taza antropomorfa policroma Jarro antropomorfo policromo	Espátula		Dos camélidos	Aro de oro Fragmento de aro de bronce			Punta de proyectil Tortera de calcedonia
214	F	Escudilla Las Ánimas IV	Tubo		Camélido				
196	F		Espátula	Valva <i>C. Concholepas</i>	Camélido				

Tabla 2. Contextos funerarios de humanos asociados a artefactos para consumo de psicoactivos. **Table 2.** Human funerary contexts associated with artifacts for consuming psychoactive substances.

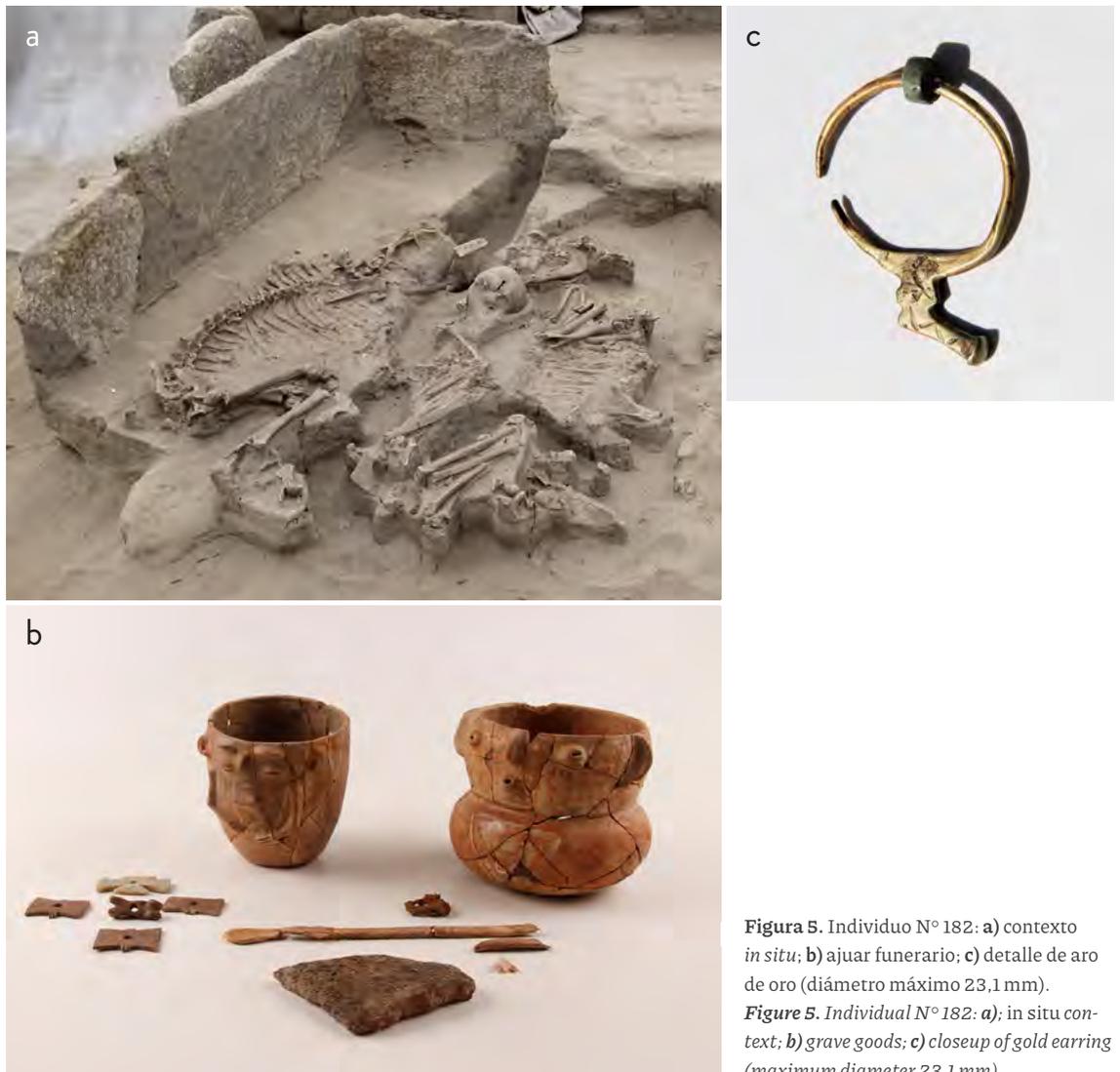


Figura 5. Individuo N° 182: **a)** contexto *in situ*; **b)** ajuar funerario; **c)** detalle de aro de oro (diámetro máximo 23,1 mm).
Figure 5. Individual N° 182: **a)** in situ context; **b)** grave goods; **c)** closeup of gold earring (maximum diameter 23.1 mm).

abarca los siglos XII y XV, y destaca el hecho de que todos los contextos funerarios de mujeres contienen camélidos articulados. Aparte de este rasgo unificador, existe variabilidad en cantidad y naturaleza de las ofrendas, por lo que algunas solo se acompañan del artefacto inhalatorio, además del camélido (individuos N° 137 y N° 191), y otra presenta una vasija Las Ánimas IV y una espátula (individuo N° 214). En contraste, junto al individuo N° 182 hay dos camélidos, un abundante ajuar que incluye dos vasijas policromas novedosas, un aro de oro y una tortera de calcedonia, entre otras ofrendas (fig. 5a-c).

A diferencia de las mujeres, el entierro con camélidos articulados es minoritario en los hombres asociados a consumo de sicotrópicos, y solo el 26,6% lo presenta (individuos N° 195, 69 y 40). La gran mayoría de estos contextos funerarios se sitúan cronológicamente entre los siglos XIII y XIV (tabla 1), y se percibe cierta estandarización en la ofrenda de estos individuos. Por ejemplo, en el 60% hay relación entre artefactos para consumo de sicoactivos y ofrenda de escudillas decoradas con colores negro, rojo o blanco (N=9). En este universo, el 44,44% corresponde a escudillas Diagueta I Transición (individuos N° 122, 99 y 63) (fig. 6a-c).



Figura 6. Individuo N° 99: a) contexto *in situ*; b) ajuar funerario; c) detalle de espátula, tubo y concha de ostión. **Figure 6.** individual N° 99: a) *in situ* context; b) grave goods; c) spatula, tube, and scallop shell.



Figura 7. Fuente Diaguita III del individuo N° 197: a) exterior; b) interior. **Figure 7.** Diaguita III serving dish of individual N° 197: a) exterior; b) interior.

También se registran escudillas Las Ánimas III, Las Ánimas IV y rojo engobadas, y solo el individuo N° 197 sería del siglo XV. Por su parte, la decoración cerámica de la fuente polícroma Diaguita III que compone su ofrenda posee influencia incaica (ajedrezado) (fig. 7a y b).

El 40% de los entierros de hombres asociados a artefactos para consumo de sicoactivos presenta partes de animales, algunos de ellos articulados (tabla 2). Es probable que estas ofrendas aludan a animales auxiliares

del chamán o a su álgter ego. Se registra también un conjunto de piezas líticas no utilitarias, mayoritariamente pulidas, que hemos definido como “piedras huacas”, de importante presencia en ámbitos rituales del mundo andino (Dean 2010), entre estos también destaca un cristal prismático en la ofrenda del individuo N° 82. Téngase presente que el empleo de cristales como objetos de poder por parte de chamanes sudamericanos es frecuente en tiempos prehispánicos e históricos (fig. 8a-c).



Figura 8. Individuo N° 82, Período Diaguita-Inca: **a)** contexto *in situ*; **b)** ajuar funerario; **c)** cristal prismático (largo máximo 34,7 mm). **Figure 8:** Individual N° 82, Diaguita-Inca Period: **a)** *in situ* context; **b)** grave goods; **c)** prismatic crystal (maximum length 34.7 mm).

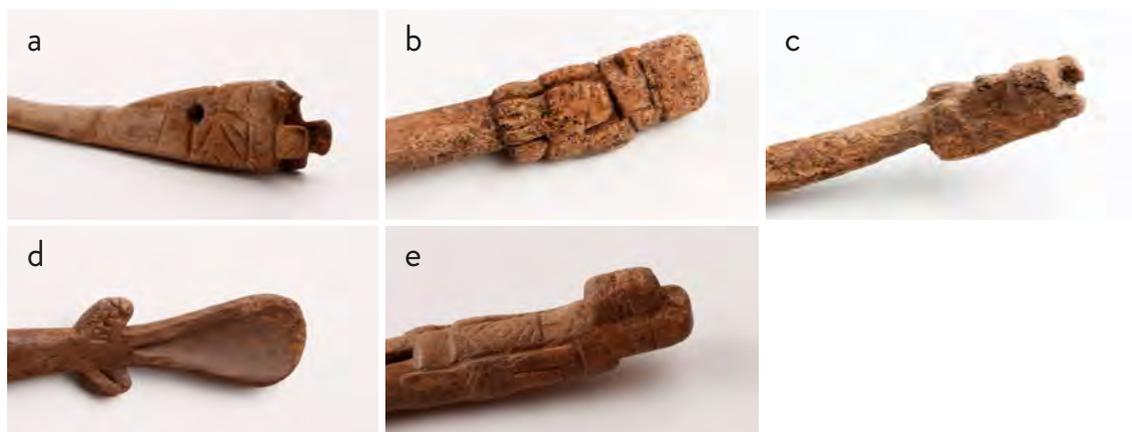


Figura 9. Espátulas para consumo de psicoactivos con vínculos iconográficos con áreas de San Pedro de Atacama y Copiapó: **a)** individuo N° 94; **b) y c)** individuo N° 29; **d)** individuo N° 82; **e)** entierro secundario N° 41. **Figure 9.** Spatulas for consuming psychoactive substances displaying iconographic links to San Pedro de Atacama and Copiapó: **a)** individual N° 94; **b) and c)** individual N° 29; **d)** individual N° 82; **e)** secondary burial N° 41.

El 26,6% de estos contextos funerarios cuenta con ofrenda de artefactos de metal (N=4), todos ellos con aleación de estaño, de los cuales el 75% corresponde a pinzas. También destacamos la presencia de cuentas de piedra verde en cuatro casos. Igualmente, la iconografía

de algunas espátulas evidencia posibles vínculos culturales con las áreas de San Pedro de Atacama y Copiapó, expresada en representaciones antropomorfas con gorros de cuatro puntas, un antropomorfo en postura sedente, fauces de felino y ofidiomorfos (fig. 9a-e).

INTERCAMBIO DE PERSPECTIVAS Y TRANSFORMACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA MUERTE EN EL SITIO EL OLIVAR

A continuación, examinaremos un conjunto de prácticas que vinculan a humanos, animales y objetos en los contextos mortuorios de El Olivar. Planteamos que en ellas es posible percibir una extensión del concepto de persona a seres no humanos, así como el principio de transformabilidad o inestabilidad de formas y cuerpos. Sugerimos que subyace a estas prácticas una noción de fluidez ontológica entre entidades humanas y no humanas (*sensu* Raas 2020: 102). Probablemente, nos enfrentamos a espacios, animales y objetos concebidos “como entidades sintientes que tienen poder de actuar en nuestra realidad social” (Sillar 2009: 368; la traducción es mía). La enumeración siguiente no pretende ser exhaustiva, sino únicamente enunciativa.

Relaciones entre humanos y camélidos en el ámbito de la muerte

El análisis morfométrico (López 2022) e isotópico (Santana 2022) de los restos de camélidos indican la probable existencia de llamas en El Olivar. La idea de una comunidad de pastores permite plantear un contexto que destacaría la importancia social y simbólica de los camélidos. Fueron recobrados 39 entierros asociados a camélidos articulados, que representan el 18,39% de los entierros primarios, práctica que se extendería entre los siglos XII y XV. Estas sepulturas presentan una compleja composición y una sutil individualidad, además de un criterio estético que parece prevalecer en su planificación y que dota de armonía al conjunto.

En 38 entierros fue posible distinguir la ordenación espacial de estos cuerpos. Tanto camélidos como humanos presentan una posición flectada decúbito dorsal izquierdo o derecho y la orientación del conjunto es mayoritariamente este-oeste. Tales sepulturas se observan principalmente en hombres (N=15) y mujeres adultas (N=16), aunque se registra también en niños (N=5) y en un perinato. A partir de lo anterior, distinguimos cuatro tipos básicos de ordenamiento, según la disposición de los cuerpos de humanos y animales (fig. 10a-d).

Tipo 1. Los cuerpos de los camélidos se disponen en forma simétrica y el humano se sitúa en el centro, actuando como un eje de reflexión vertical (fig. 10a). Este tipo se encuentra representado por cinco entierros asociados a hombres (N=3) y mujeres (N=2).

Tipo 2. Humano y camélido se enfrentan, encontrando sus miradas (fig. 10b). Presente en hombres (N=3), mujeres (N=3), niños (N=3), un perinato y dos adultos de sexo indeterminado.

Tipo 3. El humano se sitúa en el centro, rodeado por un camélido a cada lado. Los cuerpos muestran la misma postura y orientación (fig. 10c), y se registra en dos hombres y una mujer.

Tipo 4. Un camélido y un humano en idéntica postura y orientación (fig. 10d). Es la ordenación más común, y se registra en mujeres (N=9), hombres (N=5) y niños (N=4).

En este despliegue de cuerpos y objetos, asistimos a una suerte de antropomorfización del camélido en el ámbito mortuario, a juzgar por la posición en que son dispuestos humanos y animales, la distribución de las ofrendas, así como por la gestualidad y estrecha cercanía física entre ellos. La postura de los camélidos no es anatómica e imita la de los humanos (decúbito lateral flectado con orientación izquierda o derecha), por lo que para lograr esta disposición, forzada y artificial del camélido, algunos de sus huesos fueron quebrados (Patricio López, comunicación personal). De las sepulturas que registran ofrenda, en el 41% de los casos se deposita junto al camélido (N=15). Además, la totalidad de las ofrendas de cerámica pintada se asocia a estos animales. En un mínimo número de casos, es compartida por humanos y camélidos, y comprende vasijas Las Ánimas II, III y IV, Diagueta I Transición y piezas policromas novedosas. Otros entierros también junto a camélidos consideran arreglos con colas de pescado, torteras y cuentas verdes.

Igualmente, es destacable la íntima gestualidad y proximidad física entre camélidos y humanos. Por ejemplo, el cuerpo del individuo N° 1, que corresponde a una adolescente, es cubierto completamente por el cuerpo de un camélido adulto, al punto de que resulta difícil distinguir a uno y otro (fig. 11). Al parecer, presenciamos lo que Teresa Aguilar (2008: 16), a propósito de la ontología cyborg, señala como “la construcción de un ente fusionado con una otredad exterior a sí mismo



Figura 10. Ordenamiento espacial de entierros de humanos y camélidos articulados: **a)** tipo 1, individuo N° 208; **b)** tipo 2, individuo N° 195; **c)** tipo 3, individuo N° 9; **d)** tipo 4, individuo N° 52. **Figure 10.** Spatial arrangement of humans and articulated camelids in graves: **a)** type 1, individual N° 208; **b)** type 2, individual N° 195; **c)** type 3, individual N° 9; **d)** type 4, individual N° 52.

y cuyas acciones y existencia ponen en entredicho lo canonizado como humano”. En tal sentido, este encuentro o imbricación tan profunda entre humanos y camélidos nos enfrenta a una experiencia trascendente, numinosa.

El individuo N° 4 es una adolescente cobijada por un camélido adulto hembra. La mandíbula del animal roza el cráneo de ella, sus patas delanteras flanquean su cráneo y espalda, encontrándose ambos cuerpos estrechamente unidos y en idéntica posición (fig. 12a y b). Así, surge la

pregunta, ¿cuál es el trasfondo ideacional que alimenta estos inesperados vínculos entre personas y rebaños? Considero que la particular relación entre humanos y camélidos se relaciona con la generosidad ontológica propia de la cosmovisión andina y amazónica. Viveiros de Castro (2010: 36-37) precisa que “todos los animales y demás componentes del cosmos son intensivamente personas, virtualmente personas, porque cualquiera de ellos puede revelarse como (transformarse en) una persona. No se trata de una simple posibilidad lógica, sino de una potencialidad ontológica”.

En el ámbito de la muerte, es posible postular tentativamente que camélidos y humanos detentan una condición ontológica inestable, marcada por la mutación, transformabilidad e intercambio de puntos de vista. Resulta sugerente también el concepto de “cuerpos híbridos” (Radrigán 2014: 141), que alude a la existencia de relaciones interdependientes y transfronterizas entre sujetos y objetos. En este contexto, al parecer, nos hallamos frente a un “contagio entre heterogéneos” (Viveiros de Castro 2010: 106), en que el encuentro entre dos seres de diferente naturaleza no puede ocurrir sin algún grado de contaminación ontológica.

Una mención aparte merece el empleo de simetría en la organización de los cuerpos de humanos y animales. Algunos entierros parecen replicar el comportamiento



Figura 11. Individuo N° 1 y camélido N° 1. *Figure 11.* Individual N° 1 and camelid N° 1.

de las unidades mínimas de los diseños diaguitas, en ordenaciones regidas por los principios simétricos de reflexión en espejo y rotación. Por ejemplo, la configuración simétrica en que el humano opera como eje de reflexión vertical de dos camélidos en posiciones opuestas (fig. 13).



Figura 12: a) individuo N° 4 y camélido N° 3; b) detalle de ambos. *Figure 12:* a) individual N°4 and camelid N° 3; b) detail of both.



Figura 13. Individuo N° 166 y camélidos en reflexión vertical.
Figure 13. Individual N° 166 with camelids positioned in vertical reflection.

El principio de rotación está presente en dos entierros de camélidos que acompañan infantes (fig. 14). Claramente, nos encontramos ante un traspaso del universo representacional del arte visual cerámico a las ordenaciones mortuorias. De modo que su presencia en la esfera de la muerte no debe parecerse accidental. Así, planteamos como hipótesis que tanto la simetría de los cuerpos como la complejidad de la composición actuaron como estrategias mediadoras entre la muerte y la vida cotidiana en la comunidad de El Olivar.

Transformación humano-animal en el ámbito mortuario

Entre las prácticas que dan luces sobre procesos de transformación e identidades inestables entre seres humanos y no humanos en El Olivar, un caso resulta particularmente relevante. El individuo N° 64 corresponde a una persona joven, de entre 15 a 20 años, probablemente mujer (Retamal & Pacheco 2022). Esta se encontraba acompañada de dos camélidos dispuestos simétricamente, por lo que el cuerpo humano sirvió como eje de la distribución en espejo de los animales (fig. 15a). La ofrenda consiste en un gran contenedor monocromo fracturado, una pinza y un anzuelo de bronce con aleación de estaño. Asociado a uno de los camélidos se registró un conjunto de colas de pescado organizadas en abanico. Durante el despeje del humano, se detectó la presencia de un pequeño maxilar de cánido, con sus respectivas



Figura 14. Contextos mortuorios con camélidos en rotación, individuos N° 38 y 39. **Figure 14.** Mortuary contexts with camelids in rotation, individuals N° 38 and 39.

piezas dentales, adyacente al maxilar del individuo y en contacto directo con su mano derecha (fig. 15b y c).

El estudio bioantropológico reveló que esta persona padeció una patología congénita denominada displasia de dentina, en grado severo, causada por la existencia de un diente supernumerario hacia medial de los incisivos centrales superiores (Retamal & Pacheco 2022). La sobreposición de dientes de cánido en su mandíbula sugiere la intención de denotar una identidad híbrida o transfronteriza humano/animal en el ámbito de la muerte. Viveiros de Castro (2010: 159) señala “morir es transformarse en animal”. En la cosmovisión amerindia la diferencia entre muertos y vivos es tal, en cierto plano, porque la muerte supone el devenir no humano de los humanos. El autor precisa que es así como en el pensamiento indígena se genera una cercanía muy importante entre la muerte y los animales (Viveiros de Castro 2022: 27).

Si bien esta interpretación es plausible, sugerimos como hipótesis que la existencia de la malformación congénita del individuo N° 64, recién descrita, que afectó severamente la apariencia de su mandíbula superior, pudo probablemente ocasionar que esta persona fuera considerada con una identidad híbrida humano/animal también en vida. Entonces, la sobreposición de una mandíbula de cánido sobre la mandíbula humana reiteraría su estatus transfronterizo al morir.

Prácticas mortuorias y objetos entendidos como entidades sintientes

En la ritualidad funeraria del sitio El Olivar hemos identificado un conjunto de prácticas en las cuales los objetos son de algún modo activados e insertados en relaciones con los humanos, sobrepasando su función utilitaria para ejercer un rol cargado de intencionalidad y emotividad. Esta relación entre humanos y determinados objetos comprende una dimensión comunicativa y cuenta con las características de formalidad y repetición, propias de los actos rituales (*sensu* Nielsen et al. 2017: 242).

Ofrenda de vasijas con forma de pecho femenino

En las ofrendas próximas a recién nacidos e infantes, destaca la presencia de un tipo de jarro zapato pequeño

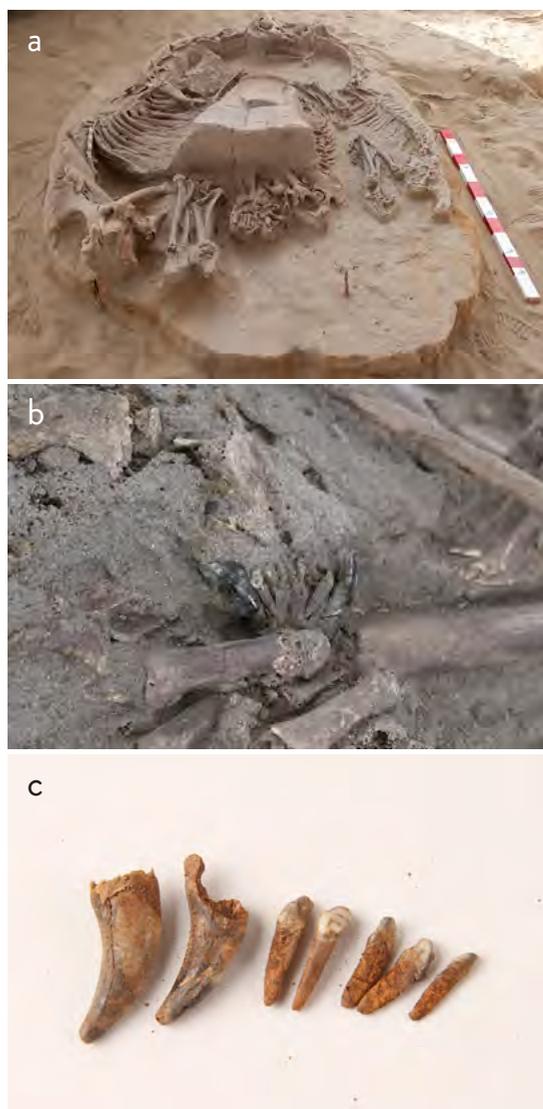


Figura 15. Individuo N° 64: a) contexto *in situ*; b) dientes de cánido sobrepuestos a mandíbula del individuo; c) detalle de dientes de cánido. **Figure 15.** Individual N° 64: a) *in situ* context; b) canine teeth placed on the jaw of individual; c) detail of canine teeth.

que presenta modelados e incisos que le dan la apariencia de un pecho femenino (fig. 16a y b). Es posible sugerir que este objeto indexa la presencia de la madre y reactualiza simbólicamente el vínculo entre madre e hijo, después de su muerte. Es un fiel reflejo de la cualidad comunicativa de la cultura material. Por su intermedio, el infante fallecido cuenta con compañía y alimento. En este sentido, Sillar (2009: 367; la traducción es mía)



Figura 16: a) individuo N° 21; b) ofrenda de jarro zapato con forma de pecho femenino. **Figure 16:** a) individual N° 21; b) offering: shoe-shaped pitcher in the form of a woman's breast.



Figura 17. Quiebre intencional de vasijas policromas, rasgo 1, unidad HI 118.
Figure 17. Intentionally broken polychromatic vessels, feature 1, unit HI 118.

plantea que “objetos que han tenido relaciones anteriores con ciertos lugares, cosas o personas son pensadas como manteniéndose en comunicación incluso después de su separación física”.

“Sacrificio de objetos” en las ofrendas funerarias

Otra práctica detectada se refiere al “sacrificio de objetos”, en que un artefacto es deliberadamente roto y no puede continuar sirviendo para la función que le es propia. Se aprecia en la realización de orificios en vasijas ofrendadas y en la destrucción de un hacha de bronce (individuo N° 69). Marcel Mauss (1947: 240) plantea

que la destrucción intencional de objetos que sirven de ofrendas mortuorias configura una analogía entre la persona muerta y el objeto inutilizado. La destrucción se debe a que estos objetos habrían adquirido una fuerza, positiva o negativa, de una esencia comparable a la de los seres humanos que acompañan.

Quiebre intencional de vasijas

Un matiz diferente lo encontramos en la fractura intencional de un conjunto de vasijas situadas cerca de entierros, sin asociación a personas o camélidos (fig. 17). Destaca el hecho de que estas contenían alimentos como pescados y restos de mamíferos.



Figura 18. Vasijas antropozoomorfas: a) cuenco tetrápodo, individuo N° 186; b) taza antropomorfa, individuo N° 182; c) jarro antropomorfo, individuo N° 182; d) escudilla antropozoomorfa, individuo N° 62; e) jarro zapato antropomorfo, individuo N° 50. **Figure 18.** Anthropomorphic vessels: a) four-legged bowl, individual N° 186; b) anthropomorphic cup, individual N° 182; c) anthropomorphic pitcher, individual N° 182; d) anthropomorphic serving dish, individual N° 62; e) anthropomorphic shoe-shaped pitcher, individual N° 50.

Nielsen y colaboradores (2017: 254) han investigado el quiebre ceremonial, o *ceremonial trash* (*sensu* Walker 1995), en el contexto de rituales actuales de atravesos de montañas en las tierras altas de los Andes. Los autores describen prácticas de los viajeros vinculadas con los “espíritus del lugar”, obteniendo así su permiso para seguir adelante con su viaje. Ofrendan bienes que consideran valiosos para entidades no humanas. En el contexto mortuario del sitio El Olivar podríamos comprender este quiebre ceremonial como un homenaje a las entidades que pueblan el ámbito de la muerte. Nielsen y colaboradores (2017) también proponen la posibilidad de que esta práctica ritual genere “aperturas” que permitan el contacto entre vivos y otras entidades no humanas.

Vasijas antropozoomorfas como ofrendas mortuorias

Su uso abarca toda la secuencia ocupacional del sitio. Los entierros asociados con camélidos articulados incluyen un cuenco tetrápodo antropomorfo (fig. 18a), una taza polícroma antropomorfa (fig. 18b) y un cuenco biglobular antropomorfo (fig. 18c). En los períodos más tardíos, asociados a entierros primarios y secundarios, se registran escudillas antropozoomorfas que representan rasgos de humanos y felinos, así como jarros zapato antropomorfos (fig. 18d y e).

El carácter híbrido humano/animal de las escudillas antropozoomorfas podría hacer referencia al proceso de transformación chamánica (Troncoso 2005, 2022).



Figura 19: a) piedra huaca, individuo N° 59; b) detalle piedra huaca. **Figure 19:** a) huaca stone, individual N° 59; b) detail of huaca stone.

Sin embargo, Alberti y Marshall (2009: 352; la traducción es mía) aducen que esta condición híbrida puede vincularse también con la concepción de que materia y forma física son consideradas “inherentemente inestables” en la cosmovisión amerindia. Este postulado nos parece muy coherente con las nociones de mutabilidad y transformabilidad detectadas en la cultura material y las prácticas diaguitas recién descritas.

Tal como han señalado Alberti y Marshall (2009: 348; la traducción es mía), asumir una ontología relacional (*sensu* Ingold 2007b: 35) implica concebir al ser configurado por un campo “de líneas entretrajidas” entre sujetos, objetos y relaciones. Aquello genera una naturaleza altamente transformacional. Igualmente, de acuerdo con Ingold (2007b: 35; la traducción es mía), la relación sería “una línea a lo largo de la cual los materiales fluyen, se mezclan y mutan”. Alberti y Marshall (2009: 352) invitan a cuestionar y redefinir los conceptos de cuerpo, animal y vasija, atendiendo a los desafíos que señala el giro ontológico en antropología. Cuando los objetos materiales asumen formas humanas, muy probablemente adquieren un carácter liminal y así las fronteras entre estos y los sujetos son transgredidas.

Piedras huacas asociadas a entierros

Hemos registrado piedras de formas caprichosas, pulidas intencionalmente, de evidente uso ceremonial, próximas a las sepulturas (individuos N° 59 y 199). El entierro N° 59 pertenece al Período Diaguita Inca (fig.

19a y b), corresponde a un recién nacido cuyo cuerpo tiene una orientación este-oeste. Se observa una piedra de mediano tamaño de color blanco, pulida. La ofrenda considera un cuenco felinomorfo, un kero doble y un jarro zapato. Considero que la disposición de esta piedra cumple un rol de protección de los restos de este lactante. En tal sentido, Dean (2010) informa que los incas concebían ciertas piedras como transmutables y potencialmente animadas, en otras palabras, como seres sintientes. Existen numerosos ejemplos de su importante rol social. La autora señala que estas piedras son reconocibles por determinadas características, tales como su encuadre, localización, contorneado y tallado. Se trataría de objetos que actúan activamente en la vida social de la comunidad, estableciéndose vínculos y redes de comunicación con estas entidades no humanas.

Ofrendas mortuorias de cuentas verdes y blancas

Hemos registrado ofrendas de cuentas verdes aisladas o contiguas a cuentas blancas en el 9,4% de los contextos funerarios recuperados (N=20). En los ajuares asociados a consumo de alucinógenos, su presencia alcanza el 33% de los casos (N=6), y solo en la ofrenda de hombres. Cinco subadultos (perinatos, lactantes y niños) contienen este tipo de ofrendas, y además, el 20% de mujeres presentan cuentas blancas, verdes o combinaciones de estas. Las cuentas se registran durante todo el lapso de ocupación del sitio.

Nielsen y colaboradores (2017: 254) señalan que la utilización de cuentas de colores verde (mineral de cobre) y blanco (conchas marinas) se registra desde el Período Formativo Temprano (1500-500 AC), asociadas a grupos de cazadores-pastores y empleadas en intercambios interregionales. También mencionan su presencia en tabletas para consumo de alucinógenos, procedentes de San Pedro de Atacama. Sugieren que el color sería un rasgo significativo en la elección de estos objetos como ofrendas (Nielsen et al. 2017: 253). Por su parte, Pimentel (2013: 328) informa que el término quechua para cuenta (*huallica*) se relaciona con el término (*hualccancca*), compartiendo ambos términos un campo semántico vinculado al concepto de protección. Nielsen y colaboradores (2017: 260) agregan que a fines del primer milenio de nuestra era se registra la ofrenda de cuentas verdes y blancas en atravesos de montaña, cumbres y vertientes, con una probable función propiciatoria o de protección. Los autores precisan que esta práctica habría persistido en algunas áreas andinas meridionales en tiempos incaicos, coloniales e incluso actuales. Según Soto (2019: 591), estos objetos se ubican en múltiples áreas interrelacionadas (económicas, simbólicas, sociales), por lo cual tienen un significado “altamente relacional”.

La presencia de esta práctica en contextos funerarios del sitio El Olivar supone vínculos con San Pedro de Atacama y el Noroeste Argentino. Su identificación en el sitio amplía el registro de estos objetos propiciatorios al ámbito de la muerte, relacionados principalmente con la parafernalia para consumo de alucinógenos y también como ofrenda a niños e infantes.

Conclusiones preliminares

Las recientes investigaciones realizadas en el sitio El Olivar han revelado un conjunto de asociaciones contextuales entre humanos, artefactos y animales que permiten una aproximación inicial a aspectos ideacionales y simbólicos de esta comunidad, en el ámbito de la muerte. Cada entierro conforma un microcosmos particular, cuya complejidad da cuenta de la importancia del ritual mortuario. No se perciben diferencias importantes entre los ajuares funerarios, en atención a las categorías etarias y de sexo, sugiriendo que cada miembro de esta comunidad fue objeto de una consideración semejante.

Además, las relaciones observadas entre humanos y no humanos (camélidos y artefactos), dan a entender que también se extiende a estos últimos la calidad de personas. De acuerdo con Viveiros de Castro (2018: 299), “el animismo no es una proyección figurada de las cualidades humanas sustantivas sobre los no humanos; lo que expresa es una equivalencia real entre las relaciones que humanos y no humanos mantienen consigo mismos”. Entonces, el desafío es intentar aproximarnos a la comprensión de estos “mundos otros” a través de la observación minuciosa de las relaciones desplegadas entre humanos y no humanos (*sensu* Alberti et al. 2011: 900; la traducción es mía). El estudio de estas prácticas en el ámbito de la muerte abre un campo fértil para la comprensión de la alteridad ontológica en tiempos prehispánicos.

Así, en este trabajo se identifican principios como mutabilidad y transformabilidad ontológica entre humanos y entidades no humanas (camélidos y artefactos). Aquellas cualidades se observan en las prácticas de antropomorfización de camélidos articulados, en la sobreposición de partes de animales (mandíbula de cánido) sobre una mandíbula humana (entierro N° 64) y en la morfología de ofrendas de vasijas antropozoomorfas. Destaco que estas técnicas perspectivistas están presentes también en el arte visual diaguita, a través de las ilusiones ópticas de visión en positivo/negativo y vibración, que según Lagrou (2012: 97) señalan el carácter simultáneo de mundos visibles e invisibles.

De acuerdo con Cavalcanti-Schiel (2014: 461), la administración del intercambio de perspectivas es un ámbito propio de las prácticas chamánicas y rituales, tanto en la cosmogonía amazónica como en la andina. Considero que muchos elementos de las prácticas y materialidades de la cultura Diaguita permiten adscribirla dentro de la esfera de sociedades cuya cosmogonía es afín al perspectivismo chamánico amerindio. Destaca, además, el reciente descubrimiento de latué al interior de vasijas y el abundante registro de chamico en las áreas habitacionales de El Olivar. Esta información, sumada a la presencia de artefactos para consumo de psicoactivos como ofrendas mortuorias en personas adultas, sugiere que el acceso a estados visionarios fue una experiencia común, no solamente restringida a especialistas o chamanes.



En definitiva, el estudio de la ritualidad funeraria del sitio El Olivar revela la existencia de fronteras imprecisas entre seres humanos y no humanos. Las relaciones establecidas entre ellos enfatizan la idea de una naturaleza sintiente y la existencia de relaciones de comunicación y mediación. Esto sugiere “una ontología integralmente relacional, en la cual las sustancias individuales o las formas sustanciales no son la realidad última” (Viveiros de Castro 2018: 307).

NOTAS

¹ Los informes manuscritos de análisis de arqueobotánica, arqueofauna, antropología física, fechados ¹⁴C y metales del sitio El Olivar forman parte del informe final del rescate arqueológico que se encuentra en elaboración. Estos informes podrán ser consultados una vez que el Consejo de Monumentos Nacionales finalice su evaluación.

² Laboratorio USACH (Latorre 2021).

REFERENCIAS

- AGUILAR, T. 2008. *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa.
- ALBERTI, B. & Y. MARSHALL 2009. Animating Archaeology: Local Theories and Conceptually Open-ended Methodologies. *Cambridge Archaeological Journal* 19: 344-356.
- ALBERTI, B., S. FOWLES, M. HOLBRAAD, Y. MARSHALL & C. WITMORE 2011. “Worlds Otherwise”: Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference. *Current Anthropology* 52 (6): 896-912.
- ALBORNOZ, X. 2015. *Plantas sagradas en grupos del Norte Semiárido, un contexto Diaguita-Inca*. Memoria para optar el título de Arqueóloga, Facultad de Patrimonio Cultural y Educación, Universidad SEK, Santiago.
- ALLEN, C. 1988. *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- AMPUERO, G. 1972-1973. Síntesis interpretativa de la arqueología del Norte Chico. *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*, H. Niemeyer, ed. pp. 339-344. Santiago: Universidad de Chile-Sociedad Chilena de Arqueología.
- ARNOLD, D. 2016. Artes bajo la influencia: pautas sobre nexos entre las prácticas textiles de los Andes surcentrales y las artes gráficas de las tierras bajas. *Estudios Sociales del NOA* 17: 19-52.
- BARAD, K. 2003. Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs* 28 (3): 801-831.
- BELAUNDE, L. 2009. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- BOLIN, I. 1998. *Ritual of Respect: the Secret of Survival in the High Peruvian Andes*. Austin: University of Texas Press.
- BRONK, C. 2009. Bayesian Analysis of Radiocarbon Dates. *Radiocarbon* 51 (1): 337-360.
- CANTARUTTI, G. & P. GONZÁLEZ 2021. Nuevos antecedentes sobre la cultura Diaguita chilena en el valle de Elqui a partir del sitio El Olivar. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* NE: 735-768.
- CAVALCANTI-SCHIEL, R. 2014. Cómo construir y sobrepasar fronteras etnográficas. Entre Andes y Amazonía, por ejemplo. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (3): 453-465.
- CORNELY, F. 1936. El cementerio indígena “El Olivar”, La Serena. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 15: 35-40.
- CORNELY, F. 1956. *Cultura Diaguita chilena y cultura de El Molle*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- DEAN, C. 2010. *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Durham: Duke University Press.
- GARRIDO, F. 2016. Unidades residenciales y diferenciación social en el sitio diaguita El Olivar. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 65: 247-264.
- GELL, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GONZÁLEZ, P. 2013. *Arte y cultura Diaguita chilena: simetría, simbolismo e identidad*. Santiago: Ucajali Editores.
- GONZÁLEZ, P. 2016. La tradición de arte chamánico Shipibo-Conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (1): 27-47.
- GONZÁLEZ, P. 2017. Sitio El Olivar: su importancia para la reconstrucción de las comunidades agroalfareras del norte semiárido chileno. *Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, DIBAM*. <<https://www.museoarqueologicolaserena.gob.cl/sites/www.museoarqueologicolaserena.gob.cl/files/2021-07/>>



- Sitio%20El%20Olivar.%20Su%20importancia%20para%20la%20reconstrucci%C3%B3n%20de%20la%20prehistoria%20de%20las%20comunidades%20agroalfareras%20del%20norte%20semi%C3%A1rido%20chileno.pdf> [consultado: 28-03-2023].
- HOGG, A., T. HEATON, Q. HUA, J. PALMER, C. TURNEY, J. SOUTHON, A. BAYLISS, P. BLACKWELL, G. BOSWIJK, C. BRONK, C. PEARSON, F. PETCHEY, P. REIMER, R. REIMER & L. WACKER 2020. SHCal20 Southern Hemisphere Calibration, 0-55,000 Years Cal BP. *Radiocarbon* 62 (4): 759-778.
- INGOLD, T. 2007a. Materials Against Materiality. *Archaeological Dialogues* 14 (1): 1-16.
- INGOLD, T. 2007b. Writing Texts, Reading Materials. A Response to my Critics. *Archaeological Dialogues* 14 (1): 31-38.
- JOYCE, R. 2001. Burying the Dead at Tlatilco: Social Memory and Social Identities. *Archaeological Papers of the American Anthropological Association* 10 (1): 12-26.
- LAGROU, E. 2012. Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazónico* 3: 95-122.
- LATCHAM, R. 1932. Alfarería Diaguita arcaica. *Revista Chilena de Historia Natural* 36: 137-138.
- LATORRE, E. 2021 Ms. *Informe de análisis metálico, sitio El Olivar. Rescate sector Vegas Norte, ex parcelas 105 y 106*. Informe arqueológico parcial. Rescate arqueológico áreas funerarias FUN 6 y FUN 8, sitio El Olivar, La Serena, región de Coquimbo. Proyecto Mejoramiento Ruta 5, tramo La Serena-Vallenar. Ministerio de Obras Públicas.
- LÓPEZ, P. 2022 Ms. *Informe de análisis zooarqueológico y tafonómico, sitio El Olivar. Etapa de Rescate*. Informe arqueológico parcial. Rescate arqueológico áreas funerarias FUN 6 y FUN 8, sitio El Olivar, La Serena, región de Coquimbo. Proyecto Mejoramiento Ruta 5, tramo La Serena-Vallenar. Ministerio de Obras Públicas.
- MAUSS, M. 1947. *Manuel d'ethnographie*. París: Petite Bibliothèque Payot.
- MEDINA, J. 1882. *Los aborígenes de Chile*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- MOORE, J. 2005. *Cultural Landscapes in the Ancient Andes*. Gainesville: University of Florida Press.
- NIELSEN, A., C. ANGIORAMA & F. ÁVILA 2017. Ritual as Interaction with Non-Humans: Prehispanic Mountain Pass Shrines in the Southern Andes. En *Rituals of the Past*, S. Rosenfeld & S. Bautista, eds., pp. 241-266. Colorado: University of Colorado Press.
- OLIVOS, C. 2004. Plantas psicoactivas de eficacia simbólica: indagaciones en la herbolaria mapuche. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (NE2): 997-1014.
- PIMENTEL, G. 2013. *Redes viales prehispánicas en el desierto de Atacama: viajeros, movilidad e intercambio*. Tesis para optar al grado de doctor en Antropología, Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá, San Pedro de Atacama.
- QUIROZ, L. & C. BELMAR 2022 Ms. *Informe arqueobotánico, sitio El Olivar*. Informe arqueológico parcial. Rescate arqueológico áreas funerarias FUN 6 y FUN 8, sitio El Olivar, La Serena, región de Coquimbo. Proyecto Mejoramiento Ruta 5, tramo La Serena-Vallenar. Ministerio de Obras Públicas.
- RAAS, K. 2020. De humanos y no-humanos. Reflexiones y debates actuales en la antropología de los Andes. *Revista Chilena de Antropología* 42: 95-111.
- RADRIGÁN, V. 2014. *Tecnomorfosis: desbordes e hibridaciones entre el cuerpo y la tecnología. Cyborgización y virtualización como claves de la transformación corporal contemporánea*. Tesis para optar al grado de doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Facultad de Artes, Escuela de Postgrado, Universidad de Chile, Santiago.
- RETAMAL, R. & A. PACHECO 2022 Ms. *Análisis bioarqueológico, sitio El Olivar, ex parcelas 105 y 106*. Informe arqueológico parcial. Rescate arqueológico áreas funerarias FUN 6 y FUN 8, sitio El Olivar, La Serena, región de Coquimbo. Proyecto Mejoramiento Ruta 5, tramo La Serena-Vallenar. Ministerio de Obras Públicas.
- RIVIÉRE, P. 1994. Myth and Material Culture. Some Symbolic Interrelations. En *Forms, of Symbolic Action*, C. Spencer, ed., pp. 151-166. Seattle: University of Washington Press.
- SANTANA, F. 2022 Ms. *Análisis estadístico e interpretativo del estudio de isótopos estables de camélidos, sitio El Olivar*. Informe arqueológico parcial. Rescate arqueológico áreas funerarias FUN 6 y FUN 8, sitio El Olivar, La Serena, región de Coquimbo. Proyecto Mejoramiento Ruta 5, tramo La Serena-Vallenar. Ministerio de Obras Públicas.
- SILLAR, B. 2009. The Social Agency of Things? Animism and Materiality in the Andes. *Cambridge Archaeological Journal* 19: 367-377.



- SLUSSER, M. 1950. *Preliminary Archaeological Studies of Northern Central Chile*. Tesis para optar al grado de doctor en Antropología, University of Columbia, Nueva York.
- SOTO, C. 2019. "Objetos perforados", asociaciones simbólicas y redes de circulación: reflexiones sobre las formas de intercambio en el Período Formativo (1500 AC-500 DC) del desierto de Atacama, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (4): 573-593.
- SULLIVAN, L. 1988. *Icanchu's Drum*. Nueva York: Macmillan.
- TAYLOR, A. 2008. Arte y mito en las culturas amazónicas. <<https://www.upf.edu/web/ciap/arte-y-mito-en-las-culturas-primitivas>> [consultado: 03-03-2023].
- TRONCOSO, A. 2005. El plato zoomorfo antropomorfo Diaguita: una hipótesis interpretativa. *Werken* 6: 127-132.
- TRONCOSO, A. 2022. *Arte rupestre, comunidades e historia en el centro norte de Chile*. Santiago: Social Ediciones.
- TRONCOSO, A., G. CANTARUTTI & P. GONZÁLEZ 2016. Desarrollo histórico y variabilidad espacial de las comunidades alfareras del Norte Semiárido (ca. 300 años AC a 1450 años DC). En *Prehistoria en Chile, desde sus primeros habitantes hasta los Incas*, F. Falabella, M. Uribe, C. Aldunate & J. Hidalgo, eds., pp. 319-364. Santiago: Editorial Universitaria.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2010. *Metafísicas canibales. Líneas de Antropología Postestructural*. Buenos Aires: Katz.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2018. *La inconstancia del alma salvaje*. Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2022. *La muerte como casi acontecimiento*. Santiago: Saposcat.
- WALKER, W. 1995. Ceremonial Trash. En *Expanding Archaeology*, J. Skibo, W. Walker & A. Nielsen, eds., pp. 67-79. Salt Lake City: University of Utah Press.



De plantas, animales, minerales y soplos: implementos para tabaco y cebil en Pampa Grande, Salta, Argentina (0-1000 DC)

Plants, animals, minerals and blows: tobacco and cebil implements in Pampa Grande, Salta, Argentina (AD 0-1000)

Verónica S. Lema^A

Recibido:
noviembre 2020.

Aprobado:
mayo 2022.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

En este trabajo se presentan hallazgos inéditos relacionados con grupos Candelaria (primer milenio de la Era) de las yungas del Noroeste Argentino y nuevos fechados asociados al consumo de tabaco y cebil o vilca. Los hallazgos, una bolsa de cuero de hurón, un insuflador y un contenedor de mate, proceden de contextos funerarios ligados a sacrificios humanos y posibles ritos de fertilidad. La búsqueda de antecedentes en los Andes meridionales permitió destacar las particularidades de los implementos y develar múltiples conexiones que amplían la mirada más allá de las plantas, los alcaloides y la parafernalia asociada. Esto hizo posible reconocer prácticas rituales pasadas en torno a los minerales, los animales, la música y procesos de circulación y transformación de sustancias en el paisaje y en los cuerpos.

Palabras clave: psicoactivos, Andes meridionales, Candelaria, tabaco, vilca.

ABSTRACT

This paper presents new findings related to the Candelaria groups of the Yungas region of Northwestern Argentina and radiocarbon dates for tobacco and cebil (or vilca) consumption. The artifacts discovered include a ferret-hide bag, a blowpipe (insufflator), and a gourd container; found in funerary contexts linked to human sacrifices and fertility rites. The search for precedents in the Southern Andes revealed more about the particular nature of these implements and their connections that in turn provided a broader perspective on the associated plants, alkaloids, and paraphernalia. This work enabled the identification of past ritual practices involving animals, minerals, music, and processes linked to the circulation and transformation of substances in the landscape and bodies.

Keywords: psychoactive substances, Southern Andes, Candelaria, tobacco, vilca.

^A Verónica S. Lema, IDACOR-Museo de Antropología, Córdoba, Argentina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6273-286X>.
E-mail: vslema@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo cumple con dos objetivos principales. En primer lugar, presentar el hallazgo de restos de tabaco (*Nicotiana tabacum*) y cebil o vilca (*Anadenanthera colubrina* var. *cebil*) recuperados de una bolsa de cuero de hurón, un insuflador y un fruto de mate (*Lagenaria siceraria*) procedentes de la localidad arqueológica de Pampa Grande, situada en las yungas de Salta, Argentina. En segundo lugar, a partir de los hallazgos mencionados, indagar en los antecedentes de estos materiales en los Andes meridionales, atendiendo tanto a la delimitación de conjuntos discretos de plantas psicoactivas y los implementos vinculados a su consumo, como a las conexiones con otros materiales que evidencian los contextos. Utilizando el método de pensar a través de las cosas, se procuró establecer vínculos desde los restos arqueológicos, dejando que ellos dictaran los términos de su propio análisis, antes que revelar fortalezas y debilidades de un modelo teórico preexistente (Henare et al. 2007). Por lo tanto, en vez de aplicar narrativas conocidas a hallazgos no familiares, se abordó la no familiaridad de los hallazgos como una ocasión para repensar narrativas, enriqueciéndolas y dando lugar a otras nuevas.

Pampa Grande

La localidad arqueológica de Pampa Grande (PG) se ubica en la serranía de Las Pirguas, que separa los valles Calchaquíes del valle de Lerma, entre 2500 y 3000 msnm (fig. 1a). Se sitúa en los pastizales de altura del Distrito de Bosques Montanos de las Yungas, conformado por bosques caducifolios, de coníferas y praderas (González 1972; Baldini et al. 1998). Los registros polínicos indican que durante la ocupación prehispánica las temperaturas medias eran mayores y los bosques alcanzaban cotas más elevadas (D'Antoni & Togo 1974). A principios de la década de 1970 Alberto Rex González (1971, 1972) lideró una expedición a la zona, en donde excavó siete abrigos rocosos (Los Aparejos, El Litro y cavernas I a V) (fig. 1b y c), cuyos restos conformaron la colección que se encuentra en el Museo de La Plata (MLP), en la ciudad homónima de Argentina, la que fue analizada y registrada en su totalidad (Lema 2009, 2010, 2019).

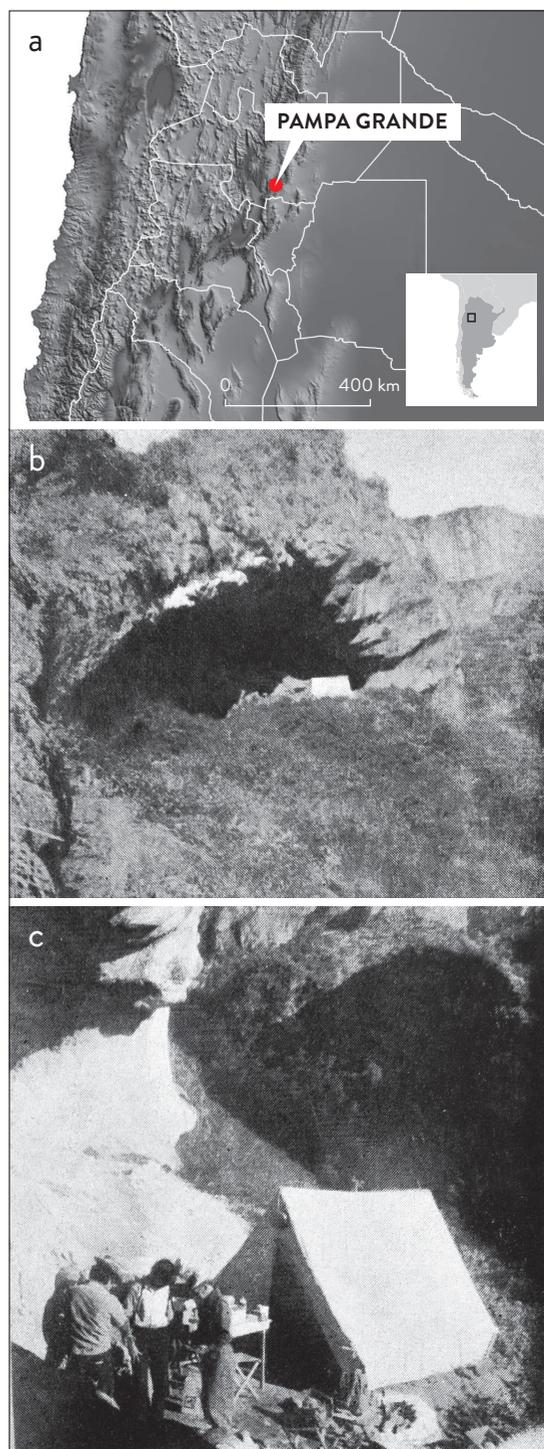


Figura 1: a) ubicación de la localidad de PG; b) cueva Los Aparejos; c) detalle de la ubicación del campamento (González 1972: s. n.). **Figure 1:** a) Map showing location of PG; b) Los Aparejos cave; c) closeup of the camp and its location (González 1972: n. n.).

PROCEDENCIA	MUESTRA	CÓDIGO DE LABORATORIO	FECHADO ¹⁴ C AP	CALIBRADO DC 2 SIGMAS
Los Aparejos, sector I, cuadrícula 1	Fruto de <i>Cucurbita máxima</i> ssp. <i>andreaana</i> (zapallito amargo)	AA82783	1720 ± 50	247-480
Caverna II, prolongación de E2 a 40 cm	Fruto de <i>Lagenaria siceraria</i> (mate)	AA109935	1384 ± 21	647-687
Los Aparejos sector II -B3 superficial	Semillas de <i>Phaseolus vulgaris</i> var. <i>vulgaris</i> (poroto)	LTL15180A	1133 ± 45	819-995
Los Aparejos sector III Hallazgo N° 5 urna		LTL15179B	1190 ± 45	772-977

Tabla 1. Fechados AMS de PG. Calibración: CalibRev8.1.0 curva SHCal20 (Hogg et al. 2020). **Table 1.** AMS datings for PG. Calibration: CalibRev8.1.0 SHCal20 curve (Hogg et al. 2020).

Las cuevas fueron principalmente de uso funerario, con ocupaciones esporádicas y breves; los restos cerámicos corresponden a los tipos Candelaria III y IV (400-1000 DC), con influencias Ciénaga y Aguada del Ambato (Baldini et al. 1998, 2003), aunque ninguna pieza posee los felinos y sacrificadores característicos de Aguada, ausencia también registrada en otros sitios Candelaria (González 1960; Baldini et al. 2003).

Luego de las excavaciones en PG, González (1983: 222) no pudo volver al Museo de La Plata “por razones impuestas por la dictadura militar”, si bien logró enviar muestras vegetales y de guano a distintos especialistas, de los cuales obtuvo sus informes. Las fichas que acompañan los materiales en depósito señalan el envío de muestras procedentes de la caverna II para fechados radiocarbónicos, sin que se hayan encontrado los informes correspondientes. A pesar de ello, González (1983) afirma que los resultados para PG indican una antigüedad de 500-550 DC. Los fechados realizados luego sobre material de la colección (tabla 1) se agrupan mayormente hacia la segunda mitad del primer milenio de nuestra era, coincidentes con la datación obtenida por Carnese y colaboradores (2010) –alrededor del 640 DC– en restos esqueléticos humanos de PG.

Las piezas modeladas Candelaria de carácter funerario son escasas. Entre estas destaca una gran urna que se encontró volteada en Los Aparejos, con representación del personaje de nariz prominente en su cuello (Lema 2019). Otras piezas también resultan interesantes, como un vaso de madera tipo kero con talla en el labio, recuperado en la cueva III. El análisis

de marcadores genéticos en muestras de ADN antiguo de individuos de PG indicó tanto rasgos específicos no hallados en otras comunidades, como vínculos con poblaciones andinas, posiblemente a raíz de las redes de intercambio entre Tiwanaku, San Pedro de Atacama y el Noroeste Argentino (NOA) (Carnese et al. 2010). En una escala local, Franco (2022) propone interacciones entre sociedades del piedemonte oriental con el área nodal Tafí-Ciénega-Anfama. Cabe considerar que el área de extensión Candelaria abarca las yungas, el valle de Yocavil y la puna catamarqueña (Ortiz et al. 2019, en Franco 2022).

Los contextos funerarios de PG fueron denominados principalmente como “hallazgos” (H) por sus excavadores. Se cuenta con ochenta enterratorios en urna, dos en cista, un contexto de cremación y entierros directos en tierra. Muchos de los cuerpos poseen golpes, lo que se ha interpretado como enfrentamientos y sacrificios, junto con prácticas de manipulación y combinación de partes corporales (para más detalles, ver Lema 2019).

La mayoría de estos hallazgos provienen de la caverna II. La misma se ubica a 12 m por sobre El Litro, es exclusivamente funeraria, con entierros sin ajuar, con ajuar escaso (asociado a adultos o adultos y niños) y diferenciales (en adulto y niño, adultos solos y niños solos), habiéndose interpretado una incipiente jerarquización de la sociedad a partir de la presencia de niños solos con ajuar diferencial (Baldini et al. 1998, 2003). De los cuatro rostros modelados en urnas Candelaria, dos provienen de esta caverna (fig. 2), en la que se halló la única pieza Vaquerías de todo



Figura 2. Rostros modelados en cuellos de urnas recuperadas en la caverna II: **a)** 50154 MLP hallado en la cuadrícula C0 a 65 cm de profundidad; **b)** dentro de H37bis. Colección ARG-PG-MLP (estas y las siguientes fotografías fueron tomadas por la autora). **Figure 2.** Modeled faces on the necks of urns recovered from cavern II: **a)** 50154 MLP found in quadrant C0 at 65 cm depth; **b)** inside H37bis. ARG-PG-MLP collection (these and the following photos were taken by the author).

PG, dentro de una urna funeraria de párvulos (Lema 2019). Cabe destacar que la caverna II cuenta además con las evidencias más contundentes de sacrificio de niños mediante golpe en la cabeza. Este es el caso del H44, en cuyo interior se encontraron coprolitos de camélidos dentro de un cesto, que se suman a otros hallazgos de esta caverna (H36, H42) donde también se recuperaron coprolitos en urnas funerarias selladas (D'Antoni & Togo 1974).

El análisis polínico de estos coprolitos, junto con otros procedentes de la estratigrafía de las distintas cuevas de PG, indicó que aquellos hallados dentro de las urnas de la caverna II eran de animales que pastaban en áreas asociadas a cursos de agua y rastros en descanso, a diferencia de las otras muestras que evidenciaban un perfil polínico similar al del entorno, indicando animales

que se alimentaban libremente. En este sentido, los primeros corresponderían a llamas y los segundos a guanacos, siendo los guanacos de llama posibles ofrendas para la fertilidad agrícola. Los análisis permitieron, además, dilucidar que los sacrificios humanos registrados en las urnas se realizaron entre la primavera tardía y fines del verano (D'Antoni & Togo 1974).

Respecto de la información sobre plantas psicoactivas en Candelaria, se cuenta con el análisis de una pipa en la que se detectaron restos de cebil, *Nicotiana longiflora/Trichoclina reptans* (koro) y posiblemente *Cestrum* (Lema et al. 2015). Con relación a PG, en los diarios de González (1971a: 123) aparece solo una mención para Los Aparejos: "Otro hallazgo hecho en las proximidades es un tubo de pipa. Es del tipo de perforación muy ancha es decir de diámetro pronunciado, diferente al

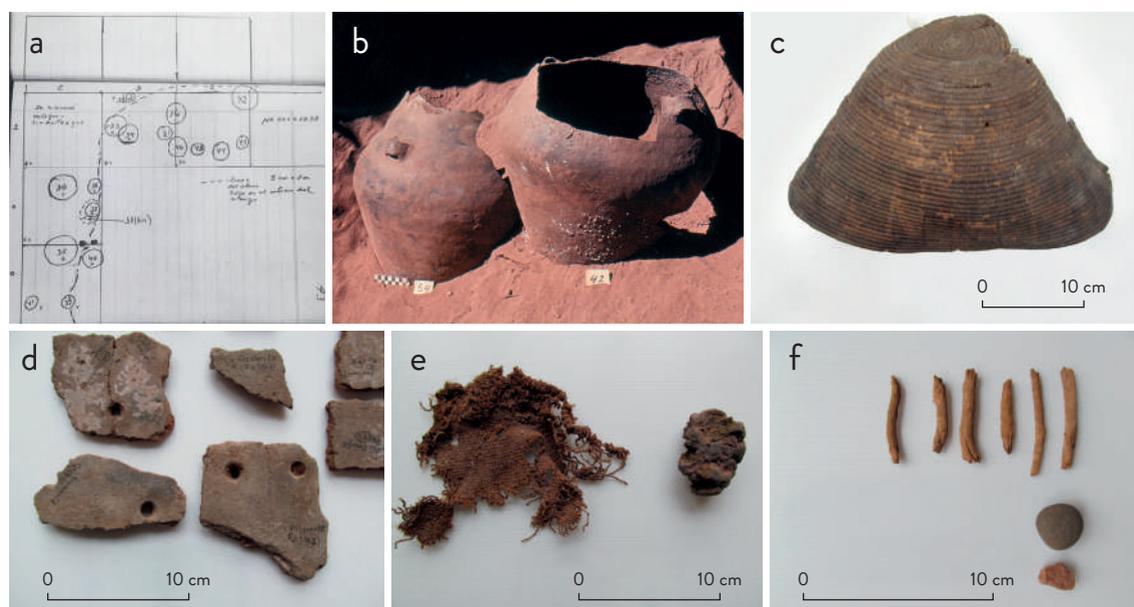


Figura 3. Hallazgo 42 en caverna II: **a)** planta de excavación (González 1971b: 42-43); **b)** urna 42; **c)** canasto; **d)** tiestos; **e)** guano y textil; **f)** ocre, canto rodado y palitos. Colección ARG-PG-MLP. **Figure 3.** Finding 42 in cavern II: **a)** excavation site plan (González 1971b: 42-43); **b)** urn 42; **c)** basket; **d)** sherds; **e)** guano and textile fragments; **f)** ochre, pebble, and sticks. ARG-PG-MLP collection.

más común”. No obstante, en la colección no se registró ningún resto asignable a una pipa. En su trabajo de 1972 el autor menciona la presencia de un gasterópodo, lo que será tratado en la sección correspondiente. Estos son los únicos antecedentes sobre parafernalia psicoactiva para PG. A continuación, veremos los implementos identificados en la colección y el análisis arqueobotánico de su contenido.

DE IMPLEMENTOS Y PLANTAS PSICOACTIVAS EN PAMPA GRANDE

Contenedores de cuero

Se identificaron solo dos contenedores de cuero, los que proceden del H42 de la caverna II (fig. 3a y b). Uno es una bolsa elaborada con un hurón local (*Lyncodon patagonicus*) (fig. 4), descrita en un trabajo previo (Lema 2019) y el otro es un estuche. El H42 es “[...] una gran urna donde se inhumaron varios adultos, uno de ellos por encima, momificado, de pelo corto y otro que parece

como si quisiera ‘salir’ de la olla, la cabeza y parte del hombro sobresalen de la boca rota, colgaba de su cuello una bolsita de cuero con flecos y con ataduras de tiento” (González 1971b: 66): esta última es la bolsa de hurón. Debajo de este cuerpo, dentro de la urna, hay restos óseos de tres adultos, cuatro canastos tipo aduja (fig. 3c), un arco planoconvexo roto, un manojito de astiles y flechas, huesos de llama, restos de zapallo, tiestos con agujeros de remiendo que contienen cordelería vegetal (fig. 3d), guano de llama (fig. 3e), cuentas de hueso, ocre (fig. 3f) y un estuche de cuero (fig. 5).

La bolsa de hurón conserva el cráneo y el rostro del animal y el cuero no tiene pelos; la apertura fue realizada en la parte posterior, dejando el cuero del lomo como solapa en la que se efectuaron flecos, algunos de ellos espiralados (fig. 4a y b). A través de una rotura preexistente, se extrajo una muestra de sedimento del interior donde se hallaron restos de insectos, posibles haces vasculares y tricomas muy degradados, así como dos almidones, uno de ellos del tipo 1 de cebil, de valor diagnóstico (fig. 4c) y el otro semejante al tipo 2 de cebil, característico de esta especie (fig. 4d) (Lema et al. 2015). En cuanto al estuche de cuero (fig. 5), no fue



Figura 4. Bolsa de hurón, colección ARG-PG-MLP: **a) y b)** vista general; **c)** almidón tipo 1 de cebil; **d)** almidón tipo 2 de cebil. **Figure 4.** Ferret-hide bag, ARG-PG-MLP collection: **a) and b)** general view; **c)** type 1 cebil starch; **d)** type 2 cebil starch.



Figura 5. Estuche de cuero de PG. Colección ARG-PG-MLP. **Figure 5.** Hide pouch from PG. ARG-PG-MLP collection.



Figura 6. Insuflador compuesto. Colección ARG-PG-MLP. **Figure 6.** Compound blowpipe. ARG-PG-MLP collection.

posible asignar una forma definida al mismo, el cual era de espesor voluminoso y no conservaba pelo. Si bien se considera como “estuche” en la etiqueta que lo acompañaba, podría tratarse de un trozo de cuero envolvente. Contenía en su interior un palillo de madera tallado de punta roma. La punta del palillo poseía adherencias, las cuales fueron muestreadas al igual que el interior del cuero, y en ambos casos se obtuvieron solo restos de insectos.

Posible insuflador compuesto

González (1972: 391) menciona que “entre los objetos curiosos se cuentan las conchas completas de un gran gasterópodo pulmonado terrestre, las que fueron usadas como recipientes, que con un tubo adosado sirvieron para inhalar alucinógenos; probablemente los frutos molidos de cebil”. Quizá el autor se refiera a un ejemplar inalterado de *Megalobulimus* (que ilustramos en la figura 12b); sin embargo, se halló un artefacto compuesto con las características mencionadas por el

investigador, pero elaborado con otros materiales. El mismo está conformado por un hueso de ave y un tubo de madera decorado (fig. 6). La pieza de madera tiene 11 cm de largo y 4 cm de ancho, y posee círculos y volutas oscuras pintadas. El hueso de ave, de 10 cm de largo, está firmemente unido a la madera y el espacio entre ambos relleno con fibras vegetales. El otro extremo de la pieza de madera es cóncavo y con una horadación central de 1,5 cm de diámetro aproximado. El hueso posee, además, un embarillado de tientos.

El análisis del raspado interior de la pieza de madera arrojó restos de insectos y veinte almidones, dos del tipo 1 de cebil. Los restantes esféricos y pequeños son de escaso valor diagnóstico. Se halló un fragmento de epidermis de gramínea, un tricoma tector uniseriado pluricelular, vasos y una esclereida (fig. 7). Dado que el material raspado es de origen vegetal, se considera que los vasos, la esclereida y algunos de los almidones no diagnósticos pueden proceder de la misma madera. Por la morfología general del artefacto y el hallazgo en su interior de restos de cebil es posible que sea un insuflador.

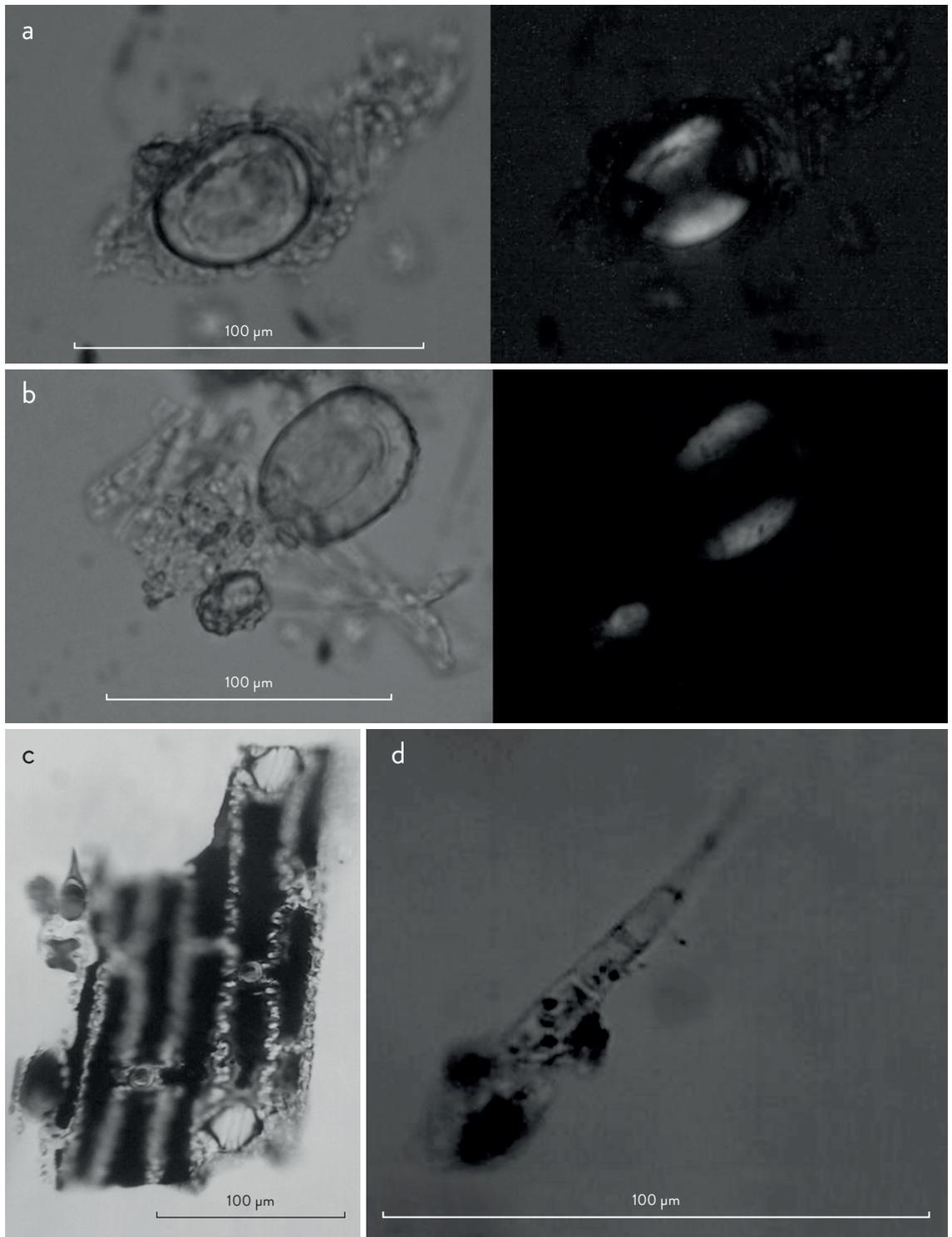


Figura 7. Contenido del insuflador de PG: **a)** y **b)** almidones tipo 1 de cebil; **c)** epidermis gramínea; **d)** tricoma. **Figure 7.** Contents of the blowpipe from PG: **a)** and **b)** type 1 cebil starches; **c)** grass husk; **d)** trichome.



Figura 8. Hacha lítica y cuchara del H43 de PG. Colección ARG-PG-MLP. **Figure 8.** Stone axe and spoon from H43 in PG. ARG-PG-MLP collection.

Calabaza y tabaco

En la caverna II, en la prolongación de la cuadrícula E2 y a 40 cm de profundidad, David Corregidor, peón contratado por González, encuentra el día 5 de mayo de 1971, un fruto de mate partido. El mismo fue determinado como *Lagenaria siceraria* por Whitaker (s.f., ms), quien agrega: "Adentro había hojas de junco retorcidas, hojas arrugadas y desecadas de dicotiledóneas (probablemente de Cucurbita), dos cordones con torsión en S de pelo animal o humano". Cabe señalar que el H42, donde se recuperó el estuche y la bolsa de cuero, se encuentra también en la cuadrícula E2 (fig. 3a), en la que además se ubican varios hallazgos (H43, H44, H45 y, parcialmente, H36 y H46), dando cuenta de la alta densidad de contextos funerarios de este abrigo rocoso. Dentro del H43 se encontró una tira espiralada de cuero (como la de la bolsa de hurón), textiles, una cuchara de madera y un hacha de piedra (fig. 8), un húmero de adulto, tejidos y cáscaras de maníes.

El H44 es uno de los más destacados según sus descubridores (Lema 2019). Se trata del entierro en

urna de tres niños, uno de ellos con señales de muerte por golpe en el cráneo. Los mismos fueron enterrados junto a canastos (al menos uno elaborado con la especie local *Sporobolus rigens*, conteniendo guano de llama), astiles y, según el cuaderno de registro de la colección, flechas con puntas de madera sujetas por fibra vegetal, fragmentos de arcos, textiles y un pedazo de vaina de cebil, no hallada en la colección. González (1971b: 71) menciona solo la presencia de vainas de algarroba y "una harina (?) amarillenta, quizá harina de algarroba" en el H44. En la colección se encontró otra vaina de cebil que podría estar asociada al H42, pero las etiquetas no son claras, al igual que en otro caso donde se hallaron vainas y semillas de esta planta con la sola indicación de "Pampa Grande". Es por ello que no es posible afirmar el hallazgo de vainas de cebil, las cuales no son mencionadas por González (1971, 1972), ni en estudios específicos sobre los restos vegetales de la colección (Pochettino 1985, en Lema 2009). El H45 "contenía el esqueleto de un feto acomodado en haces de paja cuidadosamente dispuestos" (González 1971b: 74). En el H36 había textiles, astiles y puntas de

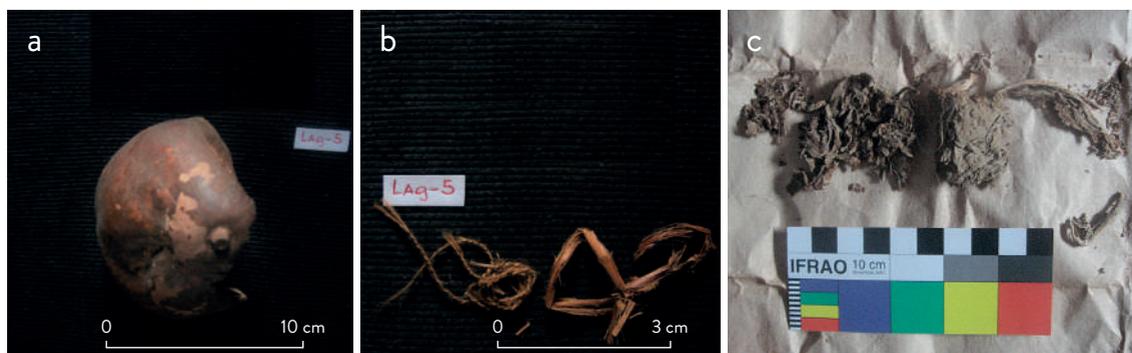


Figura 9. Caverna II de PG: **a)** mate; **b)** corteza de caña y cordelería; **c)** hojas de tabaco. Colección ARG-PG-MLP. **Figure 9.** *Cavern II at PG: a) mate; b) cane bark and cordage; c) tobacco leaves. ARG-PG-MLP collection.*

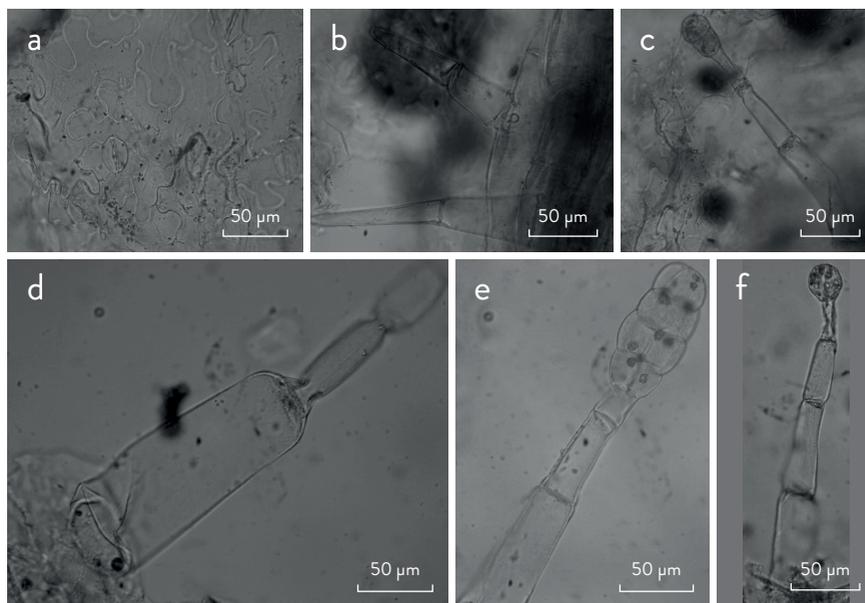


Figura 10. Hojas de tabaco de PG, clasificación según Goodspeed (1954): **a)** epidermis con estoma anisocítico; **b)** tricoma A1; **c)** tricoma C1a; **d)** tricoma D; **e)** tricoma C2; **f)** tricoma C1b. **Figure 10.** *Tobacco leaves from PG, classified as per Goodspeed (1954): a) epidermis with anisocytic stoma; b) trichome A1; c) trichome C1a; d) trichome D; e) trichome C2; f) trichome C1b.*

madera, y según González (1971) cuentas de turquesa, una posible nariguera, huesos de adulto y subadulto. El H46 contenía dos párvulos momificados envueltos en telas y fajas apoyados sobre un colchón de paja.

Un nuevo análisis del material estudiado por Whitaker (Lema 2019) confirma que se trata de un fruto de mate cortado en su base para ser usado como contenedor (fig. 9a). Fragmentos del fruto de mate que se encontraban parcialmente separados del mismo fueron fechados (tabla 1).

En cuanto al contenido, los nuevos estudios difieren de lo mencionado por Whitaker. En primer lugar, se

halló un cordel de fibra animal (posiblemente camélido) de dos cabos color castaño (fig. 9b). En segundo lugar, las hojas de junco retorcidas resultaron ser tiras de corteza (fig. 9b). Por último, el examen microscópico de las hojas desecadas evidenció un conjunto de tricomas que coinciden en gran parte con los señalados por Goodspeed (1954) para *Nicotiana tabacum* (figs. 9c y 10). La falta de correspondencia absoluta puede deberse a causas ambientales, hibridaciones pasadas o, como en el caso de Niño Korin, a variedades que no han llegado hasta el presente (contribución de Bondeson, en Wassen 1972).

LO SINGULAR Y LO COMÚN: CONEXIONES A NIVEL REGIONAL

En esta sección procuraremos evaluar las particularidades y correspondencias de los implementos antes analizados, con respecto a otros artefactos arqueológicos de igual carácter en los Andes meridionales, a fin de comprender posibles conexiones, asociaciones y composiciones con diversos elementos y prácticas. En cuanto a los contenedores de cuero, la tabla 2 resume

los hallazgos de bolsas pequeñas de cuero encontradas junto a implementos para el consumo de psicoactivos en sitios del norte de Chile, NOA y Bolivia.

En Cueva del Chileno se halló un atado o envoltorio ritual –como sus descubridores lo denominaron– constituido por una bolsa de cuero conteniendo dos tabletas de inhalación, dos espátulas de hueso, dos cuerdas atadas entre sí y unidas a dos fragmentos de tejido vegetal seco, una banda cefálica tejida, un tubo inhalador y una bolsa de cuero de zorro con restos de

SITIO	CARACTERÍSTICAS	ANIMAL PROVEEDOR	CONTENIDO	EDAD	FUENTE
Cueva del Chileno (Lípez, Bolivia)	Bolsa hecha con tres hocicos de zorros que forman el cerramiento de la base, cerrada por un cordón envuelto a su alrededor	Zorro (<i>Lycalopex culpaeus</i>)	Cocaína, benzoilecgonina (coca), harmina, bufotenina (cebil), dimetiltryptamina y un posible pico de psilocina	905-1175 DC	Albarracín-Jordan y colaboradores (2014), Miller y colaboradores (2019)
Atado de Pallqa o hallazgo de Amaguaya (dto. La Paz, Bolivia)	Cinco bolsas cónicas	Vizcacha (<i>Lagidium viscacia</i>)	Tres bolsas, una dentro de otra, y en cuyo interior había un cuero de taruca liado con cordaje azul conteniendo un cuarzo, y otro igual conteniendo pirita, una punta de proyectil de 4000 AC, con plumas de picaflor adheridas, un hilo envolvente azul de vicuña y un cuarzo traslúcido. Otra bolsa (4) contenía un vellón de vicuña y un cálculo de camélido con un cordaje azul de alpaca amarrado. Otra (5) contenía una lasca de obsidiana liada con cordón azul de alpaca, un vellón de vicuña en el que se colocó un canto rodado, asegurado por un cordón azul de alpaca y una figurilla de camélido con el cuello atado por un cordel azul de alpaca	Filiación Tiwanaku (400-1100 DC)	Capriles (2002) y Loza (2007)

Tabla 2 / Continúa en la página siguiente

SITIO	CARACTERÍSTICAS	ANIMAL PROVEEDOR	CONTENIDO	EDAD	FUENTE
Niño Korin (Charazani, Bolivia)	Bolsa cónica	Taruca (<i>Hippocamelus antisensis</i>)	Hojas de <i>Nicotiana rustica</i>	Filiación Tiwanaku (400-1100 DC)	Wassen (1972)
Solcor 3 - tumba 112 (San Pedro de Atacama, Chile)	Dos bolsas (1-2) cónicas con sus aperturas cerradas por varias vueltas de cordel espiralado y bolsa pequeña (3)	No indica	Dentro de 1 y 2 = dimetiltriptamina, 5-MeO-DMT y bufotenina (cebil) Dentro de 3 = malaquita molida	780 DC	Torres y colaboradores (1991)
Inca cueva-C7 (Prepuna de Jujuy, Argentina)	Bolsitas de cuero (¿N?) de dos tipos: cosidas con tientos y cerradas con enrollamiento de fibra vegetal o por un doblez al que se le hacen flecos	No indica	Contienen materiales minerales (piedrita roja, pigmento negro, mica negra)	2050 AC	Aguerre y colaboradores (1975)
Santa Catalina (Puna de Jujuy, Argentina)	Bolsa cónica	No indica	No indica	Posiblemente tardío-Inka	Lehmann (1904)
Casabindo (Puna de Jujuy, Argentina)	Más de cuatro bolsitas dentro de bolsa de cuero	No indica	Bolsita de cuero (1) con pequeñas plumas y otra bolsita (2) con "pintura negra". Bolsitas (¿N?) con "colores negro, rojo, verde y amarillo", otra bolsita (3) con "un colorante verde de atacamita" y otra bolsita (4) con una cucharilla. Varias bolsitas (¿N?) con diferentes "objetos de tocar"	Posiblemente tardío (post 1000 DC)	Von Rosen (1957: 94-95)

Tabla 2. Bolsitas de cuero asociadas a plantas psicoactivas o a implementos relacionados con su uso en los Andes meridionales. (¿N?) = la publicación original no especifica cantidad. **Table 2.** Hide pouches associated with psychoactive plants or implements related to their use in the Southern Andes. (N?) = no quantity was specified in the original publication.

psicoactivos (Albarracin-Jordan et al. 2014; Miller et al. 2019).

El atado de Pallqa, encontrado en un abrigo rocoso ubicado entre el altiplano y las zonas bajas, destaca por su riqueza y complejidad. Capriles (2002) señala que el conjunto estaba constituido por tres cueros curtidos de taruca (*Hippocamelus antisensis*) envueltos por una fibra de corteza vegetal de *orochi*, planta de tierras bajas. Loza (2007) analiza estos materiales junto con indígenas kallawayas y k'awayu, médicos/as andinos, y consideran los

cueros envolventes como una *watasqa*, es decir, un atado liado con funciones curativas. Ambos autores indican que dentro había un estuche de cuero de jaguar (*Panthera onca*) amarrado por una cuerda a manera de honda, y en su interior, una cucharilla de hueso tallada y untada en grasa. También había una tableta de madera de gran tamaño dentro de un estuche de cuero de taruca, del que se desprendía un lazo de igual material que aseguraba yataba la tableta, todo lo cual estaba a su vez dentro de otro cuero, correspondiente a una pierna de taruca.

En el interior de una bolsa tejida, con un lazo de cuero de taruca para ser llevada a modo de *chuspa*, se encontró un estuche manufacturado con dos cueros de jaguar, uno de los cuales llevaba flecos de cuero de taruca unidos por costuras de hilo de pelo de alpaca, sin ningún artefacto incluido. En la mencionada bolsa también se halló una serie de cinco bolsas cónicas de tamaños decrecientes y dispuestas una al interior de otra (tabla 2), idénticas a las de Solcor 3, en San Pedro de Atacama (Capriles 2002). Loza (2007) denomina *wakichisqa* a estos contenedores de vizcacha que encierran a su vez una serie de envoltorios, miniaturas y elementos amarrados, considerados todos como diferentes *watasqas*. En estos resulta importante no solo el animal proveedor del cuero, sino también el que proveyó la fibra para los cordeles; por ejemplo, los cordajes de vicuña sujetan los cueros de vizcacha que contienen minerales, lo cual posee (al igual que el uso de cueros de animales *salqa* con exclusividad) una clara consistencia lógica para los médicos andinos que los analizaron. Así, cueros, cordeles (con sus colores y torsiones) y contenidos, constituyen preparados curativos que intervienen como un todo en el tratamiento de enfermedades, padecimientos e infortunios.

El hallazgo de Niño Korin formaba parte de una tumba colectiva en una gruta (Wassen 1972) y fue considerado como el equipo especializado de un curandero, similar a los *kallawayas* que habitan la región, ya que se trataba de la inhumación de un hombre que portaba una bolsa con elementos curativos: cinco tabletas para inhalación, tubos contenedores de caña (algunos recubiertos con cueros de mono aullador), un contenedor de mate con cordelería, un contenedor de *Cariniana decandra* (fruto amazónico) recubierto por cuero de mono e hilos de algodón, cinco cucharillas, enemas (algunos en estuches de caña) (Horta et al. 2019), tubos inhaladores, cestas, bolsas de cuero, un cráneo con trepanación, un mechón de pelo dentro de una faja azul junto a otras tres fajas y cuatro bolsas tejidas dentro de una cesta con tapa. En tres de las bolsas tejidas había paquetes de hojas de *Ilex guayusa* (planta estimulante de tierras bajas) unidas por fibras de monocotiledóneas o envueltas por hojas de *Duroia* aff. *saccifera*, flauta de caña, morteros, boleadoras, astiles y posibles restos de una hoja de vilca (Wassen 1972). De las tres bolsas de cuero con pelo, una fue hecha con la extremidad de

una llama y carecía de contenido, las otras se hallaron junto a otros elementos en una faja. Una de estas bolsas corresponde a la extremidad de una alpaca y en su interior se encontró polvo que no mostró señales químicas de alcaloides. La otra es cónica, posiblemente de la porción ventral de una taruca (tabla 2), y contenía fragmentos de semillas y hojas cuyos tricomas resultaron en gran parte coincidentes con los de *Nicotiana rustica*, pudiendo tratarse de una antigua variedad que no llegó hasta hoy día (contribución de Bondeson, en Wassen 1972).

Respecto del norte de Chile, cuenta con numerosos y destacados contextos funerarios, principalmente en San Pedro de Atacama (SPA), con un total de 612 equipos de inhalación (Torres et al. 1991). Allí se encuentra Solcor 3:

[Su] equipo inhalatorio típico [...] consiste en una bolsa textil que contiene una tableta, un tubo, una cucharilla, y una o dos bolsas de cuero con los polvos alucinógenos. En varios casos [...] el ajuar psicotrópico incluye una bolsa de cuero adicional con una pequeña cantidad de piedra de oxidado de cobre triturada [...]. Sin embargo, estas bolsas también están presentes en tumbas que no poseen implementos del complejo alucinógeno, por lo cual pensamos que no son parte de dicho complejo, sino más bien, amuletos (Llagostera et al. 1988: 72).

Las pequeñas bolsas de cuero de la tumba 112 (tabla 2) fueron halladas en dos bolsas tejidas que contenían equipos de inhalación junto a tabletas, tubo de inhalación y cucharita:

Además de los implementos para inhalar, cada bolsa también portaba una pequeña bolsa de cuero que contenía malaquita triturada. Este mineral se asocia frecuentemente con polvos de rapé en Solcor 3 y otros sitios en el área de San Pedro de Atacama. Dentro de una de las masas compactas de rapé encontradas en la tumba 112 se encontró un pedazo de malaquita casi perfectamente hexagonal de aproximadamente 3 mm de diámetro (Torres et al. 1991: 643; la traducción es mía).

Los ajuares donde se encuentran estos conjuntos son muy variados, incluyendo cerámica, cestería, arcos, flechas, hachas, semillas de cebil, brochas, cucharas, cucharillas, tubos de hueso y caña, tejidos, implementos para tejer, mates que contienen restos de posibles comidas, cuentas, cinceles de bronce, caracoles *Megalobulimus*, campanitas de cobre, entre otros.

En el caso del NOA contamos con un registro de alrededor de 2050 AC en Inca Cueva (Aguerre et al. 1975). Se trata de un relleno de paja en que se recuperó textilería, cestería, artefactos para hacer fuego, flautas, cuchara y recipientes de madera y caña, cuentas, dos pipas de hueso en las que se fumó cebil, semillas de algarroba y cebil, flauta y espátula de hueso, valvas, plumas, mate decorado y con pigmento rojo en el interior, huesos, cueros y vejigas de guanaco y vicuña, cuero de taruca y de pecarí (*Tayassu* sp.), entre otros restos. De las bolsas de cuero que contienen pigmentos (tabla 2), la que posee flecos en la solapa (Aguerre et al. 1975: fig. 12c) se asemeja a la de PG. Los autores mencionan además otras bolsas conformadas por un cuero doblado, que podrían tener un “botón”, también de cuero, y envoltorios de este mismo material.

Los restantes registros del NOA provienen de enterratorios tardíos en la puna de Jujuy. En el entierro de un adulto debajo de una roca en Santa Catalina (Lehmann-Nitsche 1904) se encontró una faja de lana, arcos, flechas, tabletas de inhalación, una cuchara, cucharillas, tubos inhaladores, espinas de cardones, enemas en un estuche de caña (Horta et al. 2019), tubo contenedor, silbato de cerámica y una *tincurpa* de bronce en su estuche de cuero. También una bolsa cónica del tipo antes descrito (tabla 2) sin indicación de contenido, que no se encontró en la colección correspondiente en el MLP. A unos 5 km, en el cementerio I de San Juan Mayo, se halló el entierro de un adulto en una cueva, descrito en la misma obra de Lehmann-Nitsche (1904). Allí se registró un estuche de cogote de vicuña con pelo, que contenía dos palitos unidos en cruz por un cordón de lana, otro estuche de cuero con un tubo de inhalación y espinas de cardón en su interior, “un pedazo de cuero de vicuña u otro animal parecido [...] con la parte lanuda hacia adentro”, atado con un cordón de lana y conteniendo plumas “de loro azules, coloradas y verdes” (Lehmann-Nitsche 1904: 96) y una aguja de espina de cardón. Un ejemplar peculiar, catalogado como “cartera”, que consiste en una tablita de madera a la que se une, por medio de tendones, un cuero plegado en tres partes, portaba plumas de picaflor. Además, se encontró un sombrero hecho con capullos de lepidópteros, textiles, sandalias, implementos para tejer, arcos, flechas, tableta, espátulas, tubos contenedores, enema (Horta et al. 2019), manopla, tarabitas, cucharones y

taza de madera, cerámica, mate pirograbado y un hacha de bronce. Por último, Von Rosen (1957) halló en Casabindo varias bolsitas de cuero con plumas y pigmentos (tabla 2) asociadas a inhaladores (ver sección siguiente).

Los antecedentes permiten comprobar que los contenedores de cuero se clasifican principalmente como bolsas, estuches y envoltorios. Los estuches contienen siempre objetos y esto resulta coherente con el caso de PG, el cual poseía un palillo y dio resultados negativos para microrrestos vegetales. Pallka y Niño Korin en Bolivia, Solcor 3 en el norte de Chile y Santa Catalina en el NOA, comparten un mismo tipo de bolsa cónica que parece haber tenido un uso extendido, llegando hasta la provincia de San Juan (Krapovickas 1958). Otra regularidad es la inclusión de bolsas de cuero en otros contenedores, sean bolsas de cuero más grandes, tejidas o envoltorios tipo *watasqa*. Los cueros de las bolsitas provienen principalmente de animales *sallqa*, los cuales son reconocidos a simple vista por quedar parte de los mismos (rostro, hocico, pelaje) en el contenedor.

La recurrencia más llamativa resultó ser la presencia de minerales y pigmentos en las bolsitas –sea en las mismas que contenían plantas psicoactivas, o no–, interpretados como parte de *watasqas* curativas o como amuletos. Una revisión reciente de ajuares de SPA mostró la presencia de semillas de cebil y mineral de cobre en un mismo envoltorio de tela o en distintos, pero del mismo ajuar (Horta et al. 2019). También se reconoce, en distintas épocas, la importancia del mineral de cobre y otros de color verdeazulado como la turquesa –principalmente como cuentas y desechos de su elaboración–, ya sea como distintivo sociocomunitario (grupo de lapidarios y de mineros), emblema corporativo y/o parte esencial de las redes de caravaneo, lo cual se liga al valor ritual del mineral, *challado* en puntos importantes del paisaje (tapados o sepulcros, cajas, apachetas) como alimento (*mullu*) de las potencias telúricas y ancestros, ofrendado en sitios ceremoniales y tumbas, o como parte de las tabletas de rapé (Berenguer 1994; Nielsen 2007a; Núñez et al. 2007; Pimentel et al. 2011; Horta & Faundes 2018). En este sentido, los minerales en los bordes del receptáculo de algunas tabletas (Horta et al. 2016) pueden ser pensados como *challados* o *mochados* al igual que en los *punkus*: abras, apachetas y puertas de entrada a los templos (Bouysson-Cassagne 2008). Esto llevaría a considerar las tabletas como verdaderos



Figura 11. Artefactos de la colección ARG-PG-MLP: **a)** pectoral de oro; **b)** anillos de cobre; **c)** adorno de crisocola; **d)** adorno en piedra verde y restos de cobre; **e)** cuentas de malaquitas o turquesas, caracoles y chañar; **f)** espejo de galena. **Figure 11.** Artifacts from the ARG-PG-MLP collection: **a)** gold breastplate; **b)** copper rings; **c)** chrysocolla ornament; **d)** green stone ornament and copper remains; **e)** beads made of malachite, turquoise, snail shell and chañar seeds; **f)** galena mirror.

punkus o “templos portátiles” (Llagostera 2006: 84), así como “portales de acceso a otros planos de existencia” (Torres 2020: min. 30:45).

En un documento de Atacama del siglo XVII (AGI 1677, en Horta et al. 2016) se mencionan ritos de fertilidad de las cosechas, el agua y las minas. En estos se emplean tabletas, pero no para inhalar, sino para ofrendar: en una colocando las comidas obtenidas de las primeras cosechas en su receptáculo y en otra poniendo piedras y polvos de colores. Para el mismo siglo, pero en otro documento (Cárdenas 1602, en Bouysse-Cassagne 2008) en Oruro, se testimonia sobre los ritos de los mineros, quienes consumían *curu* en sus bebidas cuando pedían al *otorongo* fuerza para entrar a la mina. Esto sugeriría la asociación entre chamanes y mineros como personas entrando en contacto con otros mundos y haciendo uso para ello de *curu*, coca, tabaco y alcohol. La relación entre psicoactivos, embriagantes y minerales se manifiesta hoy en la comunidad de experiencias que comparten chamanes/curanderos y mineros en los Andes (Absi 2005). Asimismo, plantas no psicoactivas, pero sagradas,

como las sahumadoras, se vinculaban al *titi*, gato montés considerado “Apu de los otorongos” que se asociaba con el plomo y el estaño, y con el oficio de minero y curtidor de las pieles de este felino (la corteza de vilca se emplea para curtir pieles) (García et al. 2018). Además, los hijos de estos mineros curtidores llevaban el nombre de *copa*, en referencia a la piedra verdeazulada y al ídolo de Copacabana (Bouysse-Cassagne 2004, 2008).

La relevancia del mineral de cobre destaca en contextos del norte de Chile, vinculado a redes de intercambio con diferentes áreas del NOA, que es una posible fuente del cebil (Pérez & Gordillo 1993). En el caso de PG no sabemos en qué medida su población se articulaba en redes de intercambio; sin embargo, se recuperaron en los entierros metales y minerales alóctonos: un pectoral/pendiente de oro, anillos de cobre, un adorno de crisocola y otro de piedra verde, un espejo de galena en marco tallado de madera, cuentas de malaquitas o turquesas y caracoles de *Oliva* sp. (González 1972) (fig. 11). No solo se usaron elementos foráneos en la elaboración de “adornos” personales en PG, sino

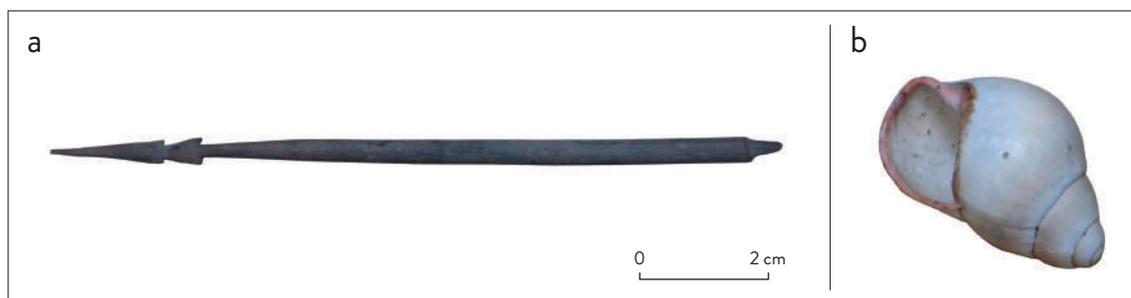


Figura 12. Artefactos de la colección ARG-PG-MLP: **a)** punta de madera; **b)** caracol *Megalobulimus*. **Figure 12.** Artifacts from the ARG-PG-MLP collection: **a)** wooden point; **b)** *Megalobulimus* snail.

también locales, como las plumas de guacamayo para la confección de gargantillas (Lema 2019). A su vez, junto a las puntas de madera (fig. 12a) se recuperaron también puntas de obsidiana.

En cuanto al pectoral de oro hallado en la gran urna de Los Aparejos, un reciente trabajo ha revelado un ejemplar muy similar proveniente de SPA (Plaza et al. 2022). De acuerdo con la autora y su equipo, a diferencia de la manufactura en cobre, los objetos de oro habrían llegado a SPA desde el área de Tiwanaku o de la Quebrada de Humahuaca, señalando además que la Cruz de Malta es un elemento común en la iconografía tiahuanacota. Lo anterior indica la presencia de elementos locales y alóctonos para la elaboración de adornos o apéndices corporales en PG (ver Alberti 2012), lo que resulta notorio si se considera que a nivel genético ocurre algo semejante (Carnese et al. 2010).

Otros tipos de minerales presentes en las bolsitas de cuero son los pigmentos, los cuales suelen vincularse a los caracoles *Megalobulimus* (un ejemplar en PG, fig. 12b) de tierras bajas. Estos se han registrado arqueológicamente como contenedores de cebil (un caso en el Período Formativo del oriente catamarqueño) y de ocre y colorantes (varios casos en NOA y Atacama a lo largo del tiempo), encontrándose la única representación de los mismos en una pieza Vaquerías (González 1983; Pérez & Gordillo 1993; Horta et al. 2022). Este caracol, usual en contextos arqueológicos de San Francisco, en las yungas de Jujuy, fue común en acompañamientos funerarios de infantes, estando en algunos casos, como en Quebrada del Toro y Tulán, junto a cuentas de mineral de cobre, y tuvo una gran circulación, que llegaba a SPA desde las yungas de Jujuy y Salta (Horta et al. 2022). Si bien los pigmentos y el mineral de cobre (hallazgos

que pueden vincularse eventualmente a través de los caracoles *Megalobulimus*) pueden entenderse como composicionalmente distintos, también se podrían pensar en clave cromática, al tener en cuenta la importancia de los colores, tanto en los pigmentos como en los minerales verdeazulados (Nielsen 2018).

La presencia de plumas, cuyos colores son relevantes en sí mismos, fueron también recurrentes en los contenedores de cuero, principalmente en los del NOA. Las mismas forman parte de amuletos en entierros del norte de Chile y se encuentran presentes en espacios funerarios del NOA (por ejemplo, en varillas emplumadas) (González 1983; Pérez 1986; García et al. 2018). Las plumas se vieron involucradas en prácticas rituales que acompañaron la posibilidad de circulación por el paisaje y la complementariedad entre zonas ecológicas contrastadas (plumas de aves acuáticas o de rapaces, de parinas o de guacamayos) (Lema 2022).

Todo lo anterior nos permite apreciar la singularidad de la bolsa de hurón de PG, tanto por su modo de confección, su animal proveedor, el contexto de hallazgo, como por la manera en que podía ser portada (colgada del cuello). Asimismo, ayuda a conectar los envoltorios de cuero con su carácter comunicacional y activo en la eficacia ritual y curativa, y los vincula al mundo mineral, a las plumas, los colores y a otros contenedores, como los caracoles.

A continuación trataremos el análisis del posible insuflador compuesto, a fin de identificar con qué otros objetos se vincula desde lo formal. En todos los sitios mencionados en la sección precedente, tanto en Bolivia, Chile y Argentina, los hallazgos de inhaladores se corresponden con los de tipo simple, consistentes en tubos delgados, usualmente de madera y raramente

de caña, que pueden llevar en la parte central o en el extremo distal (por donde ingresa el rapé) una figura en bulto. Algunos tienen en la parte proximal una pieza adosada del mismo material que ensancha el diámetro del tubo. Torres (1987) la define como pieza nasal, siendo por lo general un tercio de la altura del cilindro y sin decoración. Al igual que en el norte chileno, en el caso del NOA este tipo de inhalador es casi el único que se encuentra. Excepciones son dos casos en Torres 1987 (fig. 136): un inhalador de hueso de ave con pieza nasal de madera, proveniente de SPA, y un tubo de hueso de ave con una pieza nasal hecha de hilo de lana, del norte chileno.

La combinación en una misma pieza de dos tipos de hueso es inusual y ha sido registrada en el sitio precerámico de Huaca Prieta, en un inhalador con pieza nasal hecho de huesos de ave y zorro (Torres 1987). Wassen (1967: fig. 16) muestra un inhalador similar para Atacama y Lumbreras (1993) y menciona la presencia de tubos de hueso simples, procedentes de la galería de las ofrendas en Chavín de Huántar, los que son de parinas y habrían sido empleados para inhalación o succión. Se reportan también inhaladores en el sitio Ak'awillay, en Cusco, con ocupaciones desde el Período Formativo Tardío al Horizonte Medio con presencia Wari (Bélisle 2019). Para dichos momentos se registraron quince tubos inhalatorios, doce dobles (elaborados con metapodios de artiodáctilos, algunos con extensión plana del mismo hueso, que hace dudar de su uso como inhalador) y tres simples, de huesos de ave, catalogados como inhaladores o insufladores. En este sentido, la autora sigue la propuesta de Torres y Repke (2006) y los clasifica como parte del “método de autoadministración” o del “método colaborativo”; este último con posibilidades de reforzar los efectos al alcanzar una mayor distribución del polvo en el cuerpo.

El artefacto de PG se asemeja, en cambio, a alguno de los inhaladores compuestos de hueso y madera ilustrados por Wassen (1967) para los sitios Chiu Chiu, Cobija y Lasana (fig. 13a), y también a los tubos de hueso con una pieza nasal de madera más larga que este, procedentes de Arica y Chiu Chiu (fig. 13b). Las piezas de madera de estos inhaladores poseen entre 6 y 13 cm de largo y entre 1,5 y 2 cm de ancho, tanto en la parte que encastra con el hueso como en la porción distal, lo cual avala que se les consideren como piezas nasales.

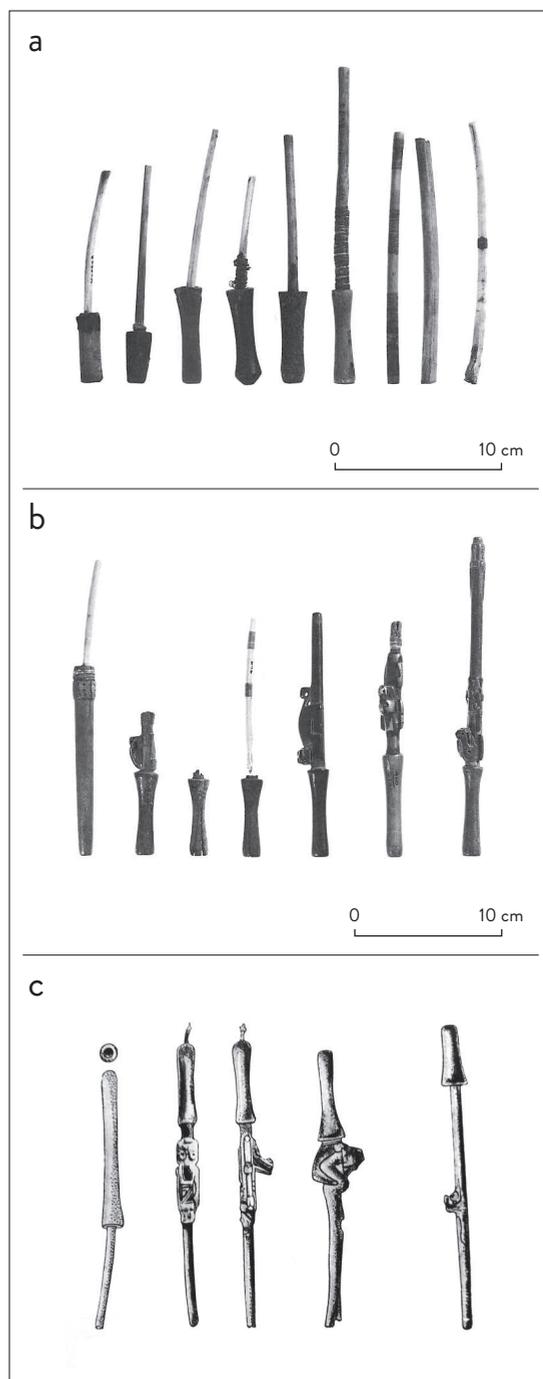


Figura 13. Inhaladores: **a)** de Wassen (1967: 260, fig. 21); **b)** de Wassen (1967: 261, fig. 22); **c)** de Von Rosen (1957: 118, fig. 123).
Figure 13. Snuff tubes: **a)** from Wassen (1967: 260, fig. 21); **b)** from Wassen (1967: 261, fig. 22); **c)** from Von Rosen (1957: 118, fig. 123).

Este parece ser también el caso del ejemplar de Casabindo, hecho de madera y hueso de ave (fig. 13c), “hallado en la misma sepultura donde se encontraban las sencillas cucharas de llicta, la tabla, el cuerno de vaca y el cuchillo de hierro” (Von Rosen 1957: 119), por lo que el autor lo asigna a momentos históricos. Una coincidencia entre lo ilustrado por Wassen (fig. 13a y b) y la pieza de PG, además de la combinación maderahueso, es la presencia de embarrilado en el tubo de hueso. Difieren estos ejemplares en que el extremo cóncavo de la pieza de madera de PG posee un ancho de 4 cm, lo cual indica que no se trataría de una pieza nasal y por ende no sería un inhalador, sino un insuflador. Si bien los tubos simples pueden ser considerados inhaladores e insufladores, en el caso de PG la función se restringiría a este último aspecto, empleándose solo de manera colaborativa (Torres & Repke 2006).

Resulta interesante que la búsqueda de antecedentes de piezas morfológicamente similares a las de PG condujo a artefactos elaborados en hueso considerados como posibles aerófonos o trompetas simbólicas (Gudemos 2009), los cuales poseen una boquilla de tipo similar a la pieza nasal de alguno de los inhaladores ya mencionados (fig. 14a).

Esta semejanza formal ha llevado a sostener que tales “cornetas o trompetas pudieron haber sido empleadas para la inhalación de polvos alucinógenos” (Pérez & Gordillo 1993: 321-322). Si bien no hay análisis de contenidos que permitan afirmar esto, cabe considerar que dichos objetos procedentes de sitios tardíos de la Quebrada de Humahuaca –principalmente pukaras como el de Tilcara (fig. 14b) o el de Los Amarillos– pueden tener grabados círculos con punto central, al igual que espátulas y cucharillas de hueso que suelen hallarse junto a los mismos y a otros elementos de la parafernalia psicoactiva (Nielsen 2006; Gudemos 2009). Siguiendo a Martínez (1995), Nielsen (2007b: 18) sostiene que: “En el sigloXVI el sonido de las trompetas, así como el viento, eran interpretados como voces de seres sobrenaturales o *wak’as*”. De acuerdo con cronistas como Guamán Poma (1980 [1615]), el autor señala que su empleo se asociaba a batallas contra humanos o contra plagas y ceremonias propiciatorias, todo dentro de una lógica de enfrentamiento y transmutación acompañada por el consumo de psicoactivos. La música y la ritualidad andinas, incluida la que implica el consumo de sustancias

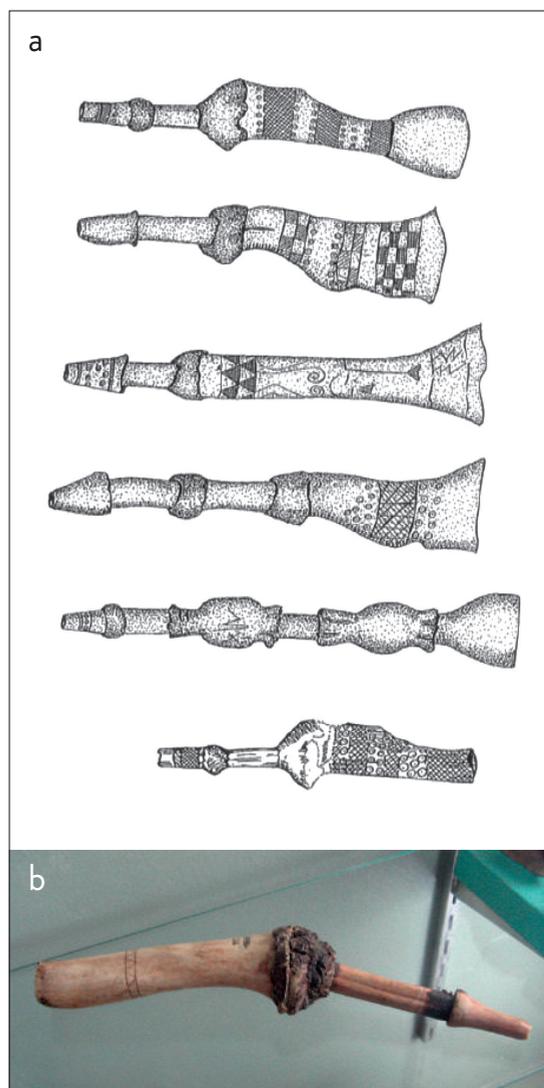


Figura 14. Aerófonos o trompetas simbólicas: **a)** de Gudemos (2009: 215, fig. 41); **b)** pieza del Pucará de Tilcara en el Museo E. Casanova. **Figure 14.** Symbolic wind instruments or trumpets: **a)** from Gudemos (2009: 215, fig. 41); **b)** piece from Pucará de Tilcara in the Museo E. Casanova.

visionarias, tiene una relación clara y extendida en el tiempo y el espacio, incluso se ha constatado la función como aerófonos de dos piezas líticas morfológicamente idénticas a pipas acodadas (Gudemos 2009: fig. 35).

Esta relación morfológica entre elementos para inhalar/insuflar sustancias psicoactivas (como polvos o humos) y los aerófonos que involucran también la circulación de aire no deja de ser sugerente, considerando

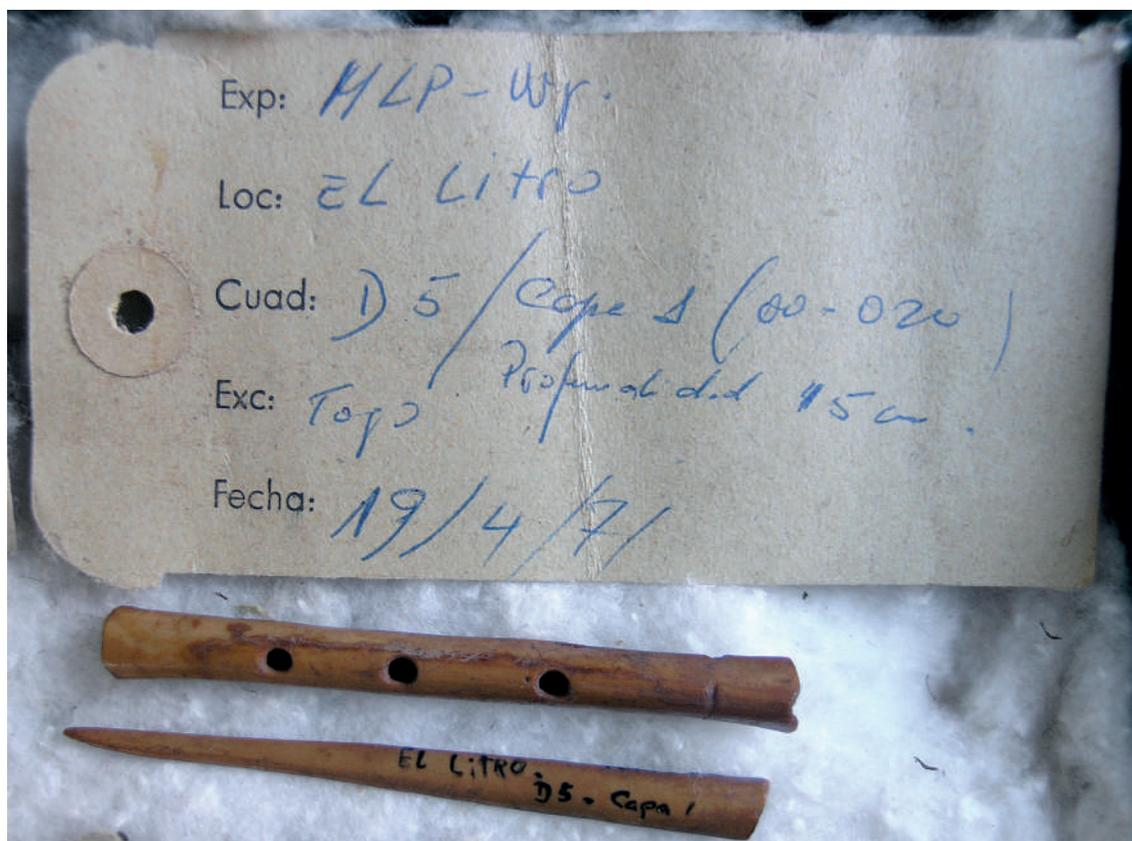


Figura 15. Flauta de hueso de la colección ARG-PG-MLP, junto a punzón y tarjeta. **Figure 15.** Bone flute from the ARG-PG-MLP collection, with awl and identification tag.

al mismo tiempo la importancia del aliento o *sami* en la circulación de fuerzas productivas en los cuerpos y paisajes andinos, donde la coca es la mediadora central (Allen 2002). Igualmente, es mediante humos que los despachos quemados hacia los seres tutelares llegan y son consumidos; esto último se ha esbozado como posibilidad para explicar el uso tardío de tabletas como yesqueros, proviniendo de allí el fuego para la quema de ofrendas (Horta et al. 2016).

También se han establecido conexiones morfológicas entre pipas tubulares, aerófonos y sopladores (Gudemos 2009; Ballester et al. 2016). En estos últimos interviene el paso del soplo vivificante del fuego que posibilita, entre otras cosas, la transformación de los metales, remitiendo a los vínculos entre cebil, minerales y metales mencionados en el apartado anterior, al igual que a la capacidad de transmutación de los humos en los Andes (García et al. 2018). El movimiento del aire

igualmente refiere a las plumas ya mencionadas, al igual que al uso de huesos de ave en los inhaladores/insufladores. En la colección de PG se halló una pequeña flauta de hueso (fig. 15), que fue inspeccionada por Mónica Gudemos, quien indicó que se trataba de una miniatura no funcional. La misma es de tipo semejante a algunas de las registradas en entierros con parafernalia psicoactiva (Inca Cueva, Niño Korin).

El recorrido previo nos ha permitido considerar la peculiaridad del artefacto compuesto de PG que contiene cebil. Su morfología general remite a otros elementos vinculados a rapés psicoactivos (composición mixta de madera y hueso, empleo de hueso de ave, embarillado, motivos de círculos), pero no plenamente, puesto que en los inhaladores la pieza más ancha es una pieza nasal, mientras que en el tubo de PG la pieza más ancha es una boquilla. El tubo de PG sería posiblemente un insuflador único en su tipo y en su época, ya que no

hay registro de equipos de inhalación antes del siglo X DC en el NOA, aunque sí en SPA, incluso junto a pipas (Pérez & Gordillo 1993).

Por último, nos queda poner en contexto regional el contenedor de mate con hojas de tabaco en su interior. Trazar los antecedentes arqueológicos de Lagenaria y el género *Nicotiana*, incluyendo la domesticación del tabaco, sería muy extenso para hacerlo en este trabajo. Esto indica, justamente, que la profundidad temporal y la amplitud espacial de ambos taxones es tan grande como escasamente reconocida, a diferencia de plantas “icónicas” como el maíz. De hecho, los frutos de mate tienen una antigüedad cercana al inicio del Holoceno, constituyéndose en una de las primeras plantas cultivadas en América; en el NOA es registrada desde el 5000 AC aproximadamente, y fue usada como contenedor de forma continua y extendida geográficamente (Lema 2009).

Las especies domesticadas *N. rustica* y *N. tabacum* tienen hojas más grandes y contienen más nicotina que sus contrapartes silvestres, si bien *N. sylvestris* –endémica del NOA– es reportada como la especie con mayor concentración de nicotina (Niemeyer et al. 2018). Su domesticación se remonta a unos 6000-4000 años AC en los Andes sudamericanos, expandiéndose por casi toda América (Goodspeed 1954; Tushingham et al. 2018). Tabacos domesticados y silvestres fueron consumidos en diferentes formas y cantidades (fumando, masticando, inhalando, bebiendo o en enemas), lo cual se vincula con efectos también diversos, desde estimulante y analgésico, hasta inductor de visiones, trance y catatonia (Wilbert 1987 y 1994, en Echeverría et al. 2014). Esta relación tan estrecha e importante ha sido caracterizada como coevolutiva con la nicotina (Tushingham et al. 2018), como una relación interespecie humano-Nicotiana (Ballester et al. 2016), o bien como la verdadera planta de compañía americana (Aparicio 2017).

En cuanto a los hallazgos arqueológicos, hemos mencionado la presencia de *N. rustica* en Niño Korin. En pipas del NOA se han reportado restos de raíces y hojas de formas silvestres (Capparelli et al. 2006; Lema et al. 2015). En la zona central de Chile se hallaron semillas de *N. corymbosa* en el sitio Las Morrenas 1 (Período Alfarero Temprano), especie que pudo ser fumada en las pipas del sitio La Granja (500-1000 DC) (Echeverría et al. 2014). Restos a nivel de género se encuentran en numerosas pipas del norte chileno, en

algunos casos, el análisis de residuos de las mismas dio negativo para cebil y aportó elementos traza que podrían ser solanáceas (Carrasco et al. 2015; Gili et al. 2017). Evidencia química de nicotina se ha encontrado en cabellos de cuerpos momificados en SPA desde el Período Formativo hasta el Período Tardío (ca. 100 AC-1450 DC) (Echeverría et al. 2014).

Análisis del pelo de un perinato hallado en el Alto Loa, y fechado alrededor del 450 AC, mostró la presencia de nicotina y cotinina absorbida de la madre a través de la placenta, indicando que ella consumía grandes cantidades de tabaco, lo que sugiere que pudo haber sido una “chamana del tabaco” (Niemeyer et al. 2018). Lo anterior muestra la relevancia de esta planta maestra en la zona y a lo largo del tiempo. En el litoral norte, el cementerio del Período Formativo de Gualaguala 04 (90-540 DC) arrojó restos de almidones de *Nicotiana* del interior de una vasija cerámica, los cuales tenían daños atribuibles a actividades de molienda (Ballester et al. 2016: 80). Esta posible ingesta a modo de brebaje pudo ser la que ocasionó el hallazgo de almidones de raíces de *N. longiflora* o *Trichocline reptans*, especies conocidas como *koro*, en un fragmento cerámico de un sitio Formativo del oriente catamarqueño (Lema et al. 2015). En el caso de PG no se puede asegurar cómo fue el consumo de la planta que estaba dentro del mate. Estos frutos no se emplean para cocinar, sino para transporte, lo cual fue constatado en los análisis de la colección (Lema 2009).

REFLEXIONES FINALES

Este trabajo ha permitido indagar en dos áreas de interés. La primera es el aporte de nuevos datos para un área (yungas del sur de Salta) y un grupo cultural (Candelaria) poco conocidos. Se ha aportado el registro de nuevos implementos (bolsa e insuflador) asociados al consumo de cebil, sin antecedentes a nivel local ni regional, nuevos fechados radiocarbónicos y la primera determinación de *N. tabacum*, asegurando la presencia de esta especie domesticada en la zona para mediados del primer milenio de nuestra era. Resulta interesante que de la muy numerosa colección de PG, los pocos restos asociados a psicoactivos provengan mayormente de la misma caverna, la cual destaca de las otras seis por sus



evidencias de sacrificios humanos y ajuares diferenciales en niños, incluyendo aquellos asociados a la fertilidad (guano). De esta caverna provienen además dos de los cuatro personajes modelados en urnas funerarias. El consumo de psicoactivos, los sacrificios humanos y la diferenciación social, suelen asociarse a representaciones del Decapitador y de felinos para el Período Medio en sociedades como Tiwanaku o Aguada (Pérez 1986; Nielsen 2007b); aunque dichas imágenes están ausentes en PG. Por lo tanto, PG presenta una ambigüedad interesante en cuanto a semejanzas y diferencias con otros grupos, lo cual indica modos particulares, pero no aislados, de relación e interacción con plantas, como el tabaco y el cebil.

La segunda área de interés se abrió a partir de las conexiones que cada hallazgo fue trazando por asociación con otros de similares características. Así, vimos los vínculos entre animales (cueros, plumas, huesos, conchas), minerales (derivados del cobre, verdeazulados, pigmentos, oro, obsidiana), soplo (música, polvos, humos) y plantas psicoactivas. El motivo de estas asociaciones pareciera tanto incluir como exceder las narrativas arqueológicas vinculadas a diferenciación social y circulación de bienes de prestigio y exóticos. Así, por ejemplo, minerales de cobre/verdeazulados participan de una misma comunidad de sentido; es decir, “van juntos” –aunque parezcan corresponder a órdenes distintos de la realidad (Lévi-Strauss 1964)– con el cebil.

Hallamos en PG todos los elementos mencionados en la ritualidad caravanera o de movilidad circumpuneña: obsidiana, minerales de cobre, oro, ocre, cebil e implementos vinculados a su consumo, *Megalobulimus*, flauta y plumas. Sin embargo, estos no parecen obedecer a la misma configuración ligada a una ritualidad de pastores-mineros-llameros-caravaneros del altiplano occidental. El cebil está en una bolsa de cuero que se asemeja (en cuanto a que está hecha de un animal no domesticado, con rostro visible) y no se asemeja (por su forma, manufactura, portabilidad y asociación contextual) a la mayoría de las bolsas de cuero registradas. Tampoco se descubrió cómo estas se asocian a pigmentos, minerales o plumas que, de hecho, circulaban en PG, pero que se utilizaban –al menos en los dos últimos casos– en la confección de apéndice personales. Asimismo, en PG el uso del cebil se relaciona con la madera y el hueso de

ave, pero no como tableta e inhalador simple o como inhalador compuesto, tal como ocurre en otros casos, sino como insuflador. A diferencia de otros, en los que inhaladores y aerófonos poseen elementos en común, el insuflador de PG no guarda semejanza con la flauta hallada en la misma localidad.

Finalmente, las hojas de tabaco cultivado se hacen presentes dentro de un fruto de mate, llevándonos a valorar seriamente esta planta maestra y de compañía, tan relevante en América. Además de no reducir las áreas pedemontanas al cebil, esto permite considerar que las múltiples especies fumatorias del tabaco y la diferencia entre el consumo de sus raíces y sus hojas pudieron definir la práctica psicoactiva pasada en la región (Lema 2023). Los estudios en Chile han demostrado la centralidad de las nicotianas, al igual que la no exclusividad del cebil en toda práctica fumatoria, como se asumía antes.

PG se sitúa entre las tierras altas y bajas de los Andes meridionales, evidenciando por un lado elementos muy cercanos a la narrativa arqueológica regional, y por otro, aspectos lejanos; una no familiaridad que dificulta una narración en relación con dichos elementos. Procuramos sortear este último desafío al confiar en las conexiones que los materiales nos fueron sugiriendo, a fin de repensar narrativas, enriqueciéndolas y dando lugar a otras nuevas. Creemos que la invitación de Nielsen (2007a) a pensar en los elementos aquí abordados como índices referenciales de fuerzas o entidades, puede ser clave para esta nueva narración, al igual que entender la experiencia visionaria de manera amplia, yendo más allá de una planta, sus alcaloides y lo necesario para su consumo. Así, los contenedores pueden tener un rol activo, al igual que los medios que posibilitan el soplo y la circulación de sustancias y sonidos, sea a través del espacio o de los cuerpos. Esta es una primera aproximación para entender el tabaco y el cebil desde el piedemonte, esperamos que futuros trabajos ayuden a ampliar los sentidos aquí vertidos.

AGRADECIMIENTOS A los coeditores asociados por su generosa invitación a participar en este volumen.



REFERENCIAS

- ABSI, P. 2005. *Los ministros del diablo. El trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- AGUERRE, A., A. FERNÁNDEZ & C. ASCHERO 1975. Comentarios sobre nuevas fechas en la cronología arqueológica precerámica de la provincia de Jujuy. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 9: 211-214.
- ALBARRACIN-JORDAN, J., J. CAPRILES & M. MILLER 2014. Transformations in Ritual Practice and Social Interaction on the Tiwanaku Periphery. *Antiquity* 88: 851-862.
- ALBERTI, B. 2012. Cut, Pinch and Pierce. Image as Practice among the Early Formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina. En *Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations*, M. Back, F. Fahlander & Y. Sjöstrand, eds., pp. 13-28. Estocolmo: Stockholms Universitet.
- ALLEN, C. 2002. *The Hold Life Has. Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Londres: Smithsonian Books.
- APARICIO, M. 2017. A explosão do olhar: do tabaco nos Arawa do rio Purus. *Mana* 23 (1): 9-35.
- BALDINI, M., E. BAFFI & J. TOGO 1998. Abrigos y cavernas que hacen historia: los hallazgos de Las Pirguas (Pampa Grande, Salta). En *Jornadas de Homenaje a Alberto Rex González. 50 años de aportes al desarrollo y consolidación de la antropología argentina*, pp. 343-353. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- BALDINI, M., E. BAFFI, M. SALABERRY & M. TORRES 2003. Candelaria: Una aproximación desde un conjunto de sitios localizados entre los cerros de Las Pirguas y El Alto del Rodeo (Dto. Guachitas, Salta, Argentina). En *La mitad verde del mundo andino. Investigaciones arqueológicas en la vertiente oriental de los Andes y las tierras bajas de Bolivia y Argentina*, G. Ortiz & B. Ventura, eds., pp. 131-151. San Salvador de Jujuy: FHYCS-Universidad Nacional de Jujuy.
- BALLESTER, B., C. CARRASCO & AGRUPACIÓN CAMINANTES DEL DESIERTO 2016. Nicotianas litorales del desierto de Atacama: historia de registro y consumo de tabaco cimarrón (*Nicotiana solanifolia* warp.). *Taltalia* 9: 69-87.
- BÉLISLE, V. 2019. Hallucinogens and Altered States of Consciousness in Cusco, Peru: A Path to Local Power during Wari State Expansion. *Cambridge Archaeological Journal* 29 (3): 375-391.
- BERENQUER J. 1994. Asentamientos caravaneros y tráfico de larga distancia en el norte de Chile: el caso de Santa Bárbara. En *De costa a selva. Producción e intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes centro sur*, M. Albeck, ed., pp. 17-32. San Salvador de Jujuy: IIT-Universidad de Buenos Aires.
- BOUYASSE-CASSAGNE, T. 2004. El sol de adentro: wakas y santos en las minas de Charcas y en el Lago Titicaca (siglos XV a XVII). *Boletín de Arqueología PUCP* 8: 59-97.
- BOUYASSE-CASSAGNE, T. 2008. Minas del sol, del Inka y de la gente. Potosí en el contexto de la minería prehispánica. En *Minas y metalurgias en los Andes del sur, entre la época prehispánica y el siglo XVII*, P. Cruz & J. Vacher, eds., pp. 278-301. Sucre: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- CAPPARELLI, A., M. POCHEITINO, D. ANDREONI & R. ITURRIZA 2006. Differences between Written and Archaeological Record. The Case of Plant Microremains at a Northwestern Argentinean Pipe. En *Proceedings of the 4th International Congress of Ethnobotany*, E. Ertu, ed., pp. 397-406. Estambul: Yeditepe University.
- CAPRILES, J. 2002. Intercambio y uso ritual de fauna por Tiwanaku: análisis de pelos y fibras de los conjuntos arqueológicos de Amaguaya, Bolivia. *Estudios Atacameños* 23: 33-51.
- CÁRDENAS, B. 1602. *Memorial y relación de las cosas muy graves que acaecieron en este reino del Perú*. Expediente 3198. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.
- CARNESE, F., F. MENDISCO, C. KEYSER, C. DEJEAN, J. DUGOUJON, C. BRAVI, B. LUDES & E. CRUBÉZY 2010. Paleogenetical Study of pre-Columbian Samples from Pampa Grande (Salta, Argentina). *American Journal of Physical Anthropology* 141 (3): 452-462.
- CARRASCO, C., J. ECHEVERRÍA, B. BALLESTER & H. NIEMEYER 2015. De pipas y sustancias: costumbres fumatorias durante el Período Formativo en el litoral del desierto de Atacama (norte de Chile). *Latin American Antiquity* 26 (2): 143-161.
- D'ANTONI, H. & J. TOGO 1974 Ms. *Análisis polínico de coprolitos animales: su aplicación en arqueología*. Archivo MLP.
- ECHEVERRÍA, J., M. PLANELLA & H. NIEMEYER 2014. Nicotine in Residues of Smoking Pipes and other



- Artifacts of the Smoking Complex from an Early Ceramic Period Archaeological Site in Central Chile. *Journal of Archaeological Science* 44: 55-60.
- FRANCO, F. 2022. Una aproximación a los nodos e internos de los sistemas orográficos Aconquija-Calchaquí y sus piedemontes entre 2300 AP y 1100 AP (Noroeste de Argentina). *Mundo de Antes* 16 (1): 65-101.
- GARCÍA M., F. GILI, J. ECHEVERRÍA, E. BELMONTE & V. FIGUEROA 2018. K'oa, entidad andina de una planta y otros cuerpos. Una posibilidad interpretativa para ofrendas funerarias en la arqueología de Arica. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 50 (4): 537-556.
- GILI, F., J. ECHEVERRÍA, E. STOVEL, M. DEIBEL & H. NIEMEYER 2017. Las pipas del salar de Atacama: reevaluando su origen y uso. *Estudios Atacameños* 54: 37-64.
- GONZÁLEZ, A. 1960. Nuevas fechas de la cronología arqueológica argentina obtenidas por el método de radiocarbono (IV); resumen y perspectivas. *Revista del Instituto de Antropología de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba* 1: 303-331.
- GONZÁLEZ, A. 1971a. *Diario de viaje a Pampa Grande (Guachipas), Salta*. Cuaderno 1. Repositorio digital, Archivo DILA, CAICIT-CONICET. <<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/dila/items/show/7964>> [consultado: 23-02-2023].
- GONZÁLEZ, A. 1971b. *Diario de viaje a Pampa Grande (Guachipas), Salta*. Cuaderno 2. Repositorio digital, Archivo DILA, CAICIT-CONICET. <<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/dila/items/show/7965>> [consultado: 23-02-2023].
- GONZÁLEZ, A. 1972. Descubrimientos arqueológicos en las serranías de Las Pirguas, provincia de Salta. *Revista de la Universidad Nacional de La Plata* 24: 388-392.
- GONZÁLEZ, A. 1983. Nota sobre religión y culto en el Noroeste Argentino prehispánico. *Baessler-Archiv* 31: 219-282.
- GOODSPEED, T. 1954. *The genus Nicotiana*. Waltham: Chronica Botanica Company.
- GUAMÁN POMA, F. 1980 [1615]. *Nueva corónica y buen gobierno*. México DF: SIGLO XXI.
- GUDEMOS, M. 2009. Trompetas andinas prehispánicas: tradiciones constructivas y relaciones de poder. *Anales del Museo de América* 17: 184-224.
- HENARE, A., M. HOLBRAAD & S. WASTELL 2007. *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. Londres: Routledge.
- HOGG, A., T. HEATON, Q. HUA, J. PALMER, C. TURNEY, J. SOUTHON, A. BAYLISS, P. BLACKWELL, G. BOSWIJK, C. RAMSEY, C. PEARSON, F. PETCHEY, P. REIMER, R. REIMER & L. WACKER 2020. SHCal20 Southern Hemisphere Calibration, 0-50,000 years cal BP. *Radiocarbon* 62 (4): 759-778.
- HORTA H., J. HIDALGO & V. FIGUEROA 2016. Transformación y resignificación de la parafernalia alucinógena prehispánica en Atacama a la luz de un documento del siglo XVII. *Estudios Atacameños* 53: 93-116.
- HORTA H. & W. FAUNDES 2018. Manufactura de cuentas de mineral de cobre en Atacama (Chile) durante el Período Medio: nuevas evidencias contextuales y aportes desde la experimentación arqueológica. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 50 (3): 397-422.
- HORTA H., J. ECHEVERRÍA, V. LEMA, A. QUIRGAS & A. VIDAL 2019. Enema Syringes in South Andean Hallucinogenic Paraphernalia. Evidence of their Use in Funerary Contexts of the Atacama and Neighboring Zones (ca. AD 500-1500). *Archaeological and Anthropological Sciences* 11: 6197-6219.
- HORTA H., S. GORDILLO & J. YÁÑEZ 2022. El caracol terrestre *Megalobulimus* en contextos funerarios de San Pedro de Atacama (Chile) y su rol en el intercambio ritual circumpuneño (400-1400 DC). *Latin American Antiquity* 33 (4): 1-20.
- KRAPOVICKAS, P. 1958. Arqueología de la puna argentina. *Anales de Arqueología y Etnología* 14/15: 53-114.
- LEHMANN-NITSCHE R. 1904. Catálogo de las Antigüedades de la Provincia de Jujuy conservadas en el Museo de La Plata. *Revista del Museo de La Plata* 11: 75-128.
- LEMA, V. 2009. *Domesticación vegetal y grados de dependencia ser humano-planta en el desarrollo cultural prehispánico del noroeste argentino*. Tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- LEMA, V. 2010. Confluencia y emergencia: domesticación y prácticas de manejo del entorno vegetal en la frontera. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, R. Bárcena & H. Chiavazza, eds., pp. 1043-1048. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- LEMA, V. 2019. Contenedores, cuerpos y topologías: un análisis integral de la colección arqueológica de



- Pampa Grande (Salta, Argentina). *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 37: 95-118.
- LEMA, V. 2022a. Animal tipo-animal tropo. Algunas reflexiones arqueológicas desde el Noroeste de Argentina. En *Animales humanos, humanos animales. Relaciones y transformaciones en mundos indígenas sudamericanos*, L. Bugallo, P. Dransat & F. Pazzarelli, eds., pp. 61-92. Buenos Aires: Antropofagia.
- LEMA V. 2023. Cuando el diablo mete la cola: k'horó, chamanismos y mundos liminales en los Andes centro sur. *Revue d'Ethnoécologie*. En prensa.
- LEMA, V., D. ANDREONI, A. CAPPARELLI, G. ORTIZ, R. SPANO, M. QUESADA & F. ZORZI 2015. Protocolos y avances en el estudio de residuos de pipas arqueológicas de Argentina. Aportes para el entendimiento de metodologías actuales y prácticas pasadas. *Estudios Atacameños* 51: 77-97.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1964. *El pensamiento salvaje*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- LLAGOSTERA, A. 2006. Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 38 (1): 83-111.
- LLAGOSTERA, A., C. TORRES & M. COSTA 1988. El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9: 61-98.
- LOZA, C. 2007. *Develando órdenes y desatando sentidos. Un atado de remedios de la cultura Tiwanaku*. La Paz: Carmen Beatriz Loza, Instituto Boliviano de Medicina Tradicional Kallawayá.
- LUMBRERAS, L. 1993. *Chavín de Huántar: excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Maguncia: Von Zabern.
- MARTÍNEZ, J. 1995. *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MILLER, M., J. ALBARRACIN-JORDAN, C. MOORE & J. CAPRILES 2019. Chemical Evidence for the Use of Multiple Psychotropic Plants in a 1000-Year-Old Ritual Bundle from South America. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 116 (23): 11207-11212.
- NIELSEN, A. 2006. Plazas para los antepasados: descentralización y poder corporativo en las formaciones políticas preincaicas de los Andes circumpuneños. *Estudios Atacameños* 31: 63-89.
- NIELSEN, A. 2007a. Bajo el hechizo de los emblemas: políticas corporativas y tráfico interregional en los Andes Circumpuneños. En *Producción y circulación prehispánica de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, comps., pp. 393-412. Córdoba: Editorial Brujas.
- NIELSEN, A. 2007b. Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1): 9-41.
- NIELSEN, A. 2018. La parafernalia para consumo de alucinógenos de "Calilegua" (Jujuy, Argentina): procedencia, cronología y relaciones circumpuneñas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 23 (1): 71-100.
- NIEMEYER, H., P. DE SOUZA, C. CAMILO & J. ECHEVERRÍA 2018. Chemical Evidence of Prehistoric Passive Tobacco Consumption by a Human Perinate (Early Formative Period, South-Central Andes). *Journal of Archaeological Science* 100: 130-138.
- NÚÑEZ, L., P. DE SOUZA, I. CARTAGENA & C. CARRASCO 2007. Quebrada Tulán: evidencias de interacción circumpuneña durante el Formativo Temprano en el sureste de la Cuenca de Atacama. En *Producción y circulación prehispánica de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez & P. Mercolli, comps., pp. 287-304. Córdoba: Editorial Brujas.
- PÉREZ, J. 1986. Iconografía religiosa andina en el Noroeste Argentino. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 15 (3/4): 61-72.
- PÉREZ, J. & I. GORDILLO 1993. Alucinógenos y sociedades indígenas del Noroeste Argentino. *Anales de Antropología* 30 (1): 299-350.
- PIMENTEL, G., C. REES, P. DE SOUZA & L. ARANCIBIA 2011. Viajeros costeros y caravaneros. Dos estrategias de movilidad en el Período Formativo del desierto de Atacama, Chile. En *En ruta. Arqueología, historia y etnografía del tráfico sur andino*, L. Núñez & A. Nielsen, eds., pp. 43-82. Córdoba: Encuentro.
- PLAZA, M., V. FIGUEROA & M. MARTINÓN-TORRES 2022. Technology, Life Histories and Circulation of Gold Objects during the Middle Period (AD 400-1000): A Perspective from the Atacama Desert, Chile. *Archaeological and Anthropological Sciences* 14 (5): 1-37.
- TORRES, C. 1987. The Iconography of South American Snuff Trays and Related Paraphernalia. *Etnologiska Studier* 37: 1-134.
- TORRES, C. 2020. Relación entre iconografía y plantas visionarias en el arte de Tiwanaku ca. 300-900



- DC. *Tiwanaku-ciaaat-Conferencia N° 8*. Conferencia transmitida en video el 22 de julio de 2020. <<https://www.facebook.com/tiwanaku2016/videos/1198643277157765>> [consultado: 22-07-2020].
- TORRES, C., D. REPKE, K. CHAN, D. MCKENNA, A. LLAGOSTERA & R. SCHULTES 1991. Snuff Powders from Pre-Hispanic San Pedro de Atacama: Chemical and Contextual Analysis. *Current Anthropology* 32 (5): 640-649.
- TORRES, C. & D. REPKE 2006. *Anadenanthera. Visionary Plant of Ancient South America*. Nueva York: The Haworth Herbal Press.
- TUSHINGHAM, S., C. SNYDER, K. BROWNSTEIN, W. DAMITIO & D. GANG 2018. Biomolecular Archaeology Reveals Ancient Origins of Indigenous Tobacco Smoking in North American Plateau. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 115 (46): 11742-11747.
- VON ROSEN, E. 1957. *Un mundo que se va: exploraciones y aventuras entre las altas cumbres de la cordillera de los Andes*. Tucumán: Fundación Miguel Lillo-Universidad Nacional de Tucumán.
- WASSEN, S. 1967. Anthropological Survey of the Use of South American Snuffs. En *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs*, D. Efron, ed., pp. 233-289. Washington DC: US Public Health Service Publication no. 1645.
- WASSEN, S. 1972. A Medicine-man's Implements and Plants in a Tiahuanacoid Tomb in Highland Bolivia. *Etnologiska Studier* 32: 8-114.
- WHITAKER, T. Ms. *Informe sobre restos de Cucurbita de Pampa Grande, Argentina*. Archivo MLP.



The shapes of things that were: applying Huarpa art (AD 250-700) to the Lewis-Williams and Dowson entoptic model for shamanism

*Las formas de cosas que fueron: el arte
Huarpa (250-700 DC) aplicado al modelo
entóptico de Lewis-Williams y Dowson para
el chamanismo*

Patricia J. Knobloch^A

Recibido:
noviembre 2021.

Aprobado:
mayo 2022.

Publicado:
junio 2023.



ABSTRACT

Endogenous images are geometric shapes visualized involuntarily due to psychotropic (e.g., intoxicants) or physical (e.g., migraines) stimuli. According to the Lewis-Williams and Dowson neuropsychological model, artifacts with these shapes hypothetically document ecstatic shamanism. This article evaluates Huarpa style black-on-white geometric pottery (Ayacucho valley, Peru) to question how the shapes originated. Ceramic data represents the early, middle, and late phases of the Huarpa culture (AD 250-700). Results indicate that evidence to support ecstatic shamanism is a combination of endogenous shape analysis and the broader cultural context of Huarpa's social network.

Keywords: endogenous, shamanism, Huarpa, Wari, *Anadenanthera colubrina*, *Trichocereus pachanoi*.

RESUMEN

Las imágenes endógenas son formas geométricas visualizadas involuntariamente debido a estímulos psicotrópicos (p.e., intoxicantes) o físicos (p.e., migrañas). Según el modelo neuropsicológico de Lewis-Williams y Dowson, los artefactos con estas formas documentan hipotéticamente el chamanismo extático. Este artículo evalúa la cerámica geométrica negro sobre blanco del estilo Huarpa (valle de Ayacucho, Perú) para cuestionar cómo se originaron las formas. Los datos cerámicos representan las fases temprana, media y tardía de la cultura Huarpa (250-700 DC). Los resultados indican que la evidencia para apoyar el chamanismo extático consiste en una combinación del análisis de la forma endógena y el contexto cultural más amplio de la red social de los huarpa.

Palabras clave: endógena, chamanismo, Huarpa, Wari, *Anadenanthera colubrina*, *Trichocereus pachanoi*.

^A Patricia J. Knobloch, Institute of Andean Studies (Berkeley, ca). ORCID: 0000-0001-8632-1312. E-mail: huarpa@cox.net

INTRODUCTION

In the central Peruvian Andes, the Ayacucho valley is unlike the neighboring, steep-sided valleys (fig. 1). The broad valley floors and areas of sloping hillside mesas provide a more cultivable landscape. This geography formed a magnet landscape that attracted populations for millennia (MacNeish 1971). From generation to generation, the valley's ethnic cultures maneuvered along paths of increasing social complexity. In the latter half of the Early Intermediate Period (EIP) (AD 250-700) the Huarpa culture settled numerous homesteads and hamlets throughout the valley and eventually a ceremonial complex atop Ñawinpukyo hill now located under the southeast suburbs of Ayacucho (Leoni 2004, 2005, 2006). Notably, Huarpa occupation intensified on a defensible mesa just west of modern Quinua. During the Middle Horizon (MH) (AD 700/750-1000) this occupation is known as Huari, an urban community recognized as the capital of the earliest Andean empire-state, Wari (Lumbreras 1974; Isbell & McEwan 1991; Jennings 2010; Isbell et al. 2018). Huari became an enterprising city of warriors, artisans, proselytizing leaders, and itinerate traders who fostered a cosmopolitan hegemony across the Andes.

Middle Horizon polities that participated in Wari's hegemony—whether by choice or by force—were indoctrinated with iconic themes of therianthrope beings that represent Andean ritual concepts of *huacas*. How was this belief system actualized? A current scenario relies on an incursion of altiplano depictions of supernatural beings known as the Southern Andean Iconographic Series (hereafter SAIS) (Isbell & Knobloch 2009) that enhanced Wari's leadership prowess with symbolic power (Menzel 1964; Knobloch 2000; Haeberli 2018). However plausible, this scenario does not fully address possible pre-MH conditions that may have facilitated the incursion and Wari's initial strategies for political unity. I explore the possibility that the Huarpa culture developed such conditions with trade networks that included intoxicants. Results would be beneficial in discovering new insights into inchoate state formation.

In the fourth-to-seventh centuries, Huarpa cultural evidence of intoxicants and foreign involvement relies only on occupation sites and pottery due to the durability of non-organic artifacts in the humid highlands. Textiles



Figure 1. Map shows the modern communities of Ayacucho and Quinua that neighbor the archaeological sites of Huari, Vista Alegre, Churukana, Conchopata, and Ñawinpukyo as well as distant locations mentioned in the text of San Pedro de Atacama, Nasca, Tukano, Lake Titicaca, Tiahuanaco, Amazon, and Castillo de Huarmey. *Figura 1.* El mapa muestra las comunidades modernas de Ayacucho y Quinua cercanas a los sitios arqueológicos de Huari, Vista Alegre, Churukana, Conchopata y Ñawinpukyo, además de lugares distantes como San Pedro de Atacama, Nasca, Tukano, Titicaca, Tiahuanaco, Amazonas y Castillo de Huarmey mencionados en el texto.



as another source of stylistic data are unfortunately nonextant. Huarpa pottery style is notable for its black-on-white, geometric designs (Knobloch 2002: 141-142). This data profile led me to David Lewis-Williams and Thomas Dowson's (1988) neuropsychological model that the human visual system involuntarily creates black, geometric shapes due to intoxication or altered states of consciousness (hereafter ASC) that are replicated as designs on cultural artifacts. Known earlier to Lewis-Williams and Dowson as entoptic images, the shapes are now described as endogenous. This term is more inclusive of images from both the eyes' optical system and the brain's visual cortex (Dronfield 1996: 374).¹ Their model references a small sample of endogenous shapes and their transformations that correlate with stages of a hallucination's intensity. In other words, dots, zigzags, or concentric circles alone are synchronically insufficient.

The model has been critically debated in rock art literature for decades, at times contentiously (Lewis-Williams 1999, 2007; Solomon 2006a, 2006b; Pearce 2007). Two reasonable criticisms refer to shaman trances as the assumed source of the shapes (Dronfield 1993: 182) and to ethnographic analogy. Dowson (2007: 58) has tempered the first with acknowledging that the "control of supernatural potency was not the exclusive preserve of shamans".

The second considers ethnographic analogy a methodological weakness. For example, Australian Aboriginal people depict entoptic shapes that are simplifications of observed phenomena or traditional symbols connected to "the dreaming" of cosmogonic myths or legends without recourse to altered states of consciousness (Tanudirjo 2004). In other words, black geometric shapes could originate from voluntary replications dictated by cultural traditions. The San people –Southern Africa's 20,000-year-old culture– are Lewis-Williams's choice for ethnographic analogy. With David Pearce (Lewis-Williams & Pearce 2012: 75-76), their rejoinder is an explanatory approach that Alison Wylie's (1989, 2002) astute scrutiny of the literature on the philosophy of archaeology provides:

Deriving this notion from Clifford Geertz, Wylie writes of "tacking" between researchers theoretical, abstract concepts and the concrete practices and "residues" of

past peoples [...]. In "tacking" between ethnography and images and thereby clarifying the "fit" between the two, researchers need, wherever possible, to balance past and present indigenous concepts against our own interpretative concepts.

"Tacking" can create multiple lines to fitting theory with observable evidence such as stratigraphic principles with settlement patterns, stylistic seriation with art traditions, bioarcheological data with food extraction as well as endogenous images with ecstatic ritual. Wylie (2002: 161-167) characterized such lines as examples of analytical exclusivity or the "disunity" of archaeological evidence; but, if they demonstrate compatible mechanisms of evidential support, then their combination or intertwining can strengthen an argument like an entwined cable. Not an easy task, yet this approach to decades long research has strengthened the Lewis-Williams and Dowson neuropsychological model with comparative rock art paintings to known San behavior, such as in the trance dance (Lewis-Williams & Pearce 2012: 82). They now stand steadfast that their research is not reductionist –"there is always a complex interaction between the neurology of the brain and people's cultural milieu"– and with recent neuropsychological research, "human consciousness *does* grade through a series of stages and certain geometric percepts are 'wired into' the human brain. These points are now indisputable" (Lewis-Williams & Pearce 2012: 82; emphasis mine).

By resolving these criticisms, I am confident that the Lewis-Williams and Dowson model is applicable to discerning evidence of intoxication from the database of Huarpa pottery. Additionally, rather than use only the model's six shapes I will review involuntary shapes that originate from non-intoxicants (e.g., migraines) and intoxicants to compile as complete a list of endogenous shapes as possible to identify examples in the Huarpa data. The intoxicants are evaluated to determine accessibility by ancient Huarpa society. Then, I describe the Lewis-Williams and Dowson model and apply the Huarpa data. Discussion introduces a brief background on Andean intoxicants and an evaluation of other lines of evidence that further defines Huarpa prehistory. Conclusions represent my interpretation of the results.

DEFINING ENDOGENOUS SHAPES

Mardi Horowitz's (1964, 1975) research presented the original hypothesis that a common origin –his “nidus”– in the “anatomic characteristics of the eye or arising in the bioelectrical circuits for pattern receptivity in the retinal ganglionic network” (Horowitz 1964: 520) initiated redundant imagery from different stimuli. He studied subjects on lysergic acid diethylamide (LSD) and schizophrenics. They reported hallucinations of angular points becoming dragons, wavy lines becoming flames or snakes, dots flying around, meanders of bloody rivers, vibrating stars, concentric circles like a pebble dropped in a pond as well as observations of motion, such as drift and rotation. His work established the crucial link between the optical and cortical origins that directly contributed to analyses of endogenous shapes.

I will now describe endogenous shapes from non-intoxicant and intoxicant behavior. In each row of table 1, multiple terms that define similar shapes in the literature are listed together. All terms from the research referenced in the text are included.

Non-intoxicant shapes

The non-intoxicant shapes result from physical stimuli such as rubbing the eye, staring at a bright light, head injury, migraines and, most commonly, electrical stimuli conducted under laboratory research.

Derek Hodgson (2000: 868) pursued the “underlying neurophysiological causative factor in the perception and depiction of simple lines [...]” and endogenous shapes. Since the occipital lobe processes visual data, Hodgson explained how it transforms optical images into geometric shapes that have angles, closures, and T-shaped junctions such as rectangles and zigzags. His explanations for mark-making provide evidence that endogenous shapes can be culturally ubiquitous.

Mark making starts in childhood; so, is child art a source for Huarpa endogenous shapes? Rhoda Kellogg (1967, 1973) compiled a vast database of children's scribbles. Many resemble endogenous shapes such as circles concentrated into one ring or spread out like loops. However, only one example (Kellogg 1967: N° 90025) appeared to be a spiral, a common endogenous

	COLUMN	1	2	3	4	5
		Non-intoxicant shapes	Intoxicant shapes	Early Huarpa phase AD 250-450	Middle Huarpa phase AD 400-600	Late Huarpa phase AD 550-700
	FIGURES			2a-j	2k-q	2r-s, 3-14
SHAPES	TERMS					
	a) Grid, checkerboard	+	+	+	+	+
	b) Scotoma or fortification pattern as origin for c-g:					
	c) Zigzag, parallel zigzags	+	+	+		+
	d) Chevrons	+				+
	e) Diamonds	+	+			+
	f) Lattice	+	+			

Table 1 / Continued on next page

	COLUMN	1	2	3	4	5
		Non-intoxicant shapes	Intoxicant shapes	Early Huarpa phase AD 250-450	Middle Huarpa phase AD 400-600	Late Huarpa phase AD 550-700
	FIGURES			2a-j	2k-q	2r-s, 3-14
SHAPES	TERMS					
	g) Triangles	+		+	+	+
	h) Parallel lines, parallel dashes	+	+	+	+	+
	i) Circles, half-circles, dots, flecks, spots, marbles	+	+	+	+	+
	j) Wavy lines or dashes, meandering lines, snakes	+	+	+	+	+
	k) Catenary curves, arcs, concentric curves	+	+			
	l) Retinal veins, filigrees	+	+			
	m) Concentric circles, pond ripples	+	+		+	+
	n) Radials (symmetrical and asymmetrical), stars	+	+			+
	o) Spirals, vortex, swirls, spiral rosettes, pinwheels, lattice tunnel	+	+		+	+
	p) Large C's or loop arc, halos	+	+			
	q) L-spoke radial, wheels	+			+	+
	r) Kaleidoscope, mosaic, photopsia	+	+			
	s) Squares, concentric squares	+	+	+	+	+
	t) Star burst, crystals, flashes, stars, flickering light, explosive visions	+	+			
	u) Concentric polygons		+			

Table 1. Endogenous shapes and pottery samples: + means present. **Tabla 1.** Las formas endógenas y muestras de cerámicas: + significa presente.

shape. Others are star shapes or a circle with rays ending in dashes. Children drew circles with rays ending in dashes (Kellogg 1967: N° 94010-94012), but as legs, feet, arms, or hands to represent people (Kellogg 1967: N° 94805 and 94887). In another study of child art, Gerald Oster (1970: 87) published a chart from recording 520 electrically induced endogenous shapes that were categorized into 15 groups.² Six volunteers were asked to assign 806 doodles from 36 to 43-month-old children into those categories. All volunteers agreed that three categories –parallel wavy lines, concentric or single circles, and dots or specks– each represented 10% of the doodles: otherwise, spirals at 10% by two observers and radials at 10% by one. Grids and parallel straight lines were at least 5% for two observers. This result leaves eight relevant categories with little representation. These studies indicate that Huarpa's ritual art is far more complex than what children who scribbled in the dirt could have contributed.

Though electrodes did not exist in Andean prehistory, stimulation –both cortical and optical (Wolff et al. 1968)– adds to the inventory of endogenous shapes. Trepanation –removal of skull sections– occurred in the Andes (Verano 2016) and could have led to cortex stimulation mimicking brain surgery patients reporting several endogenous shapes, light flashes and flickering light (Penfield & Rasmussen 1950: 135-147). However, during the EIP and MH, cranial holes point to trophy heads for display and not trepanation (Tung 2012).

Max Knoll and colleagues (Höfer 1963; Knoll et al. 1963; Knoll & Welpé 1968: figure 1, as republished in Vitz and Kamorina [2014: 16]) compared 15 endogenous shapes common to subjects in one study of cortical stimulation and three of optical stimulation (Blum 1956; Smythies 1959, 1960; Welpé 1967). With both stimuli, shapes often rotated at different speeds and reversed direction. Most shapes were doublets due to the binocularity of the eyes. Similar results came from 80 lab staff from experiences such as waking, being hit on the head, eye pressure, illness, sleeplessness. The images also rotated and replicated as well as overlapped, combined, or multiplied (Horowitz 1964: 517-518, fig. 5; 1975: 179, fig. 2). Dual replication is a core belief in Andean cultures with many examples of duplicate artifacts (Anders 1986; Moore 1995). A late Huarpa Tricolor collection described below has almost

two dozen whole vessels of which five are duplicates (Ravines 2011: 491-492, top figure p. 492).

Migraines create endogenous shapes and studies are extensive (Bernstein & McArdle 2008). During migraines, a dark elliptical shape or scotoma enlarges to obscure one's vision (Richards 1971; Hachinski et al. 1973: fig. 6; Siegel 1977: 138). The edge of the ellipse has clusters of parallel zigzags and fine hatch lines, often colorful, known as the fortification pattern (Bernstein & McArdle 2008: 64). This pattern can fragment into fine line designs as single and parallel zigzags, chevrons, diamonds, lattices, triangles, and concentric curves. Ronald Siegel (1977: 138) described migraine images as incandescent, shimmering, moving, rotating, and enlarging. It is reasonable to consider that Huarpa migraines existed since the first recorded incident was in 1200 BC by the Egyptians.

Endogenous shapes can also be observed by applying pressure at the corners of the eyes (Oster 1970; Tyler 1978; Walker 1981), staring at flickering light (Smythies 1960; Young et al. 1975; Walker 1981), and cross-eyed staring at close objects (Tyler 1978: 1635, figs. 1A, B and C). Jearl Walker (1981) and Gerald Oster (1970) reproduced such imagery. Walker (1981: 178) describes the prisoner's cinema where total darkness produces interfering waves and vague splotches of light. He replicated the checkerboard shape –common in the Huarpa style– by facing a bright bulb and slowly fanning his spread out fingers up and down in front of closed eyes; with one eye covered, wavy and curved lines formed whereas with both eyes triangles and squares appeared (Walker 1981: 180). Maclay and Guttman (1941: 132) state that eye pressure produces photopsia –mosaics of flowing-colored pixels– as in their mescaline study. Points of high luminance in darkness created the L- or T-spoked radial, another common Huarpa shape (Tyler 1978; Navarro & Losada 1997: 355, fig. 2, upper right). Perhaps staring into a fire or the sun sufficed to create some Huarpa designs.

Intoxicant shapes

Only South American intoxicants are included in this study (Schultes 1972; La Barre 1975; Schultes et al. 1998). From her extensive research of plants containing alkaloids to produce psychotropic behavior, Emma Brown



(2012) established four categories: tropane alkaloids (cocaine,³ benzoylecgonine, atropine, scopolamine), phenethylamines (mescaline), β -carbolines (harmine, harmaline), and tryptamines (*N,N*-dimethyltryptamine, bufotenine).

Atropine and scopolamine are found in *Brugmansia* (*B. suaveolens* and *B. sanguinea*) and *Datura* (*D. stramonium* L. ssp. *ferox* [L.]). The latter is an additive to san Pedro drinks (Rätsch 2005: 210). Though poisonous, skilled shamans can prepare precise dosages for vision quests (Rätsch 2005: 106-108). Unfortunately, *Brugmansia* cannot be included because all studies that this author could locate only describe the final stage of hallucinations. In the northwestern United States, the Chumash used *datura*, though only their rock art is extant for study (Dronfield 1996).

In citing Douglas Sharon (1972), Ronald Siegel and Murray Jarvik (1975) note that san Pedro cactus (*Trichocereus pachanoi* or *Echinopsis pachanoi*) contains mescaline as found in peyote cactus (*Lophophora williamsii*), so mescaline studies are included.⁴

Harmine and harmaline occur in *Banisteriopsis caapi*, which has questionable hallucinogenic effects (Rätsch 2005: 841). Known as an additive in ayahuasca, Brown (2012: 111) points out that there are several authors who now argue that ayahuasca intoxication as a cultural practice in shaman healing rituals began no earlier than the 14th century. Peter Gow (1994: 90-91) and Bernd Brabec de Mori (2011: 36-37) document that such practices developed only in Amazon communities associated with the colonial rubber trade whereas unaffected communities do not practice ayahuasca shamanism or –as with the Shipibo– their healing songs used in ayahuasca rituals are in the Inca Quechua language; thus, centuries after the Huarpa culture. With this caveat, *B. caapi* is not included.

Tryptamine (*N,N*-DMT) is found in *Anadenanthera colubrina* and *A. peregrina* seeds that are processed for snuffing, smoking with tobacco (*Nicotiana rustica* L. var. *humilis* Schrank) (Rätsch 1998: 376), ingesting as an enema (Torres & Repke 2006), and drinking in *chicha* (a corn-based beer) (Quispe 1969: 35-38; Isbell 1978: 151-158). Known as Inca *villca* (cebil) (Yacovleff & Herrera 1935), the profound hallucinations are “often black and white, less frequently in color. These are not, or are only rarely, geometrical but are, rather, very

flowing and decentralized” (Rätsch 2005: 52). Thus, *Anadenanthera* is not a good source for early Huarpa’s geometric art. Though the effects only last 10 to 20 minutes “those few minutes may seem to have spanned centuries. People who have had experiences with DMT unanimously agree that it is easily the most powerful psychedelic known” (Rätsch 2005: 852).

Mescaline will be the primary intoxicant for referencing endogenous shapes. The work of Heinrich Klüver (1926, 1942, 1966) initiated the research of drug-induced visual effects and focused on mescaline. Klüver’s (1942: 177) subjects described shapes or “form-constants” during the first stages of intoxication as geometric shapes that “are frequently repeated, combined, or elaborated into ornamental designs and mosaics” as well as elements such as squares that edge other forms (Klüver 1966: 22). His subjects were most affected by “the kaleidoscopic play of forms and patterns” (Klüver 1966: 177). Since he did not provide drawings, Horowitz (1975: 178, fig. 2) provided translations to his drawings.

Walter Maclay and Eric Guttman’s (1941) subjects were artists who drew their visionary shapes. Parallel zigzags were similar to the migraine fortification pattern, but without the scotoma and “the flickering is firmer and the angles are less clear” (Maclay & Guttman 1941: 133). Instances of repetition or replication produced concentric squares and polygons.

Ronald Siegel (1977) and Murray Jarvik (Siegel & Jarvik 1975) provide a history of intoxicant endogenous images. As cited by Siegel and Jarvik (1975: 108-111), mescaline produced “colored arabesques” and “crystals” (Lewin 1924, 1931; Beringer 1927), “pulsation” (La Barre 1969, in Siegel & Jarvik 1975) and patterns projected upon the real world (Szuman 1930). Douglas Sharon (1972: 133) described san Pedro visions as “a whirlpool of red and yellow light spinning inward” and Schultes (1972: 4) with “brilliantly colored visions in kaleidoscopic movement”.

Siegel and Jarvik (1975) tested subjects under the influence of tetrahydrocannabinol (THC in marijuana), psilocybin (mushrooms), LSD, and mescaline. For mescaline, eleven Mexican Huichol men recalled kaleidoscopic effects and geometric patterns. The lattice-tunnel predominated and “the major colors are blue and red, and the primary movement is explosive motion toward the subject” (Siegel & Jarvik 1975: 138-139).



Though Lewis-Williams and Dowson's conclusions were considered substantially correct for shamanism in the Upper Paleolithic, Jeremy Dronfield (1993, 1996) was critical of their methodology. He proposed a matrix model to address what possible endogenous shapes can originate in cultures that do (N=4) and do not (N=5) practice intoxication. The matrix (Dronfield 1996: 388, fig. 15) compares the cultures with seven endogenous shapes, eight shapes artistically similar to endogenous images, and two non-endogenous geometric shapes (e.g., square/rectangle and triangle). The results were that intoxicant cultures produce both actual and artistically similar endogenous shapes, but not the two geometric shapes. Non-intoxicant cultures produce artistically similar and geometric shapes that simply reflect artistic creativity. His results are questionably useful.⁵ What is significant for this study is that Dronfield's (1996) endogenous shapes include those from intoxicant cultures that used mescaline and scopolamine so that they can be added.⁶

THE LEWIS-WILLIAMS AND DOWSON MODEL

Within Stone Age research, parietal designs have long been regarded as representations of endogenous origins (Pokorný 1969, in Siegel 1977: 137) such as shamanistic agency (Blackburn 1977; Bednarik 1984). In Europe's Upper Paleolithic populations between 35,000 and 10,000 years ago, Lewis-Williams and Dowson's (1988) research assumes intoxicant agency in which involuntary appearances of entoptic shapes were considered supernatural experiences, held sacred, and replicated. The model employs six of the most redundant shapes from both intoxicant and non-intoxicant stimuli (Lewis-Williams & Dowson 1988: 202, fig. 1; 1993: fig. 1, bottom, left) as referenced in Horowitz (1964, 1975), Richards (1971), and Siegel (1977). These choices represent the model's Component 1.

From pseudo-hallucinatory experiences (Siegel 1977: 136) and neuropsychological research, Component 2 details seven principles of shape transformation: 1) replication, an apparent artistic rendering of an observable endogenous shape such as nested zigzag shape that was most likely experienced from a migraine fortification pattern or L-spoke radials from staring at

a point of high luminance; 2) fragmentation, as part of a grid becoming a ladder; 3) integration, as a circle and dot becoming an eye; 4) superpositioning one shape atop another; 5) juxtaposing one shape next to another; 6) reduplication, as in one curve becoming concentric curves; and 7) rotation, as a spiral suggests motion (Lewis-Williams & Dowson 1988: 203).

Component 3 follows three stages during ASC's visual experiences (Lewis-Williams & Dowson 1993: 56). The stages may not be sequential or inclusive. ASC cannot be determined if only shapes are studied; Stage 1 are replicated shapes without interpretations since they pass quickly through the vision; Stage 2 involves interpretation such as a wavy line becoming a snake; Stage 3 is the experience of uncontrolled motion as in spirals and animation that can be reported live today but defied ancient skills and became static designs (Lewis-Williams & Dowson 1988: 203-204).

APPLYING CERAMIC DATA

Two other pottery styles, White Cruz Pata and Brown Cruz Pata, are contemporary with the middle and late Huarpa samples as found in excavations at Huari and Ñawinpujyo and are therefore included. White Cruz Pata pottery features black outlining of red, reddish-orange, and bluish-grey bands stylistically like south-coast Nasca art. Brown Cruz Pata pottery features white and black outlining of red or contrasting-colored designs on a brown or brownish-orange background stylistically like Amazonian art.

In this study, Huarpa endogenous shapes pertain to a diachronic line of analysis with three temporal samples to determine if design stylization may have chronicled shamanistic evolution. All radiocarbon are calibrated with Calib 8.20 SHCAL20 (Stuiver et al. 1986-2020; Hogg et al. 2020), but with a simplified cal AD equal to or greater than 85% of 1 sigma. Overlapping phases mirror stylization as a learning process. Component 1 (identification) and Stage 1 (replication) occur in all three samples.

Early Huarpa (AD 250-450) sample of nearly 350 diagnostic sherds from Huari is associated with one radiocarbon sample (1713 +/- 120 BP, cal AD 248-502, median = 371) (Knobloch 1976). Fragmentation and

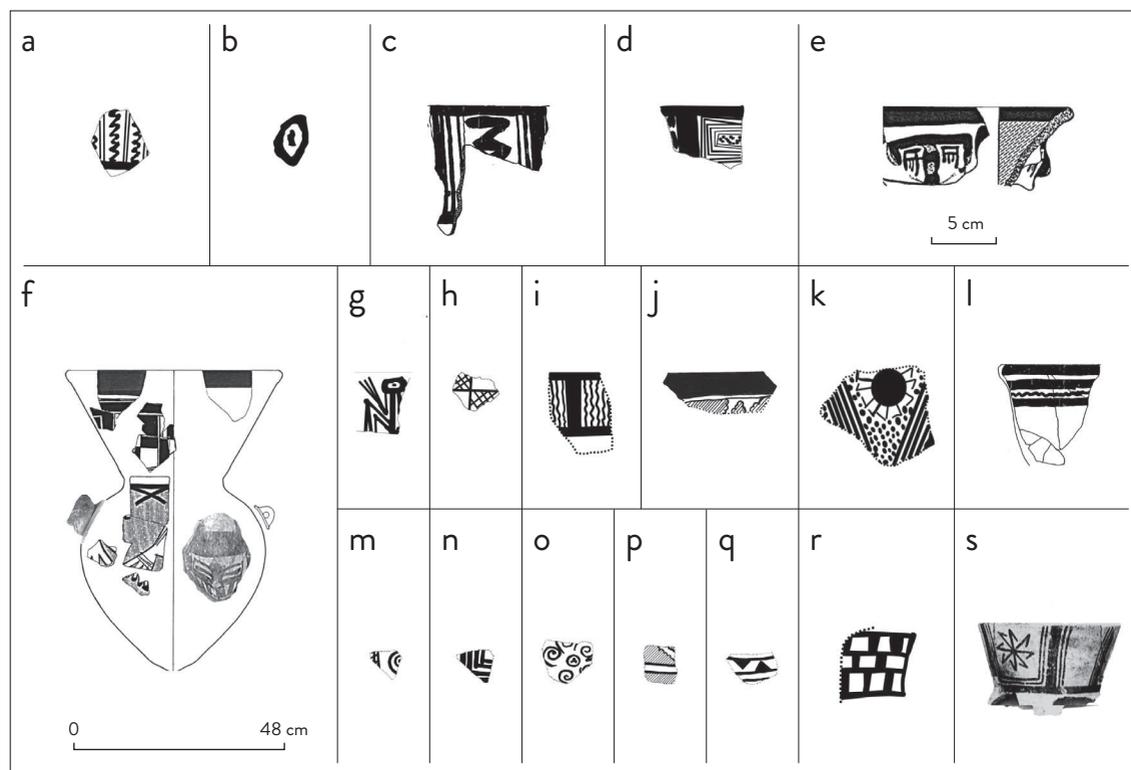


Figure 2. Endogenous shapes painted on Huarpa style pottery; mostly as geometric, black-on-white designs and a purplish-red pigment indicated with diagonal lines added to triangular shapes. The three phases fulfill some of the Lewis-Williams and Dowson model such as Stages 1 and 2 as well as six of the seven principles: replication, fragmentation, integration, juxtaposition, reduplication, and rotation. The figures are assigned to the following phases: **a-j)** Early Huarpa phase; **k-q)** Middle Huarpa phase; **r-s)** Late Huarpa phase. All drawn to scale except “f”. Diagonal lines indicate purplish-red color (drawings by the author. Figure “s” photo by William H. Isbell, from Cabrera [1998]). **Figura 2.** Formas endógenas pintadas en cerámica de estilo Huarpa, principalmente como diseños geométricos, negro sobre blanco y con un pigmento morado-rojo indicado con líneas diagonales añadidas a formas triangulares. Las tres fases cumplen algunas de las etapas del modelo de Lewis-Williams y Dowson, como las Etapas 1 y 2 así como seis de los siete principios: replicación, fragmentación, integración, yuxtaposición, reduplicación y rotación. Las figuras se asignan a las siguientes fases: **a-j)** fase Huarpa Temprana; **k-q)** fase Huarpa Intermedia; **r-s)** fase Huarpa Tardía. Todos los dibujos fueron hechos a escala, excepto “f”. Las líneas diagonales indican el color morado-rojo (dibujos de la autora. Fotografía de la figura “s” de William H. Isbell a partir de Cabrera [1998]).

juxtaposing occur with single wavy lines next to parallel lines (fig. 2a), circled-dot (fig. 2b), and zigzag with parallel lines (fig. 2c). Juxtaposition and reduplication occur with black dots inside concentric squares (fig. 2d). With the principle of integration, Stage 2 has two effigy vessels (figs. 2e and f) that have black-on-white squares and parallel lines construed into eyes with tearlines on modeled faces as well as a second form with a circled-dot for the head and straight lines for body and limbs (fig. 2g). Stage 1 also includes checkerboard (fig. 2f), grid (fig. 2h), and parallel wavy lines (fig. 2i) and alternating purplish-red triangles outlined in black (fig. 2j).

Middle Huarpa (AD 400-600) sample comes from excavations at Huari (Knobloch 1983) and Ñawinpukyo (Leoni 2004), considered contemporary due to similar vessels and designs. Ñawinpukyo provides two radiocarbon dates from charred beans in a semi-circular structure, EA-14 (Beta-180665, 1600+/-70 BP, cal AD 423-550, median = 499), and charcoal in a circular temple structure, EA-12/19 (AA-46633, 1583+/-34 BP, cal AD 474-579, median = 523) (Leoni 2004: 125-126, 2006: table 11.1). Replication occurs with an L-spoke radial as juxtaposition occurs with straight lines and small dots (fig. 2k), with wavy and straight lines (fig. 2l), and a grid



Figure 3. Huarpa Tricolor vessel fragments depict radials with spiral rays that are Stage 1 endogenous shapes depicting the principle of rotation. Location: Ñawinpukyo (photo by Juan Leoni). **Figura 3.** Fragmentos de una vasija Huarpa Tricolor que representa radiales con rayos espirales que son formas endógenas de la Etapa 1 representando el principio de rotación. Lugar: Ñawinpukyo (fotografía de Juan Leoni).

next to concentric circles (fig. 2m). Reduplication occurs with concentric squares (fig. 2n) and rotation with a rosette of black spirals on an unpigmented surface (fig. 2o).⁷ Stage 2 continues the principle of integration with modeled human faces and square eyes with tearlines (Leoni 2004: figs. 10.33J, 10.43E and 10.46E). Stage 3 can only be assumed with spiral shapes (fig. 2o). Stage 1 endogenous shapes include checkerboard (fig. 2r). A few White and Brown Cruz Pata style sherds occur in this sample but too small to analyze accurately.

Late Huarpa (AD 550-700) sample comes from two caches of sherds excavated at Ñawinpukyo (Cabrera 1998; Leoni 2004). The pottery shows advancement with use of red pigments to produce Huarpa Black&Red-on-White and Huarpa Tricolor styles. Stage 1 shapes include checkerboard (fig. 2r), L-spoked radials (fig. 2s), radials with spiral rays (fig. 3) as well as circled-dots,

alternating triangles, angular spirals, and L-spoked radial with extra spokes to enhance the principle of rotation (fig. 4a). Juxtaposition occurs with triangles that form diamonds (fig. 4b). Juxtaposition occurs on a White Cruz Pata style, tall-necked jar with parallel zigzags,⁸ parallel wavy lines, symmetrical recurved ray rosette, and a square and diamond shapes with filler circles (fig. 5). The checkerboard pattern is fragmented into large black and white rectangles (fig. 4a and b). Juxtaposition and rotation occur on a Huarpa Tricolor jar fragment with spirals, wavy lines, concentric circles, and chevrons (fig. 6). On a Huarpa Black&Red-on-White fragment another spiral is reduplicated into small red-and-black spirals attached to vertical lines (fig. 7) (also Knobloch 2012: 125, fig. 93). Stage 2 is represented as a creature with the principle of integration of a modeled head above the shapes of a square and a diamond for its body (fig. 5).



Figure 4. Huarpa Tricolor tall-necked jar fragments: **a**) a band combining examples of circled-dots, alternating triangles, angular spirals, and L-spoked radials that are Stage 1 endogenous shapes that represent principles of juxtaposition, rotation, and replication; **b**) a band of triangle shapes and diamond shapes formed from combining triangles that are Stage 1 endogenous shapes and represent the principles of juxtaposition and reduplication; **a**) and **b**) the black-on-white rectangles were formed from the fragmentation of the earlier checkerboard patterns (see fig. 2f). Location: Ñawinpukyo (photo by Juan Leoni). **Figura 4.** Fragmentos de un cántaro de cuello largo Huarpa Tricolor: **a**) una franja combinando puntos dentro de círculos, triángulos alternados, espirales angulares, y radiales con forma de "L", que son formas endógenas de la Etapa 1 que representan los principios de yuxtaposición, rotación, y replicación; **b**) una banda de formas triangulares y formas de diamante producidas al combinar los triángulos, que son formas endógenas de la Etapa 1 y representan los principios de yuxtaposición y reduplicación; **a**) y **b**) los rectángulos negro sobre blanco se formaron por la fragmentación de los patrones de tablero más tempranos (ver fig. 2f). Lugar: Ñawinpukyo (fotografía de Juan Leoni).



Figure 5. White Cruz Pata tall-necked jar fragment depicts parallel zigzags, parallel wavy lines, symmetrical recurved ray rosettes, and a square and diamond with filler circles that are Stage 1 endogenous shapes that represent the principle of juxtaposition. The last two shapes and a modeled head form a Stage 2 interpretation of a possible creature with the principle of integration. Location: Ñawinpukyo (photo by Juan Leoni). **Figura 5.** Fragmento de cántaro de cuello largo Cruz Pata Blanco que representa zigzags paralelos, líneas onduladas paralelas, rosetas con rayos recurvados simétricos, y un cuadrado y rombo con círculos de relleno que son formas endógenas de la Etapa 1 que representan el principio de yuxtaposición. Estas últimas dos formas y una cabeza modelada conforman una interpretación de Etapa 2 de una posible criatura con el principio de integración. Lugar: Ñawinpukyo (fotografía de Juan Leoni).



Figure 6. Huarpa Tricolor jar fragments depict spirals, wavy lines, concentric circles, and chevrons as Stage 1 endogenous shapes with the principles of juxtaposition and rotation. The addition of whisker lines and finer, red wavy lines may have created the effect of vibration that could animate the ASC experience of rotation and vortex visualization. Location: Ñawinpukyo (Cabrera 1998) (photo by William H. Isbell). **Figura 6.** Fragmentos de un cántaro Huarpa Tricolor que representan espirales, líneas onduladas, círculos concéntricos, y chevrones como formas endógenas de Etapa 1 con los principios de yuxtaposición y rotación. La incorporación de líneas de bigote y líneas onduladas rojas más finas quizás hayan creado el efecto de vibración que podría animar la experiencia EAC de rotación y visualización de vórtice. Lugar: Ñawinpukyo (Cabrera 1998) (fotografía de William H. Isbell).

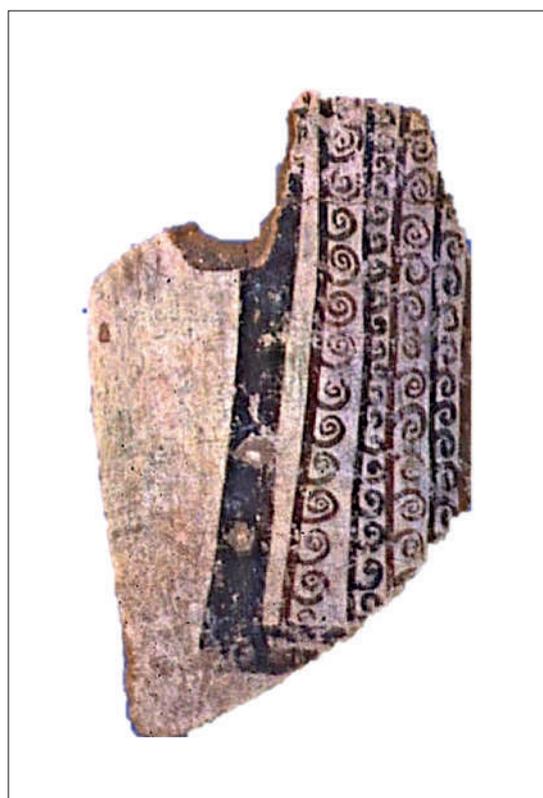


Figure 7. Huarpa Black&Red-on-White vessel fragment depicts parallel lines of small, delicately detailed spirals as Stage 1 endogenous shapes with the principle of reduplication. Location: Ñawinpukyo (Cabrera 1998) (photo by William H. Isbell). **Figura 7.** Fragmento de una vasija Huarpa Negro-y-Rojo-sobre-Blanco que representa líneas paralelas de espirales pequeños detallados delicadamente como formas endógenas de la Etapa 1 con el principio de reduplicación. Lugar: Ñawinpukyo (Cabrera 1998) (fotografía de William H. Isbell).

The results of this exercise are summarized in table 1. Huarpa's three phases of endogenous shapes fulfill some of the model's principles and stages. However, of the 20 possible shapes, 16 originate from both non-intoxicant and intoxicant stimuli (table 1: columns 1 and 2). Seven of those 16 and one from an intoxicant do not occur with Huarpa pottery. Additionally, three out of 13 Huarpa shapes –chevrons, triangles, L-spoke radials– support non-intoxicant origins (migraines and bright lights). Despite successfully fulfilling many requirements of the Lewis-Williams and Dowson model, all Huarpa endogenous shapes could have come from non-intoxicant origins. Therefore, I cannot claim that

Huarpa art originated from ecstatic shamanism beyond reasonable doubt. As Lewis-Williams and Dowson (1993: 56) defined Stage 3 to be “more culturally controlled”, one might expect that centuries of tradition indoctrinated Huarpa potters to be biased toward interpreting artistic expression with the geometry of their artistic language. Also, though the Huarpa data lacks textiles and burials of women with tools, the absence of figurative images may have been tied to a geometry of weaving as Denise Arnold and Elvira Espejo (2013, 2015) have so thoroughly investigated to promote the critical role of women weavers to create Andean technological knowledge.



Figure 8. Huarpa Tricolor wide-mouthed jar with a complex L-spoked radial. The stylization of this Stage 1 endogenous shape is a derivative of late Huarpa endogenous L-spoked radial shapes (see fig. 2s). Location: unknown. Fredy Lagos collection (photo by William H. Isbell). **Figura 8.** Cántaro Huarpa Tricolor de boca grande con un radial con forma de L complejo. La estilización de esta forma endógena de Etapa 1 es un derivado de los radiales con forma "L" endógenos huarpa tardíos (ver fig. 2s). Lugar: desconocido. Colección de Fredy Lagos (fotografía de William H. Isbell).

At this point the results appear inconclusive for establishing Huarpa shamanism. However, a closer stylization analysis of Huarpa Tricolor and Brown Cruz Pata styles intertwines other lines of evidence into a Wylie-like cable strengthening the hypothesis for shamanistic intoxication.

The Huarpa Tricolor, tall-necked jar has a large spiral with fanned out spokes and whisker lines. It is juxtaposed with a vertical wavy band flanked with finer wavy lines. The whisker lines and fine wavy lines animate the shapes as rotating and vibrating, possibly rendering the oft-mentioned vortex experience of an ASC (fig. 6).⁹ A second jar has an L-spoke radial with interior spokes that animate the shape like a whirligig (fig. 4a). As originating from bright focused light like the

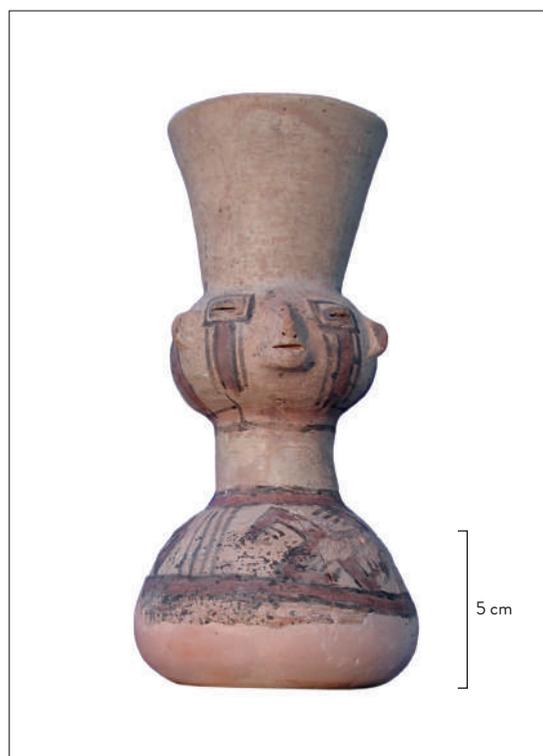


Figure 9. Huarpa Tricolor face-neck jar (one of three) that continues the Huarpa artisan ability to begin expressing realism into Stage 2 interpretations. Location: unknown. Fredy Lagos collection (photo by William H. Isbell). **Figura 9.** Cántaro cuello-efigie Huarpa Tricolor (uno de tres) que continúa la capacidad artesanal incipiente de los huarpa de expresar el realismo en las interpretaciones de la Etapa 2. Lugar: desconocido. Colección de Fredy Lagos (fotografía de William H. Isbell).

sun, this shape's ubiquity is not surprising. Examples include another Huarpa Tricolor collection of nearly two dozen whole vessels.¹⁰ Another more complex L-spoked radial occurs on a wide-mouthed jar (fig. 8) (Pérez 2016: 179). A simpler version with dash marks occurs on face-neck jars (one of three is illustrated, fig. 9). With reference to the principle of integration, Stage 2 examples of possible creature interpretations occur on a cup, a jar, and a spouted bottle (figs. 10, 11 and 12). The first two creatures have two wavy bands for legs that flow from head shapes and end in comb-like elements for feet. The cup's creature has a diamond shape for the head that encloses a circle filled with dot and with spiral rays attached for hair. The jar's creature has a circled-dot head with three spokes for hair. The



Figure 10. Huarpa Tricolor bowl with a Stage 2 creature created from endogenous shapes reinterpreted with the principle of integration of wavy bands for legs, comb shapes for feet, diamond shape for a head, and spirals for hair. Fredy Lagos collection (photo by William H. Isbell). *Figura 10.* Cuenco Huarpa Tricolor con una criatura de Etapa 2 creada a partir de la reinterpretación con el principio de integración de las formas endógenas de bandas onduladas para las piernas, formas de peines para los pies, una forma de diamante para la cabeza, y espirales para el cabello. Colección de Fredy Lagos (fotografía de William H. Isbell).

bottle's creature occurs on the neck and appears to be double-headed with circled-dots for heads and lines for hair. The spirals may represent arms connected to a line for the body.

This vessel's body is decorated with spirals attached to vertical bands, spiral rays, and wavy bands ending in dashes. Circled-dots may represent eyes and may decipher the same shape for early Huarpa's stick figure (fig. 2g). The spiral rays, floating filler elements, and wavy bands animate the imagery and are the clearest evidence that late Huarpa potters came to manipulate endogenous shapes into meaningful beings, however fantastical. Even though san Pedro cactus (a source for mescaline) grows in the area, reasonable doubt may remain for early Huarpa society, but Stage 2 evidence weakens the doubt for late Huarpa society. Next, Brown Cruz Pata style indicates another line of intoxicant evidence.



Figure 11. Huarpa Tricolor jar with a lobed body. Another Stage 2 creature depicts a reinterpretation similar to figure 10. This vessel also depicts the principle of rotation with a rosette of recurved rays. Fredy Lagos collection (photo by William H. Isbell). *Figura 11.* Cántaro Huarpa Tricolor con un cuerpo lobulado. Otra criatura de Etapa 2 representa una reinterpretación parecida a la figura 10. Este recipiente representa además el principio de rotación con una roseta de rayos recurvados. Colección de Fredy Lagos (fotografía de William H. Isbell).

Brown Cruz Pata style pottery coincides with the middle and late Huarpa phases. This style is also dominated with geometric designs in red, white, and black but painted on dark backgrounds. It partially supports the Lewis-Williams and Dowson model with its endogenous shapes of parallel zigzags, spirals, radials of spiral rays (Leoni 2004: figs. 11.6e and 11.21), concentric circles and squares (Leoni 2004: fig. 11.20), and a double-band spiral figure that Leoni (2004: 459, fig. 11.6a) described as a "serpent-like animal with a triangular head, and single and triple recurved ray appendages on its body".¹¹

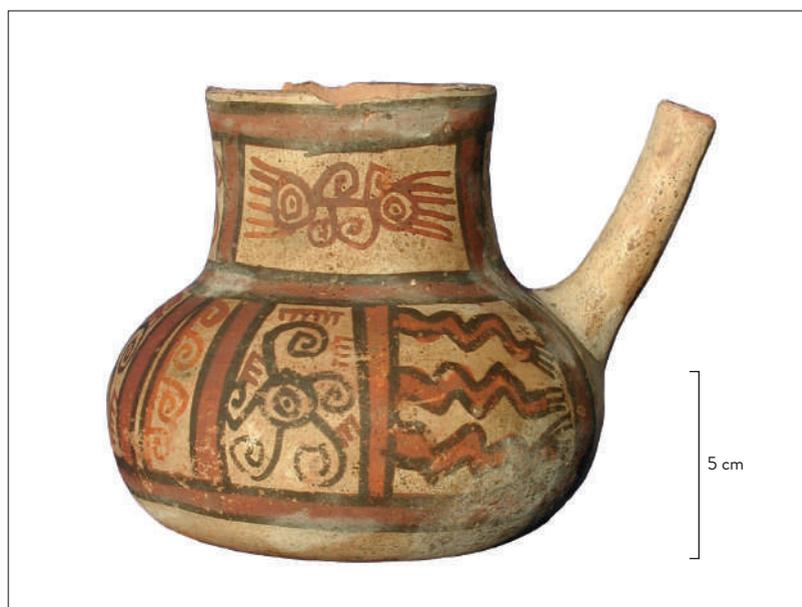


Figure 12. Huarpa Tricolor spouted bottle with a Stage 2 creature that may be double-headed with circled-dots for heads and lines for hair. The spirals may represent arms connected to a line as the body. Fredy Lagos collection (photo by William H. Isbell). **Figura 12.** Botella con pico Huarpa Tricolor con una criatura de Etapa 2 que podría tener dos cabezas con forma de círculos con punto en su interior y líneas como cabello. Los espirales quizás representan los brazos conectados a una línea representando el cuerpo. Colección de Fredy Lagos (fotografía de William H. Isbell).

Significantly, Brown Cruz Pata does not include chevrons, triangles, and L-spoked radials caused by non-intoxicants (table 1) though it does include examples of Stage 2 interpretations. Leoni (2004: fig. 11.20) described a possible zoomorphic image of a rectangular head with rectangular eyes associated with angular recurved rays in mirrored symmetry. Lumbreras (1974: fig. 147) illustrated a Brown Cruz Pata tall cup with handle painted with a similar zoomorph with square head, square eyes, and curved horn-like rays flanking a straight ray on top. Below the head hung three parallel wavy bands.

Brown Cruz Pata designs appear illuminated with extreme contrasts of white elements against a dark background. A rosette of recurved rays is delicately edged with white dots that give the impression of sparkling lights (fig. 13a). Painted on a dark background, white L-spoked radials appear to glow (fig. 13b). White star shaped radials give the effect of bursts of light (fig. 13c). These examples allude to intoxicant experiences of “flickering” (Maclay & Guttman 1941: 133), “crystals” (Lewin 1924, 1931; Beringer 1927), and mescaline’s “explosive” experiences (Siegel & Jarvik 1975). Brown Cruz Pata pottery also displays two shapes in this study that are the result of intoxicant experiences. These shapes do not originate with SAIS or Nasca but with Amazonia. The first is a vertical band of diamonds with filler dots (fig. 14) that occur with Huarpa Tricolor versions (fig.

11). The second is a complex crenellated pattern with filler circled-dot elements (fig. 15). Though it is not yet possible to know if Ayacucho’s neighbors immediately to the east during the EIP originated such shapes, evidence for comparative origins for Brown Cruz Pata does exist in the Tukano art as studied by Gerardo Reichel-Dolmatoff (1971, 1978). His work influenced Lewis-Williams and Dowson (1993) to employ Tukano ecstatic art in their model. Between the Tukano and Ayacucho populations –a straight distance of 1600 km– are dozens of tribal groups. However, ethnohistorical and current Tukano traditions include linguistic exogamy that developed their extreme multilingual expertise and middleman trade status. Their knowledge and social position allowed them to leverage a diverse economy of trade (Sorensen 1967) that may have linked ancient trade networks. Tukano art includes many endogenous shapes such as grids, zigzags, concentric circles, and brilliant dots that can be created during intoxication. Their crenellated patterns (Reichel-Dolmatoff 1978: 29, figs. 33 and 50, plates IV and VI) and vertical bands of diamonds (Reichel-Dolmatoff 1978: plates III and XLII) show significant similarities to the Brown Cruz Pata examples (figs. 14 and 15). Thus, Tukano art supports the possibility that Brown Cruz Pata style may have represented an Amazonian origin and influenced late Huarpa artisans.

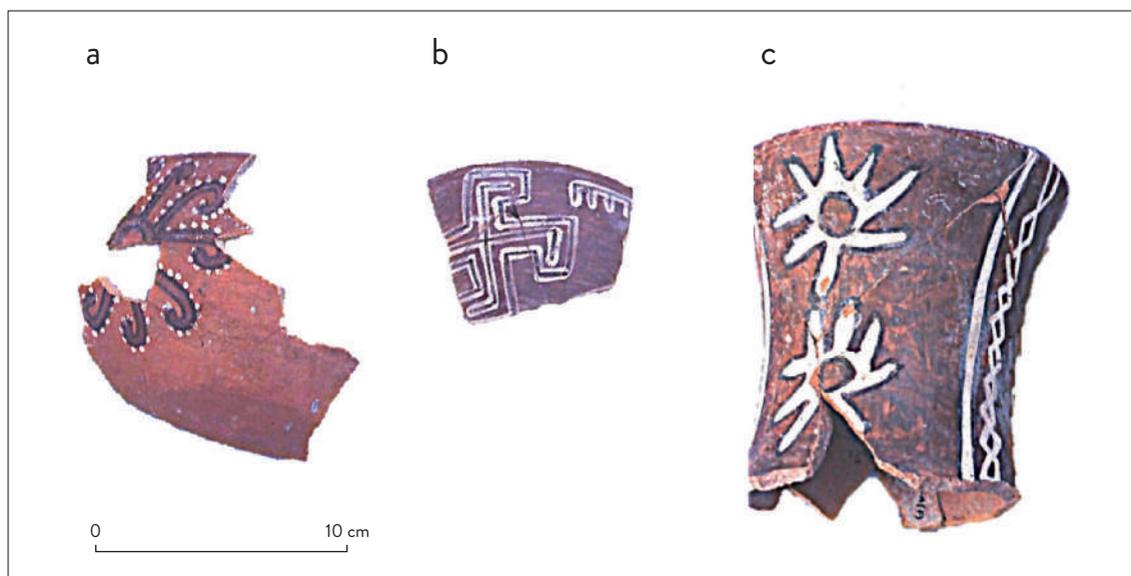


Figure 13. Brown Cruz Pata designs illuminated with extreme contrasts of white against dark: **a)** bowl exterior with rosette of re-curved rays delicately edged with white dots giving the impression of sparkling lights; **b)** bowl exterior with white L-spoked radials over a dark background, appearing to glow; **c)** tall-neck jar with white star shaped radials giving the effect of bursts of light. Location: Ñawinpukyo (Cabrera 1998) (photo by William H. Isbell). **Figura 13.** Los diseños de Cruz Pata Café iluminados con el contraste extremo entre blanco y color oscuro: **a)** el exterior de un cuenco con roseta de rayos recurvados bordeados delicadamente con puntos blancos, dando la impresión de luces brillantes; **b)** el exterior de un cuenco con radiales blancos con forma de "L" sobre un fondo oscuro que parece resplandecer; **c)** cántaro de cuello largo con radiales blancos con forma de estrella dando el efecto de estallidos de luz. Lugar: Ñawinpukyo (Cabrera 1998) (fotografía de William H. Isbell).



Figure 14. Brown Cruz Pata tall neck jars with vertical bands of diamond shapes with filler dots similar to Tukano endogenous shapes. Location: Ñawinpukyo (photo by Juan Leoni). **Figura 14.** Cántaros de cuello largo Cruz Pata Café con bandas verticales de diamantes con puntos de relleno parecidos a las formas endógenas de los tukano. Lugar: Ñawinpukyo (fotografía de Juan Leoni).



Figure 15. Brown Cruz Pata tall neck jar fragments with crenellated patterns of filler circled-dot elements similar to Tukano endogenous shapes. Middle sherd in lower row is Huarpa Black&Red-on-White style. Location: Ñawinpukyo (photo by Juan Leoni). **Figura 15.** Fragmentos de un cántaro de cuello largo Cruz Pata Café con patrones almenados de círculos con puntos en su interior como relleno parecidos a las formas endógenas de los tukano. El fragmento intermedio en la fila inferior es del estilo Huarpa Negro&Rojo sobre-Blanco. Lugar: Ñawinpukyo (fotografía de Juan Leoni).

DISCUSSION

This investigation of the Huarpa culture is not supported as well with ethnographic analogy as what the San culture provides to Lewis-Williams. Rather, evidence that relates to MH Andean archaeology is a more pertinent substitute. Middle Horizon intoxication is best documented with snuffing kits of wood or bone tubes and wood or stone palm-sized trays found with mummy burials in the San Pedro de Atacama region of northern Chile (Le Paige 1965; Llagostera 2006; Torres & Repke 2006; Torres 2018), dry coastal sites such as Puerto Nuevo de Paracas in the Nasca area (Wassén 1972: 72, fig. 14) and Castillo de Huarmey on the north coast (Prümers 2001), and dry caves (Wassén 1972) and open sites around Lake Titicaca (Posnansky 1957;

Bermann 1994; Couture 2003; Janusek 2004; de la Vega et al. 2005). Most wood artifacts are nonextant in the rainy Wari heartland, whereas ceramic lyre-shaped cups (Lumbreras 1960: 158; Menzel 1964: 16) and goblet-shaped *keros* indicate feasting with a regional intoxicant, *chicha* beer. Large urns excavated at Conchopata depict five abstrusely painted plants growing out of round anthropomorphic heads (Ochatoma & Cabrera 2002: fig. 8.8e; Mancilla 2012: 167). One has a serrated trunk ending at a flat top (similar looking to *Schlumbergera*). The second has a narrow white trunk with alternating white stem bands ending in black, diamond-shaped tips; perhaps depicting *Psilocybin* mushrooms that grow into tight clumps that appear multi-stemmed. The third resembles oak leaves with pointed lobes. The fourth is multi-stemmed like san Pedro cactus,



Echinopsis pachanoi, a mescaline source. The fifth has white, circled-dot flowers, legume-shaped pods, and lanceolate leaves. It was identified as *Anadenanthera colubrina* (Knobloch 2000: 389-390) and is depicted on numerous SAIS artifacts including the faces, coronas, staffs, and clothing of supernatural icons. Beyond reasonable doubt, this evidence supports the practice of intoxication in Wari rituals. Did Huarpa ancestors bequeath such ritual agency?

Huarpa occupations were distributed throughout the valley to encompass three main eco-environments for food production and herding (Pérez 2016). At Huari, Huarpa settled along the northern and western edges of the mesa (Bennett 1953: 29, table 2; Knobloch 1976, 1983; Ochatoma et al. 2015), at the eastern gateway to the mesa at Churukana (Cavero & Huamani 2015), and the southwest corner at Vista Alegre (Meddens 1978). Perhaps the mesa's large, core area was cultivated or corralled for camelids. José Ochatoma, Carlos Mancilla, and Martha Cabrera's (2015) excavations discovered beautifully plastered Huarpa enclosures of rectangular columns, floors, and canal systems underlying Wari occupation.

Huarpa ceramic production and decorative execution demonstrate a highly skilled artisanship (Lumbreras 1974; Knobloch 1976; Leoni 2004). Vessels include large and small bowls and jars, spouted jars, bottles, spoons, tall cups with handles, figurines, and whistles. Decoration includes pigments, appliqué, and modeling. Black and black-outlined-red geometric designs were painted on white-pigmented or unpigmented, buff-orange background. Techniques that continued into the MH were face-neck jars, multi-lobed-neck bottles, spoons, and a prerequisite design layout of rectangular panels before adding motifs. White Cruz Pata pottery confirms contact with Nasca populations who produced an exquisite polychrome pottery tradition (AD 100-650) (Proulx 2006). Borrowed motifs include recurved rays on wavy bands and symmetrical rosettes of tripart rays (Leoni 2004: fig. 10.2B). Brown Cruz Pata pottery indicates contact with and possible assimilation to Amazonian cultures. Thus, the distribution and stylization of Huarpa pottery records a society actively networking among valley-wide communities and accepting foreign diversity. Therefore, Huarpa identity communicated a stable autonomy and ability to participate in foreign diplomacy.

Another Huarpa community settled at Ñawinpukyo, another mesa site (Lumbreras 1974). Juan Leoni's (2004, 2005, 2006) excavations exposed what he considers was a temple with an 82 × 45 m walled plaza with a 12-13 m round temple within which is an interior 6-7 m circular wall around a 2 m central circular feature. The entrance is 30 cm wide and aligned towards the area's highest mountain, Rasuwillka (Leoni 2005: fig. 4).

CONCLUSION

The general remoteness of Huarpa society isolated their culture until their exploration or exploitation focused attention on the southcoast Nasca culture. The extent of this contact did not involve trade of pottery but more of imagery as early Huarpa's black-on-white designs occur on Nasca pottery. Designs could be transferred on textiles and certain Nasca 6 effigy bottles depict agents wearing black-on-white checkerboard tunics (Proulx 2006: 176, fig. 5263).¹² Perhaps the Nasca had an interest in the Huarpa to sustain camelid herds and as middlemen to obtain Amazonian resources such as parrot feathers and monkeys. In middle Huarpa society, White Cruz Pata resulted from continuing contacts with the coast, though filtered through conservative practices in local pottery techniques. On the other hand, Brown Cruz Pata stemmed from contacts with Amazonian societies as Huarpa leaders leveraged their privileged position as middlemen. This evident positioning between the coast and the Amazon could have established a Huarpa reputation for negotiation and partnership that directionalized the advancement of Wari-like interests. The Late Huarpa phase essentially caps the culture's sustainability during centuries of increasing interconnectedness that culminated in the displacement of ancestral traditions with foreign-based innovations and attracted more ambitious generations. The Lewis-Williams and Dowson model intrinsically mirrors this chronology of increased intoxicant experiences among the Huarpa. Thus, early Huarpa shapes show little or no evidence of stimuli to create hallucinations, whereas late Huarpa endogenous shapes were being manipulated into indecipherable creature forms. Such manipulations are a key result of ASC. However, the Huarpa shapes of L-spoked radials from optical



Figure 16. Brown Cruz Pata face-neck jar that depicts an individual with the closed eyes of a possible shaman in a trance. Location: Ñawinpukyo (photo by Juan Leoni). *Figura 16.* Cántaro cuello-efigie Cruz Pata Café que representa a un individuo con ojos cerrados, posiblemente de un chamán en trance. Lugar: Ñawinpukyo (fotografía de Juan Leoni).

stimulation and chevrons from migraines lend support to a society without a tradition of intoxication. These inconsistencies could lead to a dead end in deciding whether the Huarpa practiced ecstatic shamanism. However, Lewis-Williams and Dowson (1990: 407-408) state that, “As much as any of our critics we resist identifying practically any geometric motif by itself as entoptic [endogenous] in origin and therefore indicative of shamanism [...]. Certainly, we should like to find other archaeological evidence for shamanism”. Thus, their model culminates when tested with other evidence that contextualizes ritual behavior. Such evidence exists in the construction of a Huarpa temple atop Ñawinpukyo. Its only entrance frames the snow-capped Rasuwilka peak, the highest peak visible to Ayacuchanos that is “the home of a *hatun wamani* or major mountain deity in contemporary Andean cosmology” (Leoni 2006: 288). As Leoni (2004) cogently points out, the sacred nature of this ancestral sector was so potent that the Wari never usurped the site with burials and constructions as was done with Huarpa occupations at Huari (Ochatoma et al. 2015). Moreover, the temple’s three circular walls constrained participants to follow a spiral path into the center thereby walking maze-like in an endogenous shape. This architectural planning reasonably implies that the sector was related to cult activities including sacrificial offerings: animal bones with butcher marks were found in piles as though buried in bags into the floors of the structure. Such cult activity most likely depended on respected and divine authority, so, perhaps, shamans.

Further evidence for possible shamanism is the association of Huarpa and Brown Cruz Pata pottery

that document Amazonian partnerships. Amazonian cultures are undeniably involved with ecstatic rituals that may involve shamans only or more communal access. The Tukano art is known to be the direct result of ecstatic experiences created with *yagé* intoxication –an ayahuasca recipe. Thus, the Amazonian Brown Cruz Pata style may indicate a foreign introduction of a proto-ayahuasca recipe into Huarpa rituals. Along with the Tukano connections, Paola González (2013: 33) describes other observable shamanistic art among the Shipibo-Conibo (Gehbart-Sayer 1985) and Caduveo (Lévi-Strauss 1992 [1955]) as well as the Chilean Diaguita art that, curiously, she describes as having an “inquietante similitud” or disturbing similarity. However disturbing, similarities between distant art traditions suggest ancient contacts and antecedent population dynamics. Besides the ubiquitous black-and-red-on-white pigments, only the Diaguita designs of alternating pyramidal-shaped triangles (González 2013: 150) have similarities to Huarpa examples (figs. 2p and 4) and are too few to determine reasonable connections, though similarities between interlocking fret patterns (González 2013: 96-99, 126-139) and Wari’s MH2 Viñaque style may foster future investigations.

And finally, a most noteworthy find in Leoni’s excavations is a Brown Cruz Pata face-neck jar that depicts an individual with closed eyes and a tunic that displayed concentric circles and vertical bands of diamonds (fig. 16). Leoni (2004: 398) pointed out that in contrast to Huarpa style, “Cruz Pata faces are represented with eyes closed or semi-closed, either in the form of a very thin incised slit or as a simple painted line”. Rather



than pass over this expression as representing sleep, I argue that it is the typical expression of a shaman in trance. As a record to the introduction of shamanistic agency among the Huarpa, we are fortunate to have this artifact “witness” from the past.

ACKNOWLEDGEMENTS I am deeply grateful for the support from the following friends/colleagues: collecting the 1974 pottery –William H. Isbell and Katharina Schreiber; providing workspace at the Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) –Luis Lumbreras; excavating the 1977 pottery –Christina, Michael Brewster-Wray and Perry Gnivecki; translating the abstract –Leila Assolin; creating the map –Marc Marino; and generously sharing photographs from their fieldwork in 1998 –Martha Cabrera (courtesy of William Isbell), and in 2001 –Juan Leoni. I truly appreciate the references from two reviewers in adding more lines to the Wylie-like chain of intoxicant agency.

NOTES

¹ A “phosphene” is another term for an entoptic shape usually from stimulants applied to the eye such as pressure.

² The chart is in Eichmeier and Höfer’s (1974: 147, table 6) publication but is easier to access in Oster (1970). His shapes, *Mehrfachmuster* (multiple patterns), *Subspezifische Muster* (sub-specific patterns) are not included.

³ Coca was never processed into cocaine.

⁴ There are at least 12 other *Echinopsis* species that contain mescaline. Of these, only *E. bridgesii* and *E. peruvianus* (Peruvian torch cactus) are known to have been used for their psychoactive properties (Rätsch 2005: 847).

⁵ In other research, Dronfield’s squares/rectangles can be endogenous images from mescaline (Klüver 1926, 1942, 1966). Also, in contrast to his “Base” shape interpretations, it is the migraine’s fortification pattern that produces the lattice, diamonds, triangles, and zigzags and not the grid.

⁶ 140 Huichol images from mescaline and 92 Chumash images from scopolamine.

⁷ This Huarpa motif is found on straight-sided bowls excavated at Huancaqasa, a site located just west of Huari (Pérez 2016: 144-146).

⁸ Known as the “Acuchimay zigzag” (Bennett 1953).

⁹ Such lines were added to floating or running figures in Nasca art. I propose they are similar to “motion lines” used in caricature art.

¹⁰ Obtained by Fredy Lagos Arriarán, a native Ayacucho, who studied Law in the Universidad Particular de Ayacucho and became curator in the Museo Regional de Ayacucho in 1974-1988; in 1981-1988 he was director of that museum.

¹¹ A Jívaro shaman drew a very similar spiral of a snake that represented a harmful intrusive power that he was extracting from a patient’s body (Harner 1973: 170, fig. IV).

¹² Recent radiocarbon and thermoluminescence dating cross dates the early Huarpa deposit to Nasca phases 4/5 and 5 as AD 320-430 (Görsdorf & Reindel 2002: 155) and Nasca phases 4, 5, 6, and early 7, now considered contemporary regional styles dating to AD 300-500 (Vaughn et al. 2014: 458). Stylistic comparisons are predominantly angular geometric shapes and include the alternating triangles (Knobloch 1983: plate 36c) with a Nasca phase 4-5 bowl (Hecht 2009: 222, fig. 13.8a), concentric squares (Knobloch 1983: plates 30a and 46d) with Nasca 3 (Proulx 1970: plate 18c), checkerboard (Knobloch 1983: plates 30a, 32a, 33c, and 39) with Nasca 3A (Proulx 1970: plate 12F), Nasca 5 (Kroeber et. al 1998: fig. 224), Nasca 6-7 (Roark 1965: plate 6, fig. 37; Hecht 2009: figs. 13.11g and 13.13c), and grids (Knobloch 1983: plates 46e and 46g) with Nasca 4 (Eisleb 1977: fig. 141) and Nasca 5 (Kroeber et. al 1998: fig. 226). Menzel (1964) argued that contacts contributed Huarpa black-on-white designs into Nasca art as her “Trancas strain”. The above comparisons of black-on-white designs add another though earlier “Ica-Palpa” strain.

REFERENCES

- ANDERS, M. 1986. *Dual Organization and Calendars Inferred from the Planned Site of Azangaro Wari Administrative Strategies*. PH.D. dissertation, Department of Anthropology, Cornell University, Ithaca.
- ARNOLD, D. & E. ESPEJO 2013. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: Fundación Interamericana-Fundación Xavier Albó-Instituto de Lengua y Cultura Aymara.



- ARNOLD, D. & E. ESPEJO 2015. *The Andean Science of Weaving. Structures and Techniques of Warp-faced Weaves*. London: Thames & Hudson.
- BEDNARIK, R. 1984. On the Nature of Psychograms. *Artefact* 8: 27-32.
- BENNETT, W. 1953. *Excavations at Wari, Ayacucho, Peru*. New Haven: Yale University Press.
- BERINGER, K. 1927. Der Meskalinrausch. Seine Geschichte und Erscheinungsweise. *Monographien aus dem Gesamtgebiet der Neurologie und Psychiatrie* 49 (1): 1-315.
- BERMANN, M. 1994. *Lukurmata: Household Archaeology in Prehispanic Bolivia*. Princeton: Princeton University Press.
- BERNSTEIN, C. & E. MCARDLE 2008. *The Migraine Brain: Your Breakthrough Guide to Fewer Headaches, Better Health*. New York: Free Press.
- BLACKBURN, T. 1977. Biopsychological Aspects of Chumash Rock Art. *Journal of California and Great Basin Anthropology* 4: 88-94.
- BLUM, R. 1956. Photic Stimulation, Imagery and Alpha Rhythm. *Journal of Mental Science* 102 (426): 160-167.
- BRABEC, B. 2011. Tracing Hallucinations: Contributing to a Critical Ethnohistory of Ayahuasca Usage in the Peruvian Amazon. In *The Internationalization of Ayahuasca*, B. Caiuby, B. Labate, & H. Jungaberle, eds., pp. 23-47. Berlin: Lit.
- BROWN, E. 2012. *Investigating the Use of Coca and Other Psychoactive Plants in Pre-Columbian Mummies from Chile and Peru: An Analytical Investigation into the Feasibility of Testing Ancient Hair for Drug Compounds*. Ph.D. dissertation, Archaeological Sciences, University of Bradford, Bradford.
- CABRERA, M. 1998 Ms. *Evaluación arqueológica en el complejo turístico de Ñawinpuquico*. Ayacucho: Informe del Proyecto Presentado al Instituto Nacional de Cultura.
- CAVERO, Y. & J. HUAMANÍ 2015. Empleo de adobes como material constructivo durante el Período Formativo e Intermedio Temprano en Churucana, Ayacucho. *Arqueología y Sociedad* 29: 285-320.
- COUTURE, N. 2003. Ritual, Monumentalism, and Residence at Mollo Kontu. In *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleocology of an Andean Civilization*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 202-225. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- DE LA VEGA, E., K. FRYE & T. TUNG 2005. The Cave Burial from Molino Chilacachi. In *Advances in Titi-caca Basin Archaeology-1*, C. Stanish, A. Cohen & M. Aldenderfer, eds., pp. 185-195. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA.
- DOWSON, T. 2007. Debating Shamanism in Southern African Rock Art: Time to Move On. *The South African Archaeological Bulletin* 62: 49-61.
- DRONFIELD, J. 1993. Ways of Seeing, Ways of Telling: Irish Passage Tomb Art, Style and the Universality of Vision. In *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or Where do we go from Here?*, M. Lorblanchet & P. Bahn, eds., pp. 179-193. Bloomington: David Brown Book Company.
- DRONFIELD, J. 1996. The Vision Thing: Diagnosis of Endogenous Derivation in Abstract Arts. *Current Anthropology* 37 (2): 373-391.
- EICHMEIER, J. & O. HÖFER 1974. *Endogene Bildmuster*. München: Urban und Schwarzenberg.
- EISLEB, D. 1977. *Altperuanische Kulturen Nazca II*. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- GEHBART-SAYER, A. 1985. The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context. *Journal of Latin American Lore* 11 (2): 143-175.
- GONZÁLEZ, P. 2013. *Arte y cultura diaguita chilena: simetría, simbolismo e identidad*. Serie Monográfica de la Sociedad Chilena de Arqueología 2. Santiago: Ucajali Editores.
- GÖRSDOFF, J. & M. REINDEL 2002. Radiocarbon Dating of the Nasca Settlements Los Molinos and La Muña in Palpa, Peru. *Geochronometria* 21: 151-156.
- GOW, P. 1994. River People: Shamanism and History in Western Amazonia. In *Shamanism, History, and the State*, N. Thomas & C. Humphrey, eds., pp. 90-113. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- HACHINSKI, V., J. PORCHAWKA & J. STEELE 1973. Visual Symptoms in the Migraine Syndrome. *Neurology* 23: 570-579.
- HECHT, N. 2009. About Layers and Sherds: A Context Based Relative Chronology of Nasca Pottery. In *New Technologies for Archaeology: Multidisciplinary Investigations in Palpa and Nasca, Peru*, M. Reindel & G. Wagner, eds., pp. 207-230. Heidelberg: Springer.
- HAEBERLI, J. 2018. Front-Face Deity Motifs and Themes in the Southern Andean Iconographic Series. In *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi & E. Zegarra, eds., pp. 143-206. Los Angeles: UCLA, Cotsen Institute of Archaeology Press.



- HARNER, M. 1973. *Hallucinogens and Shamanism*. London: Oxford University Press.
- HODGSON, D. 2000. Shamanism, Phosphenes, and Early Art: An Alternative Synthesis. *Current Anthropology* 41 (5): 866-873.
- HÖFER, O. 1963. Über die Abhängigkeit elektrisch induzierter, subjektiver Muster (Phosphene) vom zeitlichen Verlauf der anregenden Wechselströme. *Elektromedizin* 8: 72-88.
- HOGG, A., T. HEATON, Q. HUA, J. PALMER, C. TURNEY, J. SOUTHON, A. BAYLISS, P. BLACKWELL, G. BOSWIJK, C. RAMSEY, C. PEARSON, F. PETCHEY, P. REIMER, R. REIMER & L. WACKER 2020. SHCal20 Southern Hemisphere Calibration, 0-50,000 years cal BP. *Radiocarbon* 62 (4): 759-778.
- HOROWITZ, M. 1964. The Imagery of Visual Hallucinations. *Journal of Nervous and Mental Disease* 138 (6): 513-523.
- HOROWITZ, M. 1975. Hallucinations: An Information-Processing Approach. In *Hallucinations: Behavior, Experience, and Theory*, R. Siegel & L. West, eds., pp. 163-195. New York: John Wiley and Sons.
- ISBELL, B. 1978. *To Defend Ourselves: Ecology and Ritual in an Andean Village*. Austin: Institute of Latin American Studies.
- ISBELL, W. & P. KNOBLOCH 2009. SAIS - the Origin, Development and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography. In *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 165-210. Denver: Denver Art Museum.
- ISBELL, W. & G. MCEWAN 1991. *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- ISBELL, W., M. URIBE, A. TIBALLI & E. ZEGARRA 2018. *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*. Los Angeles: UCLA, Cotsen Institute of Archaeology Press.
- JANUSEK, J. 2004. *Identity and Power in the Ancient Andes: Tiwanaku Cities through Time*. New York: Routledge.
- JENNINGS, J. 2010. *Beyond Wari Walls: Regional Perspectives on Middle Horizon Peru*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- KELLOGG, R. 1967. *Rhoda Kellogg Child Art Collection*. San Francisco: The Golden Gate Kindergarten Association.
- KELLOGG, R. 1973. Misunderstanding Children's Art. *Art Education* 26 (6): 7-9.
- KLÜVER, H. 1926. Mescal Visions and Eidetic Visions. *American Journal of Psychology* 37: 502-515.
- KLÜVER, H. 1942. Mechanisms of Hallucinations. In *Studies in Personality*, Q. McNemar & M. Merrill, eds., pp. 175-207. New York: McGraw-Hill.
- KLÜVER, H. 1966. *Mescal and Mechanisms of Hallucinations*. Chicago: University of Chicago Press.
- KNOBLOCH, P. 1976. *A Study of the Huarpa Ceramic Style of the Andean Early Intermediate Period*. MA thesis, Department of Anthropology, State University of New York, Binghamton.
- KNOBLOCH, P. 1983. *The Study of Andean Huari Ceramics from the Early Intermediate Period to the Middle Horizon Epoch 1*. PH.D. dissertation, Department of Anthropology, State University of New York, Binghamton.
- KNOBLOCH, P. 2000. Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of *Anadenanthera colubrina* Iconography. *Latin America Antiquity* 11: 387-402.
- KNOBLOCH, P. 2002. Huari. In *Encyclopedia of Prehistory*, P. Peregrine & M. Ember, eds., vol. 7: South America, pp. 138-149. New York: Kluwer Academic-Plenum Publishers.
- KNOBLOCH, P. 2012. Archives in Clay: The Styles and Stories of Wari Ceramic Artists. In *Wari: Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 122-143. New York: Thames & Hudson.
- KNOLL, M., J. KUGLER, O. HÖFER & S. LAWDER 1963. Effects of Chemical Stimulation of Electrically-induced Phosphenes on their Bandwidth, Shape, Number and Intensity. *Confina Neurological* 23: 201-226.
- KNOLL, M. & E. WELPE 1968. Vergleich von Anregungsbedingungen, Formklassen und Bewegungsarten optischer und elektrischer Phosphene. *Elektromedizin* 13: 128-134.
- KROEBER, A., D. COLLIER, P. CARMICHAEL & K. SCHREIBER 1998. *The Archaeology and Pottery of Nazca, Peru: Alfred L. Kroeber's 1926 Expedition*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- LA BARRE, W. 1975. Anthropological Perspectives on Hallucination and Hallucinogens. In *Hallucinations: Behavior, Experience and Theory*, R. Siegel & J. West, eds., pp. 9-51. New York: John Wiley and Sons.
- LEONI, J. 2004. *Ritual, Place, and Memory in the Construction of Community Identity: A Diachronic View from*



- Ñawinpukeyo (Ayacucho, Peru). Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, State University of New York, Binghamton.
- LE PAIGE, G. 1965. San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte* 4: 1-31.
- LEONI, J. 2005. La veneración de montañas en los Andes preincaicos: el caso de Ñawinpukeyo (Ayacucho, Perú) en el Período Intermedio Temprano. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37 (2): 151-164.
- LEONI, J. 2006. Ritual and Society in Early Intermediate Period Ayacucho: A View from the Site of Ñawinpukeyo. In *Andean Archaeology III: North and South*, W. Isbell & H. Silverman, eds., pp. 279-306. New York: Springer.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1992 [1955]. *Tristes trópicos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LEWIN, L. 1924. *Phantastica. Die betäubenden und erregenden Genußmittel*. Berlin: Stilke.
- LEWIN, L. 1931. *Phantastica, Narcotic and Stimulating Drugs: Their Use and Abuse*. P. H. A. Wirth, trans. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co. Ltd.
- LEWIS-WILLIAMS, J. 1999. 'Meaning' in Southern African San Rock Art: Another Impasse? *The South African Archaeological Bulletin* 54: 141-145.
- LEWIS-WILLIAMS, J. 2007. The Current Rock Art Controversy: A Coda. *The South African Archaeological Bulletin* 62 (185): 79-82.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & T. DOWSON 1988. The Signs of all Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. *Current Anthropology* 29 (2): 201-245.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & T. DOWSON 1990. On Palaeolithic Art and the Neuropsychological Model. *Current Anthropology* 31 (4): 407-408.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & T. DOWSON 1993. On Vision and Power in the Neolithic: Evidence from the Decorated Monuments. *Current Anthropology* 34 (1): 55-65.
- LEWIS-WILLIAMS & D. PEARCE 2012. Framed Idiosyncrasy: Method and Evidence in the Interpretation of San Rock Art. *The South African Archaeological Bulletin* 67 (195): 75-87.
- LLAGOSTERA, A. 2006. Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 38 (1): 83-111.
- LUMBRERAS, L. 1960. La cultura de Wari, Ayacucho. *Etnología y Arqueología* 1 (1): 130-227.
- LUMBRERAS, L. 1974. *The Peoples and Cultures of Ancient Peru*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- MACLAY, W. & E. GUTTMANN 1941. Mescaline Hallucinations in Artists. *Archives of Neurology and Psychiatry* 45 (1): 130-137.
- MACNEISH, R. 1971. Early Man in the Andes. *Scientific American* 224 (4): 36-47.
- MANCILLA, C. 2012. *Espacios ceremoniales en "D" en la época Huari: una perspectiva a partir de Conchopata*. Undergraduate thesis in Archaeology, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.
- MEDDENS, F. 1978. *The Huarpa Concept at Huari: A Pre-urban Society?* B.A. thesis, Institute of Archaeology, University of London, London.
- MENZEL, D. 1964. Style and Time in the Middle Horizon. *Ñawpa Pacha* 2: 1-105.
- MOORE, J. 1995. The Archaeology of Dual Organization in Andean South America: A Theoretical Review and Case Study. *Latin American Antiquity* 6 (2): 165-181.
- NAVARRO, R. & M. A. LOSADA 1997. Shape of Stars and Optical Quality of the Human Eye. *Journal of the Optical Society of America Association* 14 (2): 353-359.
- OCHATOMA, J. & M. CABRERA 2002. Religious Ideology and Military Organization in the Iconography of a D-shaped Ceremonial Precinct at Conchopata. In *Andean Archaeology II: Art, Landscape, and Society*, W. Isbell & H. Silverman, eds., pp. 225-248. New York: Springer.
- OCHATOMA, J., C. MANCILLA & M. CABRERA 2015. *El área sagrada de Wari: investigaciones arqueológicas en Vegachayuc Moqo*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- OSTER, G. 1970. Phosphenes. *Scientific American* 222 (2): 82-87.
- PEARCE, D. 2007. Setting the Record Straight. *The South African Archaeological Bulletin* 62 (185): 79-82.
- PENFIELD, W. & T. RASMUSSEN 1950. *The Cerebral Cortex of Man: A Clinical Study of Localization of Function*. New York: Macmillan.
- PÉREZ, I. 2016. *Secuencia cultural, previa a la cultura Huari en Ayacucho: aportes y propuestas*. MA thesis, Andean Archaeology, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- POSNANSKY, A. 1957. *Tihuanacu: la cuna del hombre americano. Tihuanacu: the Cradle of American Man*. Vols. 3 and 4. La Paz: Ministerio de Educación.
- PROULX, D. 2006. *A Sourcebook of Nasca Ceramic Iconography: Reading a Culture through its Art*. Iowa City: University of Iowa Press.



- PROULX, D. 1970. *Nasca Gravelots in the Uhle Collection from the Ica Valley, Peru*. Research Report No. 5. Amherst: Department of Anthropology, University of Massachusetts.
- PRÜMERS, H. 2001. El Castillo de Huarney: una plataforma funeraria del Horizonte Medio. In *Huari y Tiwanaku: modelos vs. evidencias*, P. Kaulicke & W. Isbell, eds., pp. 289-312. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- QUISPE, U. 1969. *La herranza en Choque Huarcaya y Huanacasancos, Ayacucho*. Instituto Indigenista Peruano, Monograph Series No. 20. Lima: Ministerio de Trabajo.
- RÄTSCHE, C. 1998. *Encyclopedia of Psychoactive Plants: Ethnopharmacology and Its Applications*. J. Baker, A. Lee & C. Ballent, trans. Rochester: Park Street Press.
- RÄTSCHE, C. 2005. *The Encyclopedia of Psychoactive Plants: Ethnopharmacology and Its Applications*. Rochester: Park Street Press.
- RAVINES, R. 2011. Estilos de cerámica del antiguo Perú. *Boletín de Lima* 34 (163/166): 433-564.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1971. *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*. Chicago: University of Chicago Press.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: UCLA, Latin American Center.
- RICHARDS, W. 1971. Fortification Illusions of Migraines. *Scientific American* 224 (5): 89-95.
- ROARK, R. 1965. From Monumental to Proliferous in Nasca Pottery. *Ñawpa Pacha* 3: 1-92.
- SCHULTES, R. 1972. An Overview of Hallucinogens in the Western Hemisphere. In *Flesh of the Gods: The Ritual use of Hallucinogens*, P. Furst, ed., pp. 3-54. New York: Praeger Publishers.
- SCHULTES, R., A. HOFMANN & C. RÄTSCHE 1998. *Plants of the Gods: Their Sacred, Healing, and Hallucinogenic Powers*. Rochester VT: Healing Arts Press.
- SHARON, D. 1972. The San Pedro Cactus in Peruvian Folk Healing. In *Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*, P. Furst, ed., pp. 114-135. New York: Praeger Publishers.
- SIEGEL, R. 1977. Hallucinations. *Scientific American* 237: 132-140.
- SIEGEL, R. & M. JARVIK 1975. Drug-induced Hallucinations in Animals and Man. In *Hallucinations: Behavior, Experience and Theory*, R. Siegel & J. West, eds., pp. 81-191. New York: John Wiley and Sons.
- SMYTHIES, J. 1959. The Stroboscopic Patterns, I: The Dark Phase. *British Journal of Psychology* 50 (2): 106-116.
- SMYTHIES, J. 1960. The Stroboscopic Patterns, III: Further Experiments and Discussion. *British Journal of Psychology* 51 (3): 247-255.
- SOLOMON, A. 2006a. Review of: Lewis-Williams & Pearce San Spirituality. *The South African Archaeological Bulletin* 61: 117-118.
- SOLOMON, A. 2006b. San 'Spirituality' and Human Evolution: Eight Questions for Lewis-Williams and Pearce. *The South African Archaeological Bulletin* 61: 209-212.
- SORENSEN, JR., A. 1967. Multilingualism in the Northwest Amazon. *American Anthropologist* 69 (6): 670-684.
- STUIVER, M., P. REIMER, & R. REIMER 1986-2020. *CALIB, Radiocarbon Calibration 8.2*. <<http://calib.org/calib/>> [accessed: 21-02-2023].
- SZUMAN, S. 1930. Analiza Formalna i Psychologiczna Widzeń Meskalinowych. *Kwartalnik Psychologiczny* 1: 156-212.
- TANUDIRJO, D. 2004. Notes on Lewis-Williams and Dowson's Neuropsychological Model in Prehistoric Art Analysis. *Humaniora* 16: 1-9.
- TORRES, C. 2018. Visionary Plants and SAIS Iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco. In *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi & E. Zegarra, eds., pp. 335-398. Los Angeles: UCLA, Cotsen Institute of Archaeology Press.
- TORRES, C. & D. REPKE 2006. *Anadenanthera: Visionary Plant of Ancient South America*. Binghamton: Haworth Herbal Press.
- TUNG, T. 2012. *Violence, Ritual, and the Wari Empire: A Social Bioarchaeology of Imperialism in the Ancient Andes*. Gainesville: University Press of Florida.
- TYLER, C. 1978. Some New Entoptic Phenomena. *Vision Research* 18: 1633-1639.
- VAUGHN, K., J. EERKENS, C. LIPO, S. SAKAI & K. SCHREIBER 2014. It's About Time? Testing the Dawson Ceramic Seriation Using Luminescence Dating, Southern Nasca Region, Peru. *Latin American Antiquity* 25 (4): 449-461.
- VERANO, J. 2016. *Holes in the Head: The Art and Archaeology of Trepanation in Ancient Peru*. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- VITZ, P. & T. KAMORINA 2014. A Four-stage Hierarchical Model of Image Construction and Drawing Production: Evidence from Visual Hallucinations, Develop-



- ment and Pathologic Regression in Art. *International Journal of Neuropsychotherapy* 2 (1): 2-26.
- WALKER, J. 1981. About Phosphenes: Luminous Patterns that Appear when the Eyes are Closed. *Scientific American* 244 (5): 174-184.
- WASSÉN, H. 1972. *A Medicine-Man's Implements and Plants in a Tiahuanacoid Tomb in Highland Bolivia*. Etnologiska Studier 32. Gothemburg: Göteborgs Etnografiska Museum.
- WELPE, E. 1967. Untersuchungen über den galvanischen Pupillenreflex beim Menschen. *Albrecht von Graefe's Archive for Clinical and Experimental Ophthalmology* 174: 49-62.
- WOLFF, J., J. DELACOUR, R. CARPENTER & G. BRINDLEY 1968. The Patterns Seen When Alternating Electric Current is Passed through the Eye. *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 20 (1): 1-10.
- WYLIE, A. 1989. Archaeological Cables and Tacking: The Implications of Practice for Bernstein's "Options Beyond Objectivism and Relativism". *Philosophy of the Social Sciences* 19: 1-18.
- WYLIE, A. 2002 *Thinking from Things: Essays in the Philosophy of Archaeology*. Berkeley: University of California Press.
- YACOVLEFF, E. & R. HERRERA 1935. El mundo vegetal de los antiguos peruanos (conclusión). *Revista del Museo Nacional* 4: 31-102.
- YOUNG, R., R. COLE, M. GAMBLE & M. RAYNER 1975. Subjective Patterns Elicited by Light Flicker. *Vision Research* 15: 1291-1293.



Representations of the san Pedro (*Trichocereus* spp.) cactus flower and the *Anadenanthera colubrina* plant in Wari textiles and Tiwanaku art

Representaciones de la flor del cactus san Pedro (Trichocereus spp.) y la planta Anadenanthera colubrina en tejidos wari y el arte Tiwanaku

Rebecca R. Stone^A

Recibido:
enero 2021.

Aprobado:
noviembre 2022.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

The san Pedro mescaline-rich cacti (*Trichocereus* spp.) and *Anadenanthera colubrina* (*vilca* in Kichwa) are entheogens (whatever brings one to the divine) prominent in Andean art. I discuss the cactus's ten-inch-wide crowning flower and many of its motif variants in sixty-four Wari textiles. Artistic renderings correspond closely with the flower's botanical parts: bud (containing the ovary/ovule/eggs) plus its central tipped vertical (style, stigma) flanked by stalks with tips (filaments, anthers). By revealing the interior components, the flower as it bursts into bloom is evoked. This motif is assigned to parts of the staff-bearer (renamed Transforming Being), including the eyepiece and vocalization and aural emanations. It conveys the multisensory trance experience of the Transforming Being catalyzed by ingesting san Pedro brew. The cactus imagery is consistently paired, even conflated, with vilca leaf and flower motifs, to which is added the jagged tree bark. The pairing of the two sacred plants proclaims specifically highland visionary power and suggests they were ritually consumed simultaneously, even mixed together.

Palabras clave: *Trichocereus pachanoi*, entheogen, Wari, Tiwanaku, *Anadenanthera colubrina*.

ABSTRACT

El san Pedro (Trichocereus spp.), un cactus rico en mescalina, y la Anadenanthera colubrina (vilca en kichwa), son plantas enteógenas (cosas que nos llevan a lo divino) prominentes en el arte andino. Este artículo explora la flor que corona este cactus (de diez pulgadas de ancho) y las numerosas variantes de este motivo exhibidas en 64 textiles wari. Las representaciones artísticas de la flor corresponden estrechamente con sus partes botánicas, su botón (que contiene ovario/óvulo/semillas) más su punta central vertical (estilo, estigma) flanqueada por tallos con puntas (filamentos, anteras). La revelación de estos componentes interiores evoca de forma abstracta la flor en plena floración. Este motivo es asignado a partes del portador de báculo (renombrado Ser en Transformación), incluyendo el elemento ocular y las emanaciones auditivas y de vocalización. Así, transmiten la experiencia de trance multisensorial del Ser en Transformación catalizada por la ingesta de san Pedro. Las imágenes del cactus son emparejadas sistemáticamente, e incluso fusionadas, con motivos de la flor y las hojas de la vilca, a los que se añade la corteza del árbol dentada. Este emparejamiento de las dos plantas sagradas proclama un poder visionario específico de las tierras altas y sugiere que estas plantas fueron consumidas ritualmente de manera simultánea, incluso mezclándolas.

Keywords: *Trichocereus pachanoi*, enteógeno, Wari, Tiwanaku, *Anadenanthera colubrina*.

^A Rebecca R. Stone, Professor Emerita, Art History Department, Emory University, Curator Emerita, Michael C. Carlos Museum, Atlanta, Georgia. ORCID: 0009-0003-4448-6823. E-mail: rrstone@emory.edu

INTRODUCTION

Since my dissertation on Wari tapestry tunics (Stone 1987)¹ I have retained my fascination with Wari art while exploring iconography and shamanic visionary experience (Stone 2007, 2011,² 2018). Here I will bring together these interests by considering two elements in the vast, complex Wari textile subject matter: the sacred plants we call the san Pedro cactus and *Anadenanthera colubrina*, vilca to the Inka.³ San Pedro remains a useful term, because it encompasses a several related *Trichocereus* species. In pinpointing the san Pedro cactus flower, I follow Alan Kolata (1996: 195-196, fig. 7.27) who commented that the Bennett Monolith llamas carry a branching, flowering san Pedro cactus (fig. 1). This discussion substantially expands my earlier mentions of this flower motif (Stone 2011: 176-182; 2012: 156-157). More recently, Torres (2018: 296) reiterates that the Bennett Monolith llamas carry a “cactus-like bundle.” Atop each arm and the trunk sprout relatively realistic versions of its flower, of which I argue abstracted Wari versions maintain key, mostly interior elements (figs. 2, 3a and b).

By analysis of sixty-four Wari textiles and six snuff trays (supplementary material 1), I argue that this flower motif is synecdochal (the part represents the whole); even



Figure 1. Llama carrying/as san Pedro cactus trunk, branches, and flowers (yellow), from the Bennett Monolith. Asterisk indicates fontanel flower (drawing by Bill Meuser, after Torres [2018: 320, fig. 11.35a]). **Figura 1.** Llama llevando/como el tronco, las ramas y las flores (amarillo) de un cactus san Pedro, proveniente del Monolito Bennett. El asterisco indica la flor de fontanela (dibujo de Bill Meuser, a partir de Torres [2018: 320, fig. 11.35a]).

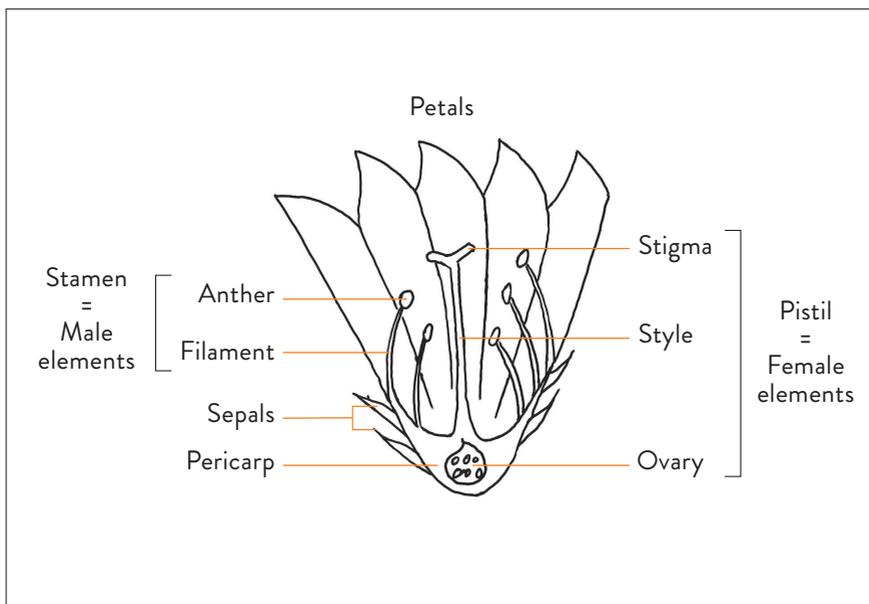


Figure 2. Anatomical parts of cactus flowers (drawing by Bill Meuser, after Cactus Museum [n.d.]). **Figura 2.** Partes anatómicas de las flores de cactus (dibujo de Bill Meuser, a partir de Cactus Museum [n.d.]).

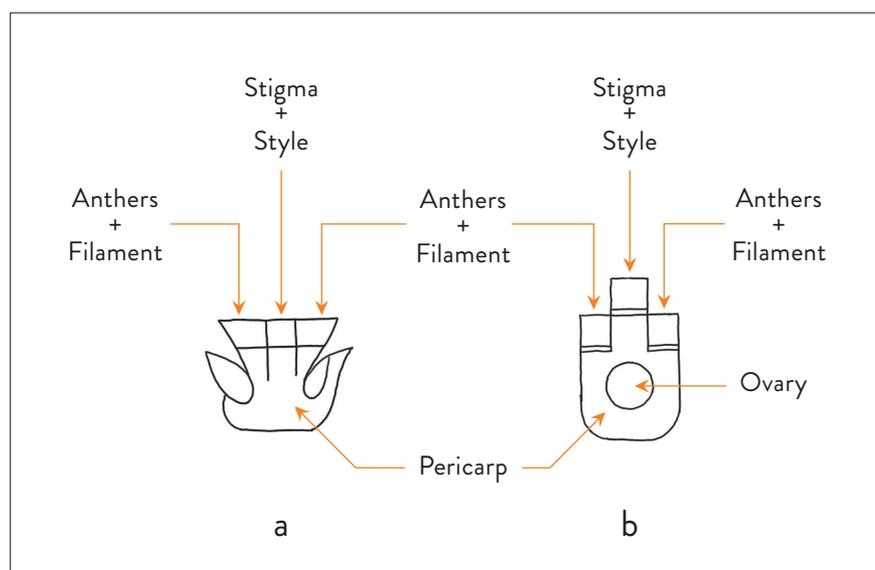


Figure 3. San Pedro cactus flower motifs in relation to the actual flowers: **a)** from the Bennett Monolith (same as figure 1); **b)** drawing from tunic 20 (supplementary material 1) (same as figure 8q) (drawings by Bill Meuser).
Figura 3. Motivos de la flor del cactus san Pedro comparados con las flores reales: **a)** proveniente del Monolito Bennett (igual que la figura 1); **b)** dibujo de la túnica 20 (material suplementario 1) (igual que la figura 8q) (dibujos de Bill Meuser).

without its cactus trunk and with reduced elements, it stands for the sacred plant and clearly labels its visionary practitioners. San Pedro flower motifs occur throughout staff-bearers (figs. 4 and 5). Staff-bearer has overlapped with staff deity in the literature, despite Anita Cook’s (2012: 107-108) admission that deities embodying the Humanistic worldview are antithetical to Andean culture, with its animated universe and concept of *huaca* (sacred force/object/place). Therefore, here I am calling staff-bearers/Staff Deity, Transforming Beings to better characterize figures whose modifying adjectives include animals, sacred plants, human victims, heads, and musical instruments (e.g., fig. 5 panpipes). Being does not presuppose the figure is a human, shaman, spirit, or divinity; indeed, it may be all of those in shamanic cultures. These figures are extremely elaborate, made up of at least 180 distinct parts in a typical Wari tunic (Stone 1987, vol. 2: figs. 1-10, 1-18A1). They encapsulate shamanic trance culture in all its complexity.

Clearly, “staff-bearer” cannot account for a series of beings holding many different items. A nude, bound person (supplementary material 1: tunics 1 and 8), a bow and arrow (supplementary material 1: tunic 39), or an axe (supplementary material 1: tunic 40) are not staffs. Instead of staff, I propose held entity, given the embrace of variation in Wari-Tiwanaku art. Thus, the held entity acts as a place holder for many messages, not one specific or even a fully material entity (i.e., they

can be symbolic and/or visionary). Not just carrying things, these figures’ main attributes capture them in the process of turning into many other beings during trance (Stone 2011).

Moreover, no actual Wari or Tiwanaku staffs seem to exist. Patricia Knobloch (2000: 397) mentioned modern *A. colubrina* wooden staffs; however, no ancient versions have apparently survived, despite this wood’s extreme hardness and rot resistance. Ancient Wari-style wooden staffs could have been preserved in Peru’s coastal sands and Tiwanaku-style ones in Chile’s Atacama Desert. Since hundreds of textiles and almost 900 wooden snuff tablets have endured in these places (Stone 1987, vol. 1: 3-4; Stone-Miller 1994: 11; Torres 2018: 290), I suggest even one staff should have been discovered by now.

Be that as it may, figures who carry more held entities would seem to rank higher on the spiritual hierarchy. Indeed, frontal-facing beings routinely carry more items, one to each side of their bodies, and their heads fully radiate plants and animals (I argue, becoming/embodying a sacred plant with its flower). Frontal pose is widely recognized as more important throughout ancient American art, from Chavín two-as-one females (Stone 1983) to the Great Goddess at Teotihuacan (Faith n.d.). It is notable –and not yet recognized in the literature– that many Middle Horizon frontal figures also are almost certainly shown as women (whether in

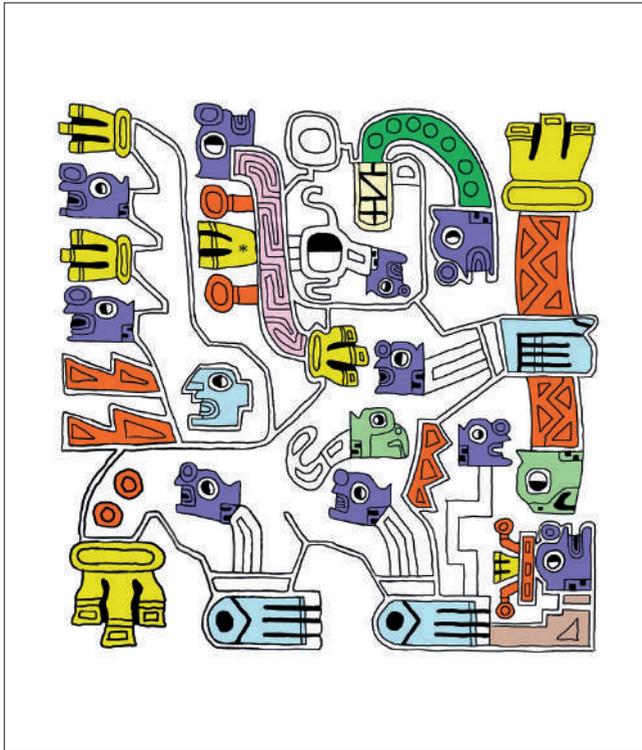


Figure 4. Transforming Being (supplementary material 1: tunic 51). San Pedro flower motifs (yellow) (same as figures 8d, l, and m); feline mouth and crossed canines (light yellow); *Anadenanthera*-related imagery (orange) (same as figures 20d and o; 25b, d, and l); vocalization emanation (dark green) (in addition to those in figure 13); condor head (light green); animal head with human mouth, animal nose and ear, and condor ruff (purple); human head, feet, and hand (turquoise); headband (pink); possible cactus sprout from foot (light brown) (fig. 18) (drawing by Bill Meuser, after Conklin [1970: fig. 6]).

Figura 4. Ser en Transformación (material suplementario 1: túnica 51). Motivos de flor de san Pedro (amarillo) (igual a las figuras 8d, l y m); boca y caninos entrecruzados de felino (amarillo claro); motivos relacionados con *Anadenanthera* (naranja) (igual a las figuras 20d y o; 25b, d y l); emanación de vocalización (verde oscuro) (además de los de la figura 13); cabeza de cóndor (verde claro); cabeza de animal con boca humana, oreja y nariz de animal y gorguera de cóndor (morado); cabeza, pie y mano humana (turquesa); diadema (rosado); posible brote del cactus saliendo desde el pie (café claro) (fig. 18) (dibujo de Bill Meuser, a partir de Conklin [1970: fig. 6]).

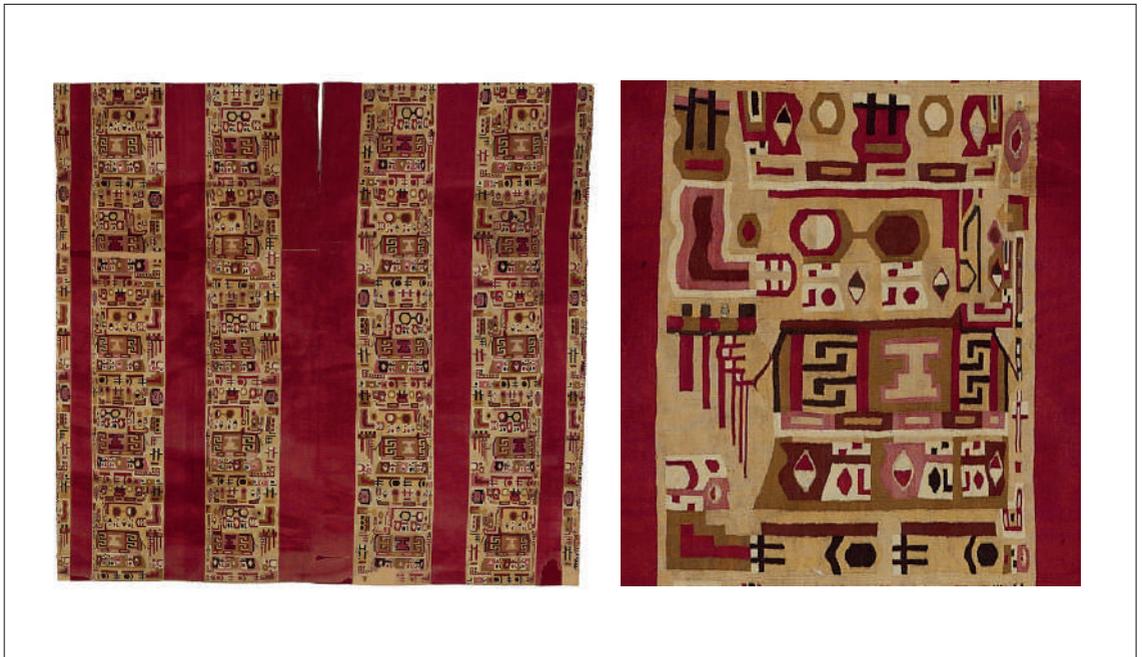


Figure 5. Tunic 4 (supplementary material 1), featuring female panpipers with vocalization emanations (same as figure 13a).
Figura 5. Túnica 4 (material suplementario 1), presenta zampoñeras con emanaciones de vocalización (igual a figura 13a).

sex or gender), according to their being depicted wearing long dresses. Usually, their garments are belted or with woven-in patterns suggesting belts (e.g., fig. 5 and supplementary material 1: mantle 2, tunics 8, 23, 40 and 56) (Conklin 1996: 392-394, plate 109: bottom row, four women wear belted dresses, their jaguar heads clearly indicating important visionaries). Cook (2012: 107) notes Wari “belted garments” without drawing a gender conclusion therefrom; however, her neutral wording nevertheless acknowledges they are not tunics, that is, not specifically male garments.

Wari ceramics clearly show what are obviously women in belted dresses, complete with characteristic long hair and *tupu* pins to fasten their shoulder mantles, only worn by women in the Andes (Stone-Miller 2002: 217-218; Knobloch 2013: 124, fig. 92). A purported Wari ceramic seems to depict a shield-wielding male warrior whose tunic has a black and white patterned waist area (Stolfa 2004: cover). While there are a few Wari tunics with black and white patterns woven into them (e.g., Stone 1987, vol. 3: 118, cat. No. 149; 130, cat. No. 163), the patterns cover large areas not a waist band. I am skeptical of this ceramic effigy’s authenticity and so would not consider it a reliable exception to Wari women’s versus men’s dress.⁴

Snuff trays feature many frontal beings that likewise wear women’s dresses (Torres 2018: 294, fig. 11.4f; 299, fig. 11.8f; 307, fig. 11.16a; 317, fig. 11.31f, g, i, and j). Tiwanaku sculptures also depict powerful females, including the all-important frontal Sun Gate central figure (Torres 2018: 315, fig. 11.28; 317, fig. 11.31a), some Bennett Monolith figures (Torres 2018: fig. 11.31b), and others (Torres 2018: fig. 11.31c-e). Once noticed, Wari and Tiwanaku art contain a significant presence of females/female-gendered persons. The key role they play in Middle Horizon imagery may relate to how women shamans can both produce babies and seek cures, making them the most formidable practitioners to modern peoples (Glass-Coffin 1998; Tedlock 2005). Likewise, female shamans are depicted throughout ancient American art (e.g., Stone 2011: 75, fig. 4.3; 78, figs. 4.7 and 4.8; 83, figs. 4.10-4.12, 94-104; 112, figs. 5.24 and 5.25; 128, fig. 6.5; 157-164).

In turn, the profile figures, often called attendants to reflect their subsidiary roles, seem lower in the shamanic power ranks (and universally adopt male

dress, when clothed). Although still capable of feats of transformation and universally winged, the males typically carry fewer things and wear simpler headdresses. They are secondary to the central figure on the Sun Gate, being smaller, flatter, to the sides, facing her, etc. It is interesting to note that in earlier Chavín religion males or gender-neutral figures are also depicted in profile (Stone 1983).

To add depth to the question of frontal/profile Transforming Beings’ relative status, it is interesting to apply the Kichwa (Quechua) principle of *camay* (transferable vital energy). Linguists agree that the Wari spoke a proto- or early form of Kichwa (Mannheim 2013), the Inka language and still spoken by millions. *Camay* is made up of *camac* (the infuser, animater) in partnership with *camasca* (the infused, animated) (Stone 2011: 7). The *camac* is the overarching yet specific energy or life force of something, be it an animal such as a condor or a natural force such as thunder. As per Cook (2012) on the irrelevance of deities to Andean worldview, “gods” *Illapa* (Thunder), *Inti* (Sun), etc., are best understood as *camacuna* (*-cuna/-kuna* denotes plural). Pachacamac, the energy source for all space and time, was obviously at the top and individual *huacas* acted as the *camacuna* of lesser forces and places. Salomon (1991: 16) provides the key shamanic element, citing the colonial Huarochirí manuscript in which a shaman boasting of his flying prowess claimed, “I am a condor shaman’... What [he] said more literally is: ‘I am *camasca* of the condor.’” Here, frontal Transforming Beings would seem good candidates for *camac* –more powerful, all-encompassing, higher frequency– and the profile ones for the *camasca*, the grounding, manifesting, and particular out-picturing.

Whether frontal, profile, or sometimes a combination of the two (e.g., supplementary material 1: tunic 6), a Transforming Being is laden with sacred plants. A cactus- or vilca-based held entity or headdress announces what the shaman ingested to release the many animal selves incorporated into the human form. Indeed, entheogenic flowers and condor/animal heads substitute for one another, aptly conveying the means and ends of trance experience.

It may aid our understanding to consider that sacred plants are known as “Plant Teachers” by many practicing Indigenous Amerindian shamans (e.g., Luna

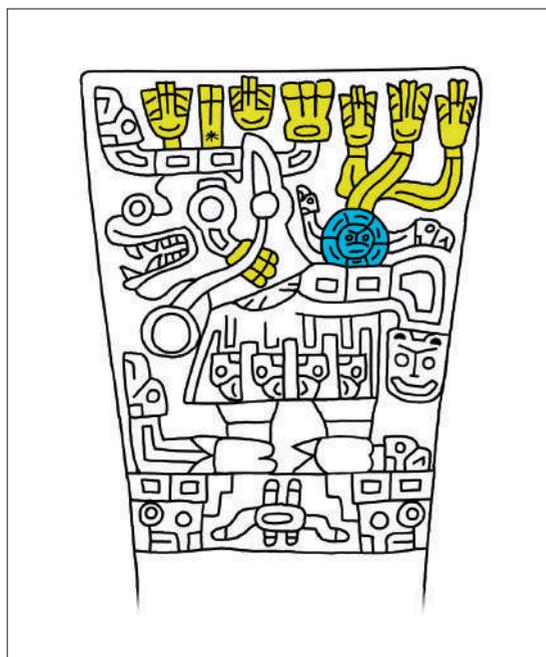


Figure 6. Handle of a San Pedro de Atacama snuff tray (Solcor 3, tomb 44) with llama portaging the san Pedro cactus (yellow), emerging from a spirit face (blue). Asterisk indicates fontanel flower. These flower motifs are in addition to those in figures 8-14 (drawing by Bill Meuser, after Donna Torres in Torres [2018: 320, fig. 11.35d]). **Figura 6.** Mango de una tableta de rapé de San Pedro de Atacama (Solcor 3, tumba 44) con una llama llevando el cactus san Pedro (amarillo), emergiendo de un rostro de espíritu (azul). El asterisco indica la flor de fontanela. Estos motivos de flores son adicionales a aquellos en las figuras 8-14 (dibujo de Bill Meuser, a partir de Donna Torres en Torres [2018: 320, fig. 11.35d]).

& Amaringo 1999: 12). Modern shamans often aver that the physical plants serve as catalysts whose spirits infuse them with healing powers (Stone 2011: 13 and 50). The spirits or “Mothers” of plants may take human form when encountered in trance (e.g., Tindall 2008: 144-147). Pablo Amaringo painted the profound unity of plants and their spirits by containing the humanoid spirit beings completely within the trees’ boundaries, their toes becoming roots and hair trunk (Luna & Amaringo 1999: 54-56). “Mothers” of plants are analogous in many ways to the *camay* complex.

It may be relevant to peruse Wari-Tiwanaku art for an analogous dynamic of actual plants/plant spirits. Although Transforming Beings may embody various plant motifs, I also see an essentialized plant spirit/*camac* motif in the round, simplified face present in a



Figure 7. *T. pachanoi* slices and prepared brew. The arrow points to the inner concentric circle that have inspired the Spirit Face (fig. 6, blue) (Eskymaks, Shutterstock Royalty-free). **Figura 7.** Rebanadas y brebaje preparado de *T. pachanoi*. La flecha apunta al círculo concéntrico interior que ha inspirado el Rostro de Espíritu (fig. 6, azul) (Eskymaks, Shutterstock, libre de derechos de autor).

realistic cactus image (fig. 6, blue) and on snuff tray condors (Torres 2018: 295, fig. 11.5d; 298, fig. 11.7f; 319, fig. 11.34g-i). The Spirit Face also appears individually, elevated on daises, which also elevate complete frontal Transforming Beings on snuff trays, the Bennett Monolith, and the Sun Gate (Torres 2018: 319, fig. 11.32), among others. Such faces similarly animate plants in earlier Andean art: a Chavín textile’s realistic cotton plant has an abstract face at its core, seemingly representing its essential animation and human-shared life force (Cordy-Collins 1979: 53, fig. 3; 54, figs. 7-10). Rather than anthropomorphizing, which privileges humans in a way antithetical to Andean worldview and shamanic spirituality (Stone-Miller 2002: xvi), the plant’s face serves to illuminate its inherent, invisible, yet central spiritual character, as per *camac*. I further suggest the spirit face visually echoes and possibly was directly inspired by the concentric circles in a cactus cross-section, revealed when the plant is prepared for ritual consumption (fig. 7). This face is inside the plant,

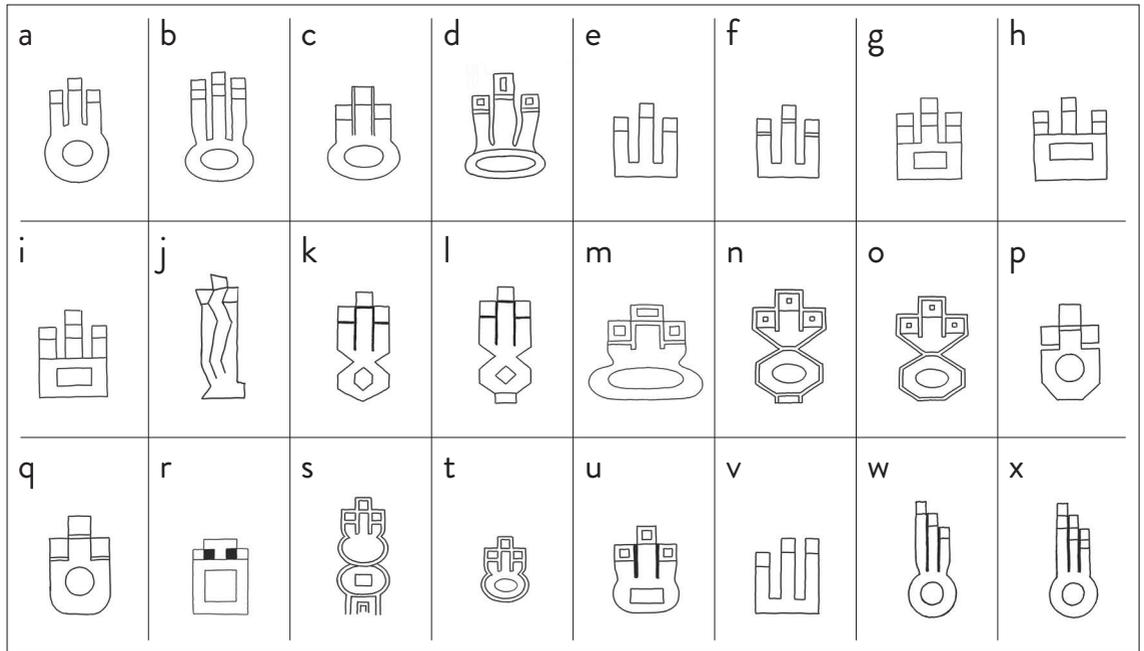


Figure 8: a-u) Three-part san Pedro flower motifs with taller central part as more naturalistic stigma/style (fig. 3a); v-x) unusually staggered three-part motifs. Note: in addition to figure 12k (drawings by Bill Meuser). **Figura 8:** a-u) motivos de tres partes de la flor de san Pedro, con parte central más alta, como una representación más naturalista del estigma (fig. 3a); v-x) motivos de tres partes escalonados en forma inusual. Nota: además de la figura 12k (dibujos de Bill Meuser).

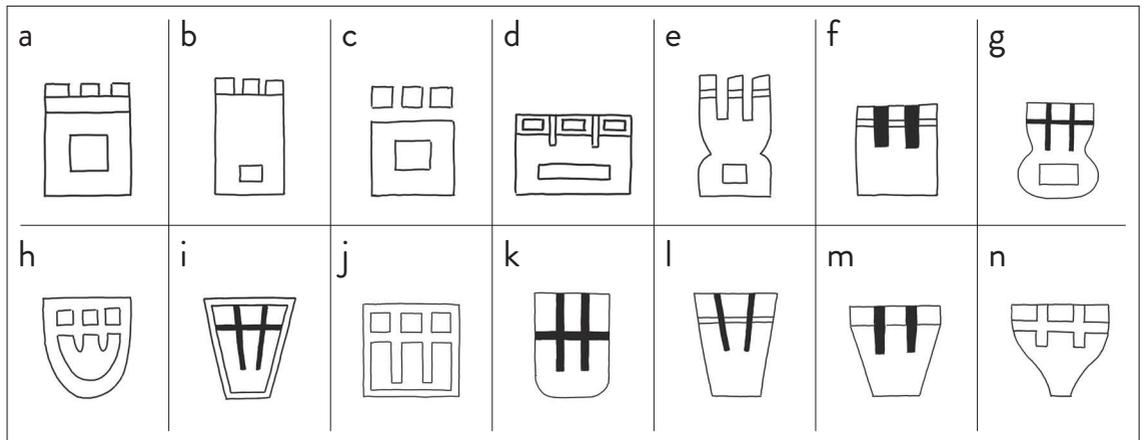


Figure 9. Three-part san Pedro flower motifs with equal length projections. Note: in addition to figures 12a and i; 13d, f, l, and n (drawings by Bill Meuser). **Figura 9.** Motivos de tres partes de la flor de san Pedro, con proyecciones de igual largo. Nota: además de las figuras 12a e i; 13d, f, l y n (dibujos de Bill Meuser).

just as the *camac*-of-san-Pedro face is shown in art. The Middle Horizon round animating face recurs in many ways with the transformational imagery featuring san Pedro and vilca; however, full parsing of this connection is beyond the present consideration.

In any case, san Pedro flower motifs (figs. 8-14) were routinely combined with vilca motifs (fig. 4, orange), even directly conflated (fig. 15). A complex of visionary substances comprises Wari-Tiwanaku sacred plant iconography.

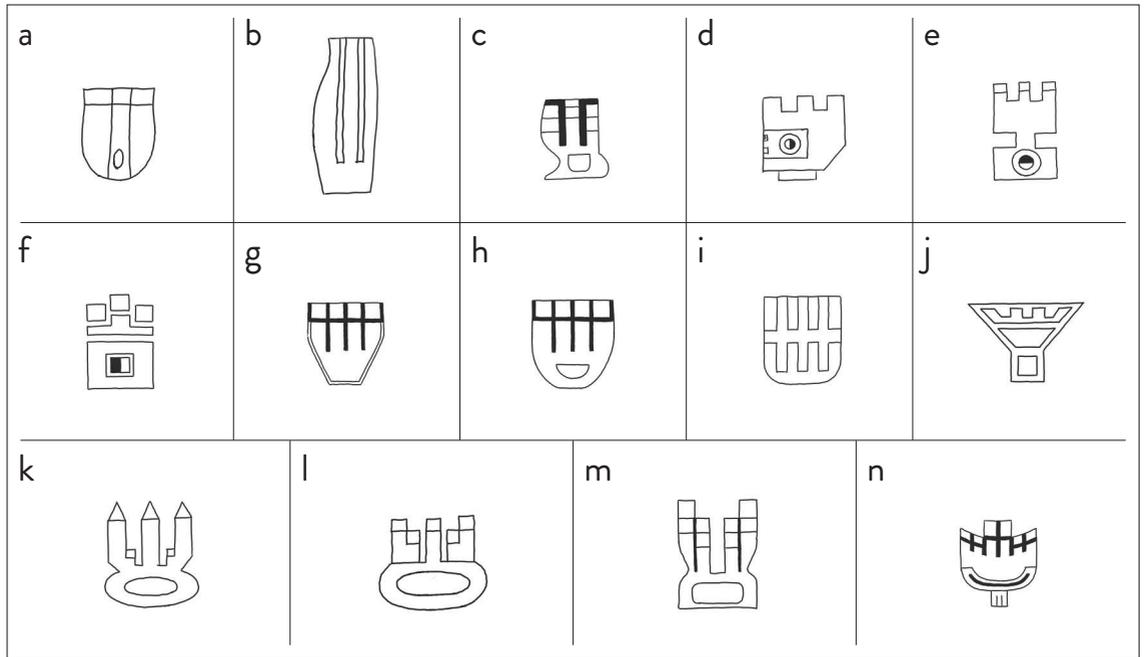


Figure 10. Unusual san Pedro flower motifs: **a-f** three-part; **g-j** and **m** four-part; **k** and **l** five-part; **n** six-part. Note: in addition to figure 12f (drawings by Bill Meuser). **Figura 10.** Motivos inusuales de la flor de san Pedro: **a-f** de tres partes; **g-j** y **m** de cuatro partes; **k** y **l** de cinco partes; **n** de seis partes. Nota: además de la figura 12f (dibujos de Bill Meuser).

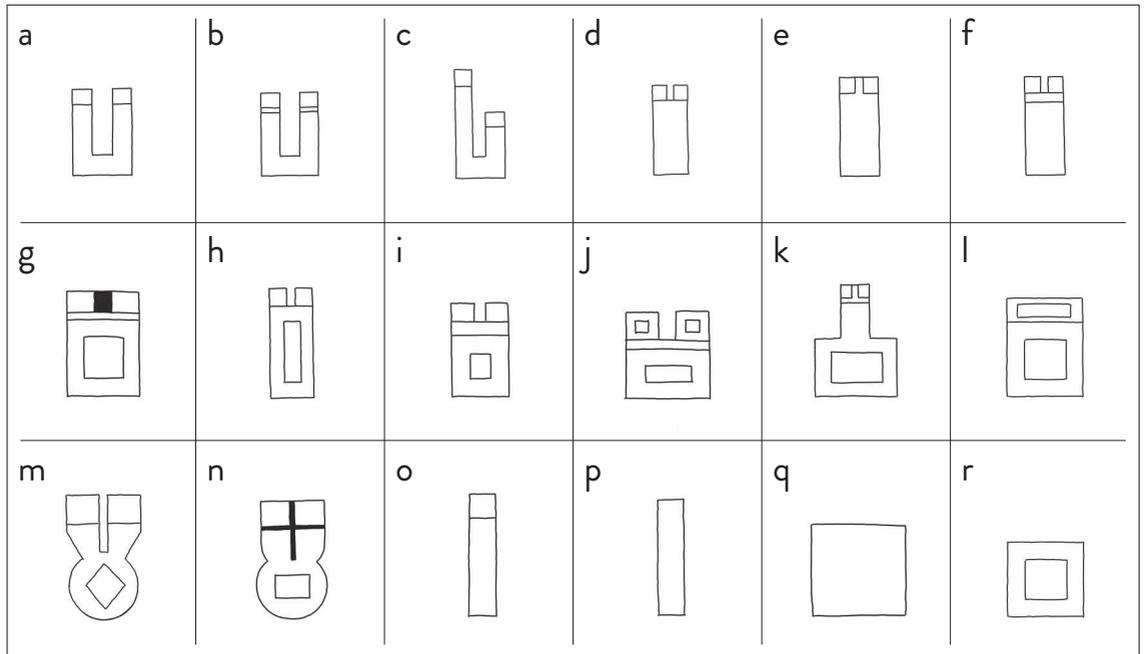


Figure 11. San Pedro flower motifs: **a-k**, **m** and **n** two-part; **l**, **o-r** one-part. Note: in addition to figures 12d, e, g, and h; 13d (offshoot) (drawings by Bill Meuser). **Figura 11.** Motivos de flor san Pedro: **a-k**, **m** y **n** de dos partes; **l**, **o-r** de una parte. Nota: además de las figuras 12d, e, g y h; 13d (vástago) (dibujos de Bill Meuser).

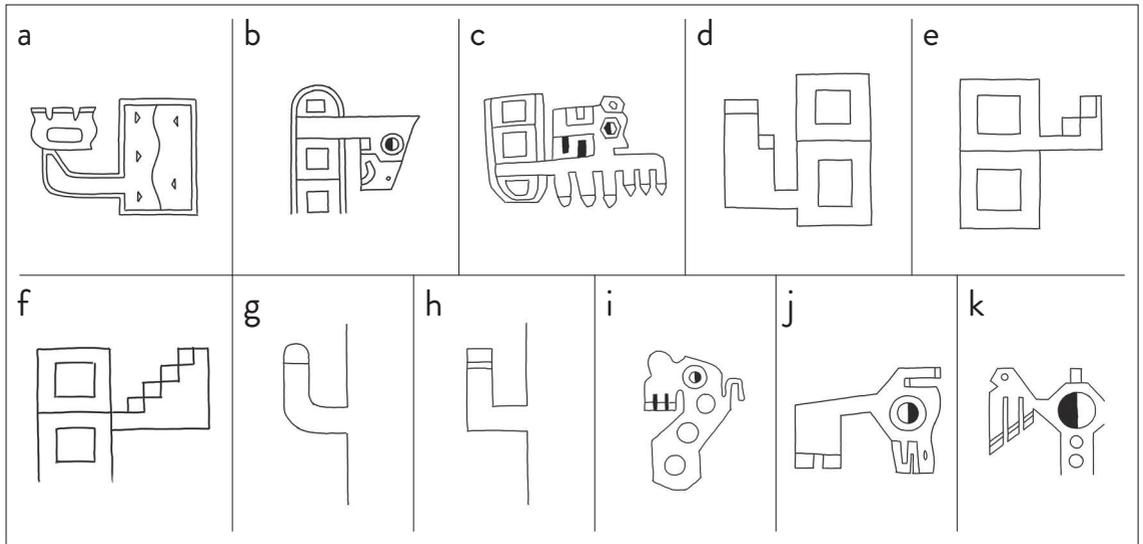


Figure 12: a-h) cactus arms on held entities and; i-k) select eyepieces. Note: in addition to figures 8-10 and 11a-n (drawings by Bill Meuser). **Figura 12:** a-h) brazos de cactus en entidades sostenidas; i-k) adornos oculares selectos. Nota: además de las figuras 8-10 y 11a-n (dibujos de Bill Meuser).

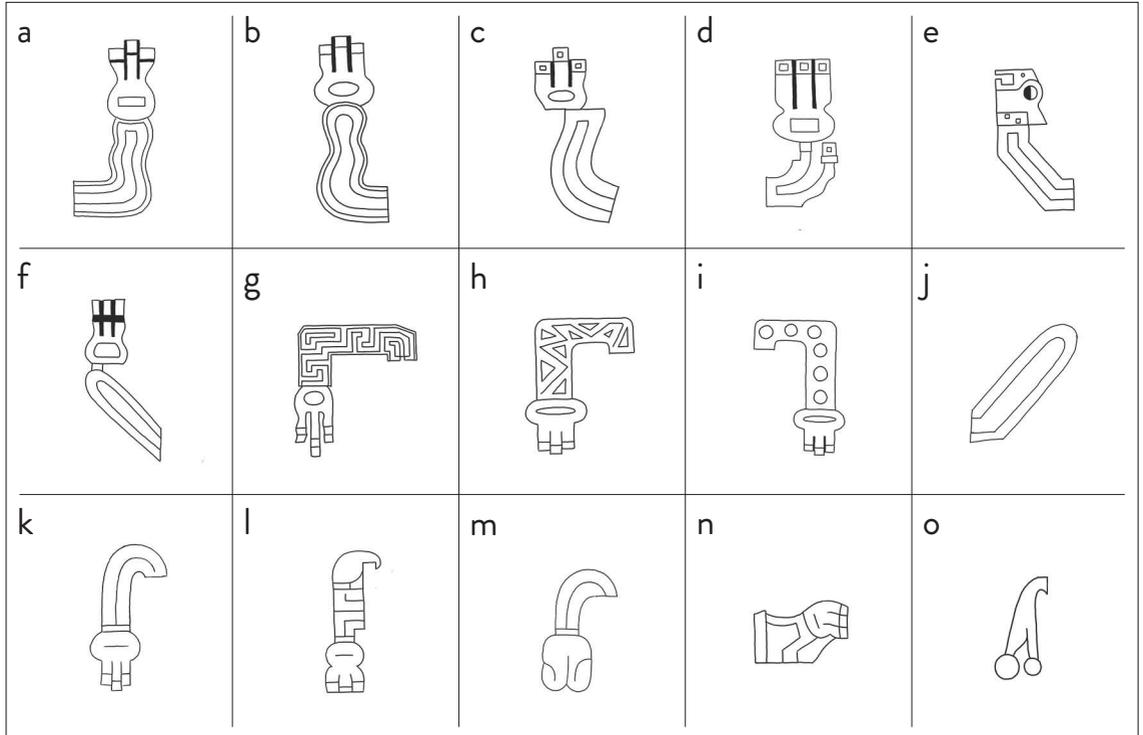


Figure 13: a-j) vocalization emanations in Wari textiles; k-n) San Pedro de Atacama snuff tablets; o) the Ponce Stela. Note: a) same as in figure 5; and figure 4 (green) is in addition to these (drawings by Bill Meuser). **Figura 13:** a-j) emanaciones de vocalización en textiles wari; k-n) tabletas de rapé de San Pedro de Atacama; o) Estela Ponce. Nota: a) igual que en la figura 5; la figura 4 (verde) es adicional a estas (dibujos de Bill Meuser).

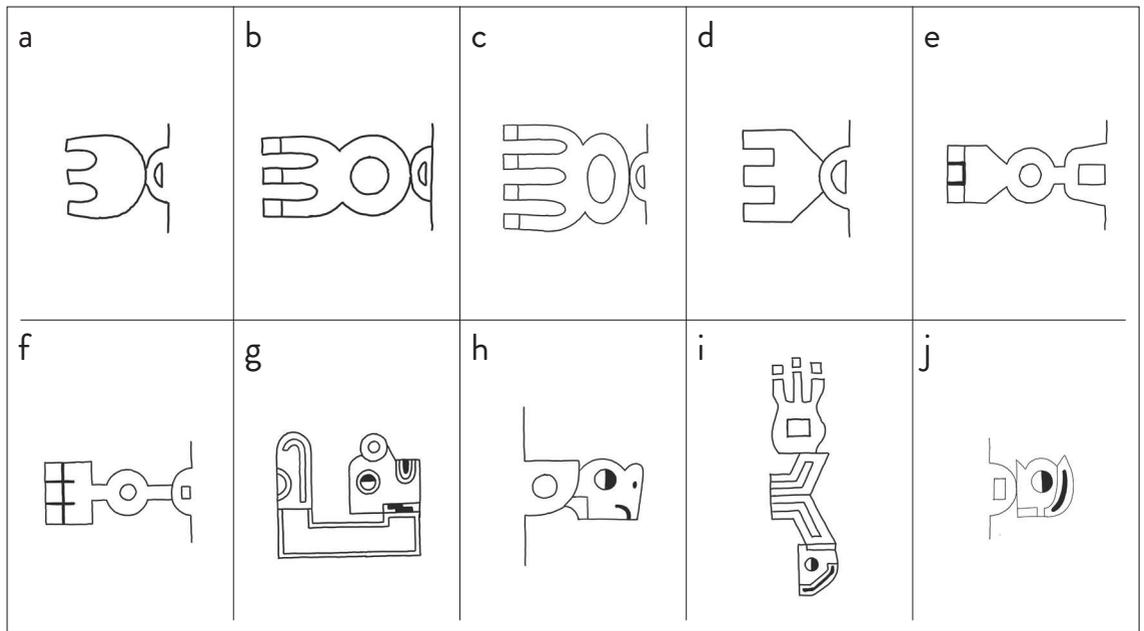


Figure 14. Aural emanations san Pedro cactus flower motifs: **a-f)** with ear on the right; **g), h)** and **j)** with animal/condor head substitutions, ear on the left; **i)** unusual version, head to left. All flowers in addition to those in figures 8 and 9 (drawings by Bill Meuser).
Figura 14. Emanaciones auditivas con motivos de flor de cactus san Pedro: **a-f)** con la oreja a la derecha; **g), h)** y **j)** con sustituciones de cabeza de animal/cóndor, con oreja a la izquierda; **i)** una versión inusual, con cabeza a la izquierda. Todas las flores son adicionales a aquellas de las figuras 8 y 9 (dibujos de Bill Meuser).

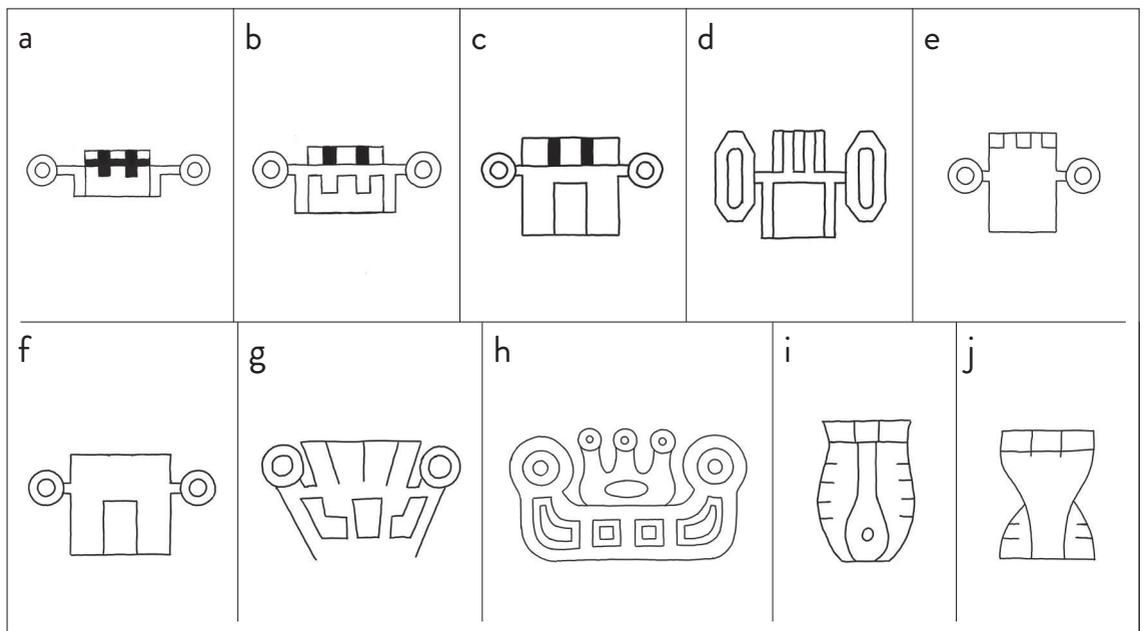


Figure 15. Motifs conflating san Pedro flower and vilca imagery: **a-h)** both flowers; **i)** and **j)** san Pedro flower plus vilca leaves (drawings by Bill Meuser).
Figura 15. Motivos que fusionan la imaginaria de la flor de san Pedro y la de la vilca: **a-h)** ambas flores; **i)** y **j)** la flor de san Pedro más las hojas de vilca (dibujos de Bill Meuser).



Figure 16. *T. pachanoi* in bloom (Geneva Photography). **Figura 16.** *T. pachanoi* en floración (Fotografía Geneva).



Figure 17. *E. lageniformis* (aka *T. bridgesii*, Bolivian torch cactus) near La Paz, Bolivia (photo by Evan Short). **Figura 17.** *E. lageniformis* (también conocido como *T. bridgesii*, cactus antorcha boliviana) cerca de La Paz, Bolivia (fotografía de Evan Short).

TRICHOCEREUS CACTI IN NATURE AND ART

San Pedro, encompasses cacti in the family *Cactaceae*, genus *Echinopsis*, subgenus *Trichocereus*, and typically the species *pachanoi* (fig. 16) and *peruviansis* in Peru and *lageniformis* in Bolivia (also *T. bridgesii* and Bolivian torch cactus, renamed *Echinopsis lageniformis* by botanists to avoid confusion with other earlier-named species) (figs. 17 and 18) (Först et al. 1974).

Torres (2018: 296) favors *T. bridgesii* as the exact species of san Pedro because of its crowning flowers and bent arms, plus it “is present in western Bolivia (i.e., near Tiwanaku) and is apparently an impressively potent species.” However, one study concluded that *T. bridgesii* contained a lower concentration of mescaline than related species (Ogunbodede et al. 2010). Admittedly, this study was based on a limited sample, and we await the results of a more comprehensive study. In addition, a given plant, dosage, and practitioner can alter the quantity/quality of alkaloids ingested; absorbing more material from a lower-mescaline cactus, or less from a higher one, catalyzes similar visionary



Figure 18. Young flowering *E. lageniformis*. Note: shoots coming from base (Maral 2017). **Figura 18.** Floración de un joven *E. lageniformis*. Nota: tiene brotes en la base (Maral 2017).

intensities. Another consideration regarding which species may be involved is that *T. bridgesii* has very long spines, not present in Wari-Tiwanaku depictions. Finally, *T. pachanoi* also have highly placed flowers and can display branching arms, plus their spines are short (fig. 16). At a certain point, our quest for an exact Linnean species becomes inconsistent with the ancient worldview. Several related cacti flower extravagantly and catalyze visions; perhaps we may leave it at that.

In terms of color, the *T. pachanoi* and allied species are greenish blue. In general, those are rare, highly valued colors throughout the ancient Americas, whether in jadeite, indigo, or Maya blue. More to the point, there is a Wari greenstone figure holding a piece of cactus (Ostolaza 1999: 34, fig. 3). It is also interesting that the buried greenstone figure caches at Pikillacta play the same role of high-status anomaly as indigo-dyed variations in Wari tunics (Stone 1987, vol. 1: 64-66, 170, 173-174; Stone-Miller & McEwan 1990-1991; Stone-Miller 1994: 101, 115-116; Stone 2012: 158, fig. 136). Indigo is a notoriously difficult dye –necessitating esoteric knowledge and only turning blue when the fiber hits oxygen– suggesting it was ascribed shamanic transformational powers (Stone 1987, vol. 1: 66, 173-174; Stone-Miller 1994: 115-116; Stone 2017a, 2017b). Furthermore, green malachite inlays occur in San Pedro de Atacama snuff trays (Torres 2018: figs. 11.8d; 11.9c, d and f; 11.10 h and I; 11.29a-d). This striking green mineral naturally occurs in areas accessible by trade to Tiwanaku (Mindat n.d.). Presumably, since the value assigned blue-green crosses media boundaries and persists over millennia, a blue-green plant would likewise carry elevated status. It might already seem magical before ingestion; the high mescaline content and visionary experiences that result undoubtedly increase its mysterious powers.

In size, the Bolivian Torch (fig. 17) grows to at least fifteen feet (Encyclopedia of Cacti 2005), and *T. pachanoi* (fig. 16) to over twenty (Gardenia n.d.). Whatever the species, these cacti's scale dwarfs humans. The monumental Tiwanaku columnar stone figures immediately come to mind. Verticality is shared by humans and columnar cacti and both have arms. Plus, the large flower on top mimics the human head. A human with san Pedro attributes therefore was "larger than life" in many ways.

These types of cacti are fast growing (*T. pachanoi*, for example, grows a foot a year [Gardenia n.d.]). They also survive anything short of complete uprooting; removing pieces for consumption results in numerous offshoots, often at the base (fig. 18). This may inspire the san Pedro flower motifs and their animal-head substitutions consistently shown sprouting from the feet of Transforming Beings and cactus-bearing llamas (figs. 1 and 4-6) (see also Torres 2018: 317, fig. 11.31b; 319, fig. 11.34f) (supplementary material 1: snuff tray 6). More generally, this impressive capacity for growth and regeneration, veritable multiplication of itself, constitutes another magical property of cacti. In shamanic terms, such plants echo human shamans as wounded healers who are ascribed greater powers to cure themselves and others (Stone 2011: 58; see also 94, 160 on animals with strong curative powers). Instead of dying, the wounded plant thrives. In general, death and rebirth figure prominently in shamanic calling, beliefs, and experiences (Stone 2011: 44, 48, 57-58).

All san Pedro species cause similar visionary effects, including sensations of floating, flying, and suspension (Stone 2011: 44-45). The wings found on virtually all profile Transforming Beings (e.g., fig. 4) directly reference the flying feeling induced by the entheogen. Partial and full transformation into a condor –the world's largest bird, and one that can fly for a hundred miles without flapping its wings (Fox 2020)– is also commonly shown. Transforming Beings routinely assume the raptorial curved beak with its round cere and the male birds' white neck ruff. Headbands often end in one or two condor heads (the former with the cactus flower as the tail), plus they occur at either or both ends of held entities (fig. 4, light green). The message, "san Pedro makes you into a condor," rings loud and clear.

Turning to the all-important flower itself (figs. 2, 3a and b, 16, 18), it is huge: up to ten plus inches in diameter and bright white in most species. Not only visually impressive, san Pedro flowers unfurl in the evening and are open nocturnally, gradually closing again diurnally (Schultes et al. 1998: 167). An opposite plant, not dependent on the sun like other ones, certainly this nighttime flowering would have been considered magical. Night is acknowledged as the best time for shamanic rituals (the mydriasis caused by partaking

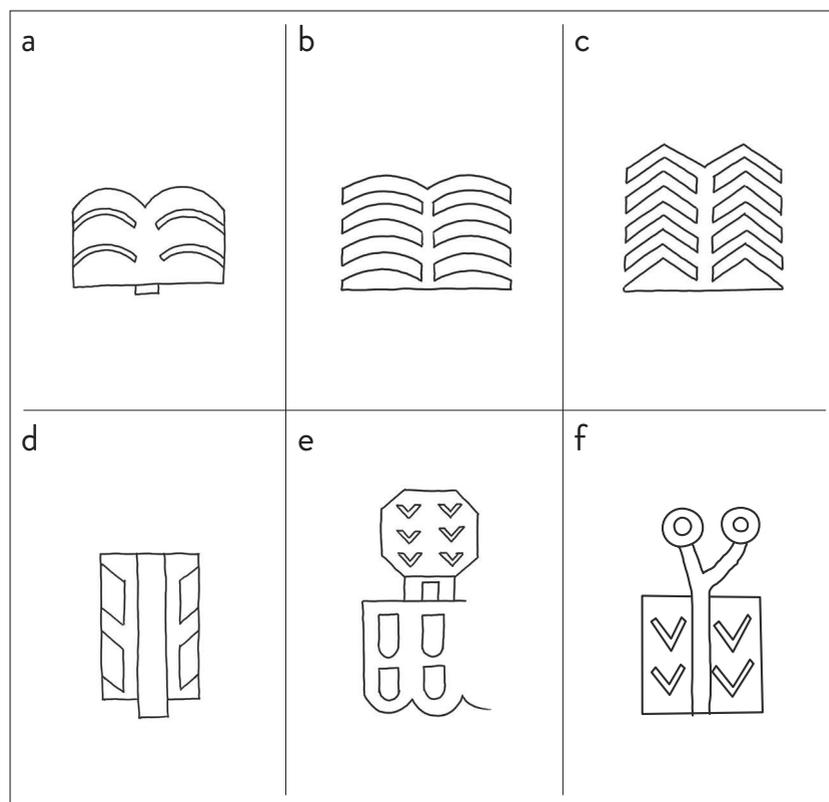


Figure 19. Vilca leaf motifs: **e)** shows half of pack llama's blanket (supplementary material 1: panel 2) and the leaves are arrayed inside the circular element of the essentialized vilca bud/flower; **f)** the leaves inside a square flank the dual bud/flower. Note: in addition to figure 20h-x (drawings by Bill Meuser). **Figura 19.** Motivos de hojas de vilca: **e)** muestra la mitad de una manta de llama de carga (material suplementario 1: panel 2) y las hojas están dispuestas dentro del elemento circular del botón/flor de vilca sintetizado; **f)** las hojas dentro de un cuadrado flanquean el botón/flor dual. Nota: además de las figuras 20h-x (dibujos de Bill Meuser).

entheogens makes low-light conditions preferable, besides there is a universal belief that spirits appear at night). Cordy-Collins notes (1982: 147), "Traditionally, shamanic curing sessions employing the cactus occur at night when the flower blooms. Apparently the act of blooming is particularly important because the language of the [modern northern Peruvian] curing session makes continued use of the blooming metaphor [...]". Curing is dedicated to humans opening up –into higher consciousness, cosmic realms, and physical health– which makes an obvious analogy with the blooming flower.

Watching the plant over time, one sees a bud, a full-blown flower, then a return to budlike state; various stages of blooming coexist on a single plant (fig. 18). In Wari-Tiwanaku art the figure is likewise shown simultaneously in various stages of trance transformation. For instance, the body may retain a majority of human features: in figure 4 the main figure stands upright and has a human hand and feet, the disembodied head on the wing has a triangular nose, sideways squared-off

ear, and no crossed canines; however, the main figure is winged like a bird. Often the head assumes a decidedly more theriomorphic character: the main figure's head has crossed canines (characteristic of both jaguars and pumas) and a concentric nose (more probably indicating a puma, as spotted Transforming Beings, i.e., jaguar-based ones, often have spiral noses) (e.g., Stone 1987, vol. 3: 119, cat. N° 150; Conklin 1996: 392, Plate 109, third figure from the top left corner; Stone 2011: 180, fig. 7.27a). More generally, a circle may signal the way in which animals' nostrils face out of their snouts, not downward as in human noses. However, not all nose circles indicate felines (see the llamas in figures 1 and 6) and concentric circles (and squares) are widely used, including for the vilca bud/flower (figs. 19f; 20a, b, d, e, h-x). This imagery of simultaneous different states of being, capturing changing forms, echoes not only the experience of the shaman in trance but also how the flower (that stands for the means to such transformation) changes form; parallel transformational cycles are celebrated.

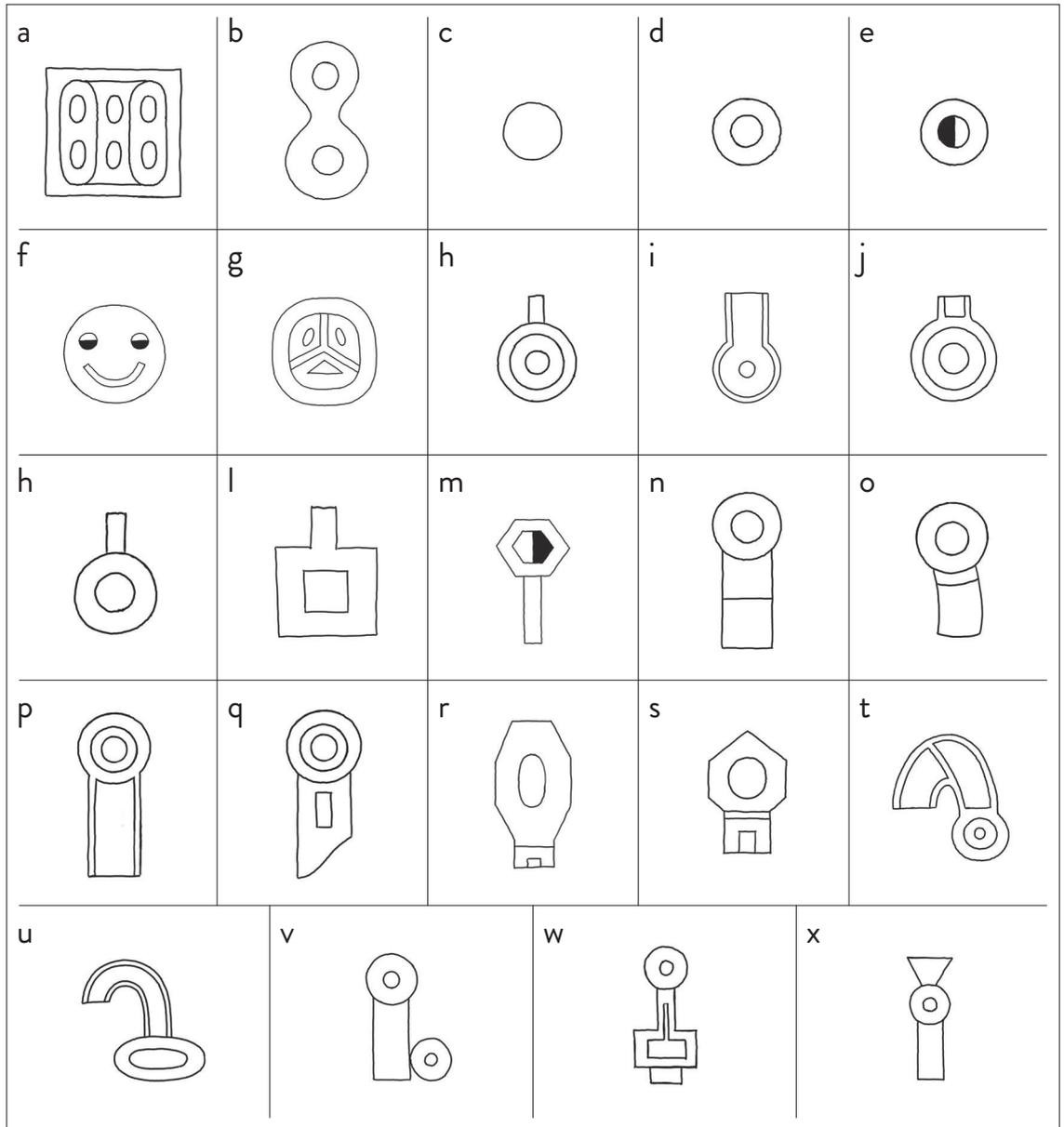


Figure 20: a-b) motifs of the vilca seed pods; c-g) essentialized seeds; h-x) essentialized flowers. Note: in addition to figure 19f (center portion) (drawings by Bill Meuser). **Figura 20:** a-b) motivos de vainas de semillas de vilca; c-g) semillas sintetizadas; h-x) flores sintetizadas. Nota: además de la figura 19f (parte central) (dibujos de Bill Meuser).

To go deeper into actual cactus flowering and how this process is captured in san Pedro flower motifs, it starts with a large bud attached to the stalk and then flaring into a rounded triangle (fig. 9n takes a particularly bud-like form) (Cactus Museum n.d.). The bud is protected by the pericarp; a stem-like element on a cactus

flower motif may refer directly to the pericarp (figs. 8l, n and s; 10d, j, and n; 13d, f, k, l, m, and n; 14e and f). It ends in small, pointed petal-like sepals (figs. 2 and 3a). These outer stiffer leafy elements, and/or flower petals, are naturalistically rendered in the Bennett Monolith llamas' cargo (fig. 1).

Inside cactus flowers, round eggs are concentric within the ovule, in turn inside the ovary (fig. 2). Likewise, in Wari motifs the bottom part, acting as the ovary, takes the form of a circle or oval (fig. 3b). This can be substituted with a square or rectangle (fig. 8g-i), as is familiar in this abstracting style. Whatever its exact shape, the lower part of the motif contains a smaller, similar shape referencing the ovule. Occasionally, rather than a circular or rectangular ovary/ovule, artists chose variations such as a hexagon (fig. 8k), half-circle (figs. 10c and h; 13f), or diamond (figs. 8l; 11m). As alternatives, the rounded element may become a profile face, an eyeball, or a mouth (fig. 10d, e, f and n) (see also Torres 2018: 309, fig. 11.18j). In snuff tray depictions, a simple horizontal line suffices for the ovule/ovary (fig. 13k, l and n); this is probably due to the small scale of the carving surface. In keeping with Wari style, the ovary/ovule may be ignored altogether (figs. 8e, f and v; 9f, i-n; 10b, g and i; 11a-f, o-q; 12i and j; 13m; 14a and d; 15a, b, g and j); however, the rest of the motif remains recognizable and its position on the figure stable, so this omission does not invalidate the flower identification.

In cactus flowers, the female parts (together called the pistil) include the style, stigma, and ovary. The style is taller than the other parts and is topped with a rectangular stigma (fig. 2). In accord, the cactus flower motif's central upward thrusting element is characteristically marked by a contrasting-color tip and may be taller than the flanking filaments/anthers (figs. 3b; 8a-u; 10c, f and n; 13a-c, g-i and k). Alternatively, the projections may be equal in height (figs. 3a; 9a-n; 10a, b, d, e, g-l; 11a, b, d-n). As usual, Wari weavers will decide to invert reality, making the central projections lower than those flanking it (fig. 10m).

Beside the stigma, multiple stalks (filaments) with circular tips (anthers) constitute the flower's male parts (the stamen). The halo of long, pointed, soft petals open around the inner parts as the san Pedro flower blooms. Petals lack the tips characteristic of the stigma and anthers; since Wari cactus flower motifs are tipped in almost all cases (exceptions being figs. 10b and d; 11p and q; 14a and d; 15f and g), they apparently privilege the inner elements of the actual flower.

Thus, the transformative moment when the bud reveals its interior seems crucial. Kichwa has an applicable term:

ukhu is the Quechua [Kichwa] concept that posits that the inside, even when not visible outwardly, is actively influential to the whole [...] this signals [...] balance [...] between the seen and the unseen, between the understood or potential and the apparent or manifest [...]. Yet in order to recognize that something is hidden, that thing may also need to be slightly revealed (Stone 2017a).

The aforementioned Chavín cotton plant spirit face is another Andean instance of *ukhu*. Likewise, in Wari panel 1 (supplementary material 1), showing the fetal *cria* (baby llama) privileges the interior but reveals it magically. Likewise, in panel 2 (supplementary material 1) the *crias* are shown both in the moment of becoming manifested (being born) and fully visible after birth (standing next to their mothers). The *camac*-of-san-Pedro face is also located on the interior (fig. 6, blue), but shown outwardly in the artistic rendition (the slightly revealed aspect of *ukhu*). Importantly, the "x-ray," i.e., *ukhu*, perspective is frequently reported during visions (Stone 2011: 27, 192).

When fully revealed, the san Pedro flower petals expand outwards in all directions; this is aptly recreated around frontal Transforming Beings' heads. The open flower also embodies one of the primary types of movement perceived during visions: radiating (Stone 2011: 36-38).

With the cactus better understood, we turn more in depth to the various cactus flower motif interpretations.

There are myriad variations on the san Pedro flower motif (figs. 8-14). In a corpus of sixty-four textiles plus six snuff trays, over a hundred types occur. The logic of abstraction, commonalities in basic form, and its positions in the Transforming Being allow identification given the barest minimum of clues (fig. 11o-q). In Wari art overall, very few visual clues may be necessary to recognize a given motif (Knobloch 2000: 391). Ranging from readable to abstract, the motif serves as a ubiquitous signal of a visionary state, the many iterations possibly mirroring the multitude of visual experiences incorporated into trances (Stone 2011: 18-20). The large number of motif versions also belies the notoriously relentless Wari creativity.

In technical and formal aspects of Wari tunics, the same kind of regularity modified by intentional irregularity appears (Stone 1986: 141-142; Stone 1987, vol. 1: 112, 148-149). Another apt concept for the

prominence of irregularity is the Kichwa and Aymara term *q'iwa*, denoting that which is out of place, different, aberrant, yet important (Stobart 1996; Stone 2017a). Wari textile design epitomizes the *q'iwa* in that "one of the rules is to break the rules," the most extreme case a tunic with 479 stepped frets and only one profile face (Stone 2012: 158-159, fig. 136). To an Andean way of thinking, single people are *q'iwa*, because being part of a pair is the proper, balanced state. Indeed, particularly *q'iwa* san Pedro flowers consist of single uprights with no other distinguishing features, though they occur in the same positions as usual ones (figs. 11o-q; 13d [offshoot]). Other *q'iwa* flower motifs feature: asymmetry (fig. 8v-x), four- to six-part versions (figs. 10g-n, 12f and 14c), embedded split eyes (fig. 10e and f) or whole profile faces with split eyes (fig. 10d), triangular tips (fig. 10k), or two uprights (fig. 11a-n). It is worth noting that embedded split eyes are also found elsewhere in Wari figures' bodies (e.g., supplementary material 1: tunic 21, knees; tunic 9, feet; tunics 30, 47, and 48, torso). As an adjective signaling otherworldly sight, the vertically split trance eye appears in frontal, profile, and partial-profile figures, males and females. It is ubiquitous in Transforming Beings and does not occur on purely humanoid figures (e.g., Knobloch 2013: 124, fig. 92; 137, fig. 118). Furthermore, eyes within or connected to various body parts naturally convey seeing as touch, hearing, or smell, i.e., synesthesia, a commonly reported occurrence in visionary perception (Stone 2011: 22-24, 198-200).

In terms of the san Pedro flower motif and its positions, headdresses and held entities are its most common locations. In the headdress, they consistently read as the tail of an animal whose body is the headband. For example, in figure 4 the yellow flower motif ending the headband is its tail, the pink headband connects to the purple animal head. One or more san Pedro flower motifs also typically project up from the headband, or, in the case of frontal figures, the face surround. San Pedro flowers often occupy the top center of the head or headdress, what marks the fontanel (the top of the skull, last to fuse after birth, attributed as the place where consciousness enters and exits in shamanic cultures). Not only does its centrality draw attention to it there, but fontanel san Pedro flowers tend toward

greater simplicity, rectilinearity, and abstraction than other versions, even those elsewhere on the figure or in its headdress (figs. 1, 4, and 6, yellow with *). I have argued that a general emphasis on the head, cephalocentrism, characterizes the visionary aesthetic. Specifically, the fontanel is considered the point of entry/exit for out-of-(human)-body experiences (Stone 2011: 76-85). Indeed, Amerindian shamanic art commonly highlights the fontanel (Stone 2011: 80, 100, 153, 190, 192 and 199). The distinctive fontanel san Pedro flower motif is present on the Bennett Monolith llamas, snuff items, textiles, and carvings (Torres 2018: 294, fig. 11.4a and f; 299, fig. 11.8b and f; 302, fig. 11.11e; 317, 11.31a-c and e). Plus, I suggest that its formal reduction echoes the abstract quality of visions, which concentrate reality into essentials (such as human beings as one with other species).

Other notable flower motif placements include: the eye surround (eye emanations, formerly tear bands, aka eyepieces) (fig. 12i-k), mouth projections (vocalization emanations) (fig. 13a-n), and ear ones (aural emanations) (fig. 14a-f and i). Each speaks volumes as to visionary experience, renowned for its vividly multi-sensory character.

In keeping with the Wari preoccupation with the eye, the eyepiece often combines small, upwardly bent cactus-like arms with tips with san Pedro flower motifs or their animal-headed substitutions (fig. 12i-k) (eyepieces offer too many variations to detail here; this element would be a study in itself). Most realistically, held entity cactus arms display the full flower (fig. 12a), which can be reduced to one or expanded to up to four tips (fig. 12d-h). In addition, the arm can become a condor head (fig. 12b) or a transformational bird with an animal head and human mouth (fig. 12c). Similarly, the eyepiece may display a three-part flower and a single arm (fig. 12i), a two-part flower and two-tipped arm (fig. 12j), or a three-part flower (fig. 12k). In eyepieces, cactus flowers and arms convey that cactus vision is in force. The sacred plant can be both part of the practitioner (eyepiece) and an extension thereof (cactus-based held entity).

Vocalization emanations, like Mesoamerican "speech scrolls" (Stone 2011: 182) make a range of sound making visible, from chanting to singing to talking or

shouting. These emanations may well relate to the modern shamanic power songs (*icaros*) (Luna & Amaringo 1999: 13ff), *tarjos* (Glass-Coffin 1998: 118-119, 123), and/or to dramatic shamanic proclamations, such as banishing malevolent spirits (Stone 2011: 58, 62). Modern shamans produce bizarre sounds (e.g., Munn 1973: 107), even speak a language unknown to them in daily life (Stone 2011: 51). Importantly, due to the dual consciousness characteristic of ingesting sacred plants, visionaries can narrate their trance experiences as they happen (Stone 2011: 16-17).

In a vocalization emanation, the cactus flower often caps a bent emanation coming from a transforming being's mouth or beak (see also Rowe 1996: 402). Again, an animal head may be substituted (fig. 13e). Some vocalization emanations undulate (fig. 16a-d), another prevalent type of visionary movement (Stone 2011: 36-38; Oster 1965). The waviness may specifically convey vibrato or other unearthly sounds (Stone 2011: 20-21). Wari vocalization emanations either bend up from the mouth (fig. 13a-f, j and n) or dynamically bend up, over, and down (fig. 13g-i, k-m). They may be very simple (fig. 13j) or contain the meander pattern (fig. 13g) that occurs mostly around the heads of frontal Transforming Beings, conveying high status. One iteration (fig. 13d) splits the emanation into two parts, the main one cactus flower-topped and the other another stem or arm topped with an aberrant san Pedro flower, which could be another cactus arm with a very abstracted flower. Whatever their form, vocalization emanations are shown moving through space, echoing how sound travels. Such seeing of sound also allows viewers to gain insight into visionary synesthesia.

As mentioned above, certain vocalizers also wield *antaras/siku* (panpipes in Kichwa and Aymara, respectively) (fig. 5) (supplementary material 1: tunic 28). Although they have square human teeth, their vocalization emanations undulating and topped with the san Pedro flower motif seemingly identify them as visionary-based ritualists. It is not possible to both sing and play the *antaras* simultaneously, so the vocalization emanation may reify the pipes' sound or indicate the alternation between vocalizing and playing. Wari-Tiwanaku art is almost never narrative (the birthing llamas an exception), so we should avoid tying its imagery down to literal interpretations.

In turn, aural emanations show the cactus flower motif coming out of/into a Transforming Being's ear (fig. 14a-f); in one case the flower, upside down, is the ear (fig. 8g) (supplementary material 1: tunic 42). Such conflation signals hearing dictated by the entheogen; inversion is also a recurring way ancient American artists characterize the visionary realms as fundamentally different from our own (e.g., Stone 2011: 4ff). Aural emanations aptly communicate the shaman hearing the plant spirit; spiritual communication is fundamental to visionary experience, pursued to acquire guidance, cures, and divinatory information from non-human beings and bring it back to the human sphere (Stone 2011: 45-48, 65). Overall, enhanced hearing, like the other sensory modes, is basic to trance (Stone 2011: 21). Ancient American artists exaggerate shamans' hearing capacity in various ways (Stone 2011: 79).

Some aural emanations take the typical three-part flower form (fig. 14a, b, d-f); however, one adopts the aberrant four-part format (fig. 14c). Sprouting from the main figure's ear area, one particularly anomalous version (fig. 14i) features two diagonals, one ending in a san Pedro flower and the other in an animal head. As before, substitutions of animal heads for san Pedro flowers (fig. 14g-j) powerfully yet succinctly join the means and the ends of trance.

Now we turn to the san Pedro cacti's companion, *A. colubrina* or vilca.

ANADENANTHERA COLUBRINA IN NATURE AND ART

This plant (figs. 21-24) has previously received scholarly attention (Stone n.d.; Cordy-Collins 1982; Torres 1987, 2018; Knobloch 2000; Torres & Repke 2006; Burger 2011). However, I will expand upon motifs representing the diagonal leaves (fig. 19a-f), seed pods (fig. 20a and b), individual seeds (figs. 20c-g; 25h-j), and essentialized flowers (fig. 20h-x). I will also add a new motif, the bark (fig. 25a-h, j and k), as well as call attention to vilca-based vocalization emanations (fig. 13h, i, o). Finally, vilca and san Pedro motifs are combined and even conflated in various ways (fig. 15); this differs from some confusion in the literature regarding the identification of the two flowers on their own.⁵



Figure 21. *A. colubrina* leaves, buds, and flowers (Culbert 2007). **Figura 21.** Hojas, botones y flores de *A. colubrina* (Culbert 2007).



Figure 22. "Paired" seed pods of *A. colubrina*. Note similarity to figure 20b (Medeiros 2010). **Figura 22.** Vainas de semillas "pareadas" de *A. colubrina*. Nótese la similitud con la figura 20b (Medeiros 2010).



Figure 23. Smaller and more squared-off seed pod of *A. colubrina* (versus *peregrina*, fig. 26). Note similarity to “concentric squares” (fig. 25g, j-o) (drawing by Bill Meuser, after DoctorLib [n.d.]). **Figura 23.** Vaina de semilla más pequeña y cuadrada de *A. colubrina* (en comparación con *peregrina*, fig. 26). Nótese la similitud con los “cuadrados concéntricos” (fig. 25g, j-o) (dibujo de Bill Meuser, a partir de DoctorLib [n.d.]).



Figure 24. The trunk of the *A. colubrina* tree with its markedly triangular projecting bark (Nancy Ayumi Kunihiro Shutterstock Royalty-free stock, photo ID: 1203279682). **Figura 24.** El tronco del árbol de *A. colubrina* con su corteza saliente marcadamente triangular (Nancy Ayumi Kunihiro Shutterstock, libre de derechos, ID de foto: 1203279682).

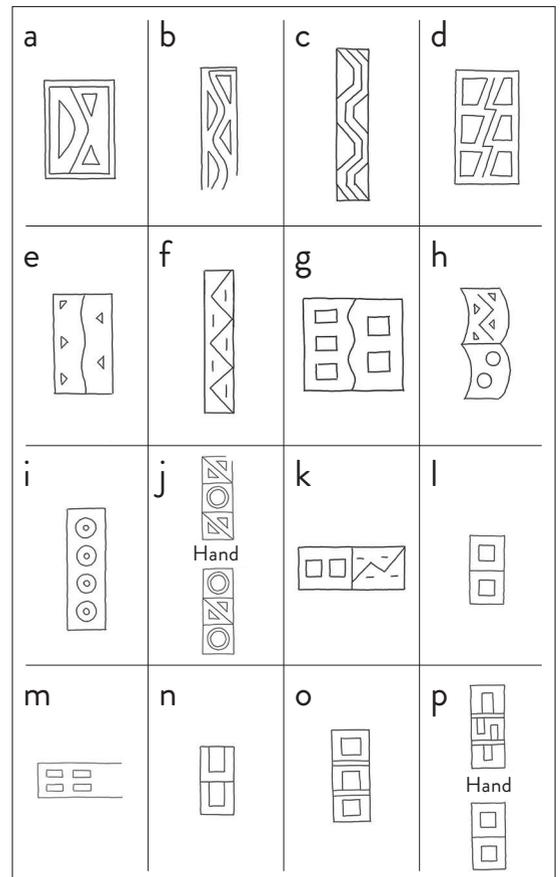


Figure 25. Motifs representing vilca bark. Note: figure 4 held entity is in addition to these (drawings by Bill Meuser). **Figura 25.** Motivos que representan la corteza de vilca. Nota: la entidad sostenida de la figura 4 es adicional a estos (dibujos de Bill Meuser).

A. colubrina var. *cebil* (*Leguminosae-Mimosoideae*) grows in the southern three-quarters of South America, in contrast to the more northerly *A. peregrina* with its much larger and longer seed pods (fig. 26, as compared to figs. 21-23) (Altshul 1964). It grows from c. 1,000 to 7,000 feet of altitude, lower than san Pedro cacti but still from mid-highlands to near the coast. Spanning the lower areas accessed through Wari-Tiwanaku conquest, trade, and influence, it potentially projects a political message concerning the reach of the highland empires. It is a very fast-growing tree (up to one meter/year). Thus, like san Pedro cacti, vilca would seem to contain an abundance of life force. Able to reach fifty feet tall, it is impressively sized, also like many cacti.

Importantly, it has heretofore escaped scholarly attention that the bark is unusual and visually impressive, covered with projecting spiky triangular, scaly thorns (fig. 24). I identify these properties in the ubiquitous Wari zigzag-based motifs that characterize held entities, headbands, belts, even the edges of bodies (figs. 4, orange from the belly and the lower wing; 25a-h, j, and k). Almost anything long, with parallel sides, i.e., tree trunk-like, can be given this label. Bark patterns encircling snuff trays certainly reinforce that the actual vilca snuff was cradled in the tray's depression (e.g., Torres 2018: 318, fig. 33.11i). Referencing the jagged bark would serve as a shorthand identification of the species and its various strong healing effects (most visions are undertaken for healing purposes, after all). It is also important to recall that visionaries, across various entheogens, repeatedly see zigzag patterns during trance ("undulating visionary movement") (Stone 2011: 3ff.). Another visual connection between means and ends is cleverly conveyed.

Interestingly, steeped into a tea, the tree's bark has significant anti-inflammatory and pain-reducing qualities and is still used in healing today (Santos et al. 2013). Since bark contributes to the curing aspects of this tree, it makes further sense that it would be represented in the vilca iconographic configuration.

The tree, being a mimosa, has leaves that are fern-like (fig. 21), branching in diagonal pairs (compound-doubly pinnate). This key characteristic is evoked in the various iterations of the vilca leaf motif (fig. 19). The leaves close at night and open during the day; this daily pattern of change echoes the san Pedro flower's



Figure 26. Seed pods of the *A. peregrina* from Venezuela. Note these seed pods are longer, more bulging, and rounded than *colubrina* (figs. 22 and 23) (Zavadil 2007). **Figura 26.** Vainas de semillas de la *A. peregrina* de Venezuela. Nótese que estas vainas de semillas son más largas, abultadas y redondeadas que en la *colubrina* (figs. 22 y 23) (Zavadil 2007).

but differs in being familiarly diurnal. Perhaps because the leaf motifs are peaked, they may be confused with maize; however, they may bend either down (fig. 19a-c), as in maize leaves, or up (fig. 19d-f), as in vilca. Indeed, figure 21 indicates that vilca has drooping branches with upward-facing leaves, so either direction is correct. Furthermore, maize leaves are staggered (alternate) along the stalk, not directly across from each other (opposite) as in *Anadenanthera*. In addition, in an important Wari tunic (supplementary material 1: tunic 56) maize is clearly depicted with silk-topped stalks and *ukhu* husks containing cobs dotted with three kernels, again echoing

visionary x-ray experience. Thus, maize is iconographically distinguishable from vilca (see note 6).

When the tree is in fruit, the diagnostically large, dangling seed pods appear. As in renderings of the pregnant llama, the cactus flower motif, and maize, Wari art universally shows *ukhu* view of these seed pods. It is not the pods themselves that hold the spiritual power, but the hidden seeds nestled within them are the entheogen. Yet the motif shapes do rather realistically reflect the various appearances of the pods, from long and full of up to eight beans (Torres 2018: 309, fig. 11.18a), to naturally straighter pods and squarer seeds (fig. 23; Torres 2018: 308, fig. 11.17 lower right) that seem to inspire the widespread concentric squares (fig. 25g, k-p). In Nature, pairs of seeds separated by constrictions also occur (fig. 22); the Ponce Stela (Torres 2018: 309, fig. 11.18d) and a Wari bag (fig. 20b) (supplementary material 1: bag 1) directly illustrate this type. Three sets of two seeds within a rectangle are also depicted on the torso/tunic of another tunic with panpipers, again indicating visionary ritual music is taking place (fig. 20a) (supplementary material 1: tunic 53). Three seeds in a pod are likewise featured on the Bennett Monolith and Ponce Stela (Torres 2018: 309, fig. 11.18b, as the frontal figure's body and arms) and four-seed pods also band the Ponce figure's arms (Torres 2018: 311, fig. 11.21). Multiple seeds fill the held entity in one textile as well (fig. 25i) (supplementary material 1: tunic 23). Vocalization emanations also contain multiple seeds (fig. 4, orange; fig. 13i).

Extracted from the actual pods, vilca seeds are roasted, pop open, then are ground to be sprinkled into beverages, snuffed, or smoked. In Wari-Tiwanaku art, the all-important seeds act as independent motifs, either as solid or concentric circles (fig. 20c-e). In one instance, the circle has been filled with a split-eye (fig. 20e), in keeping with the Wari embedding them in many places to signal trance content. This example communicates that it is indeed the seed that turns the practitioner's vision supernatural.

Such circles are repeated as the entire field of actual and depicted garments. Many concentric seeds, some of which are assigned the prestigious blue-green, are woven into the field of an exceptional, huge mantle (supplementary material 1: mantle 2). Seeing things multiplied into infinity is a common visionary experi-

ence (Stone 2011: 19-20). The first mantle's similar field of concentric circles is bordered by a zigzag containing repeated abstract faces with upturned mouths (fig. 20f). These could represent the bark-zigzag filled with beans, shown as ecstatic to evoke their visionary effect. In turn, they could also convey the spirit face of vilca, according to a similarly simple one carved in the center of a snuff tray (Stone 2011: 305, fig. 11.14e). In sculpted form, the Ponce Stela's pants/legs alternate the concentric circles with a more inflected vilca bean/spirit face (fig. 20g) (Torres 2018: 311, fig. 11.21). Such large, technically superior, and densely patterned garments covering the wearer in a plethora of precious entheogens easily communicate his high status and copious visionary experience.

The circular seed motifs overlap with the essentialized stalk-and-ball motifs that represents vilca buds/flowers. In nature, the *Anadenanthera* inflorescence consists of stems ending in a spherical bud, itself made up of balls (fig. 21). When open, it becomes a radiating circle of multiple filament/anthers around the style/stigma (much like the cactus flower). Thus, flowers being doubly composed of the stalk-and-ball, it makes visual sense for this shorthand to encompass the entire flowering process. These hang down from figures' elbows (fig. 20h-l) and/or stand upright in headdresses (fig. 20m-x). *Q'iwa* include: another split trance eye substitution (fig. 20m), folded-over or drooping versions (fig. 20t and u), a doubled seed (fig. 20v), a modified concentric-square base and stem (fig. 20w; much like the cactus flower in figure 11k, representing an equivalence/substitution between cactus and vilca imagery), and a flaring cap (fig. 20x). Wari weavers rarely interpreted their subject's spatial appearance as in (fig. 20t), perhaps further signaling vilca's exceptional character. Finally, note that a Transforming Being inscribed on the Ponce Stela features the essentialized vilca flower playing the role of vocalization emanation (fig. 13o) (Torres 2018: 319, fig. 11.34c).

Turning to the new identification, the most common trunk/bark patterns feature a series of triangles separated by a zigzag line, which can share space with concentric squares (fig. 25k). Concentric squares (Conklin's [1996: 381] "segmented band") are pervasive in the vertical cactus-based held entity. In addition, vilca seeds, shown inside pods or individually, can accompany

and visually overlap with concentric squares (fig. 25h-k). The latter also appear as vilca flower elbow pendants (fig. 20l), plus as san Pedro flower ovaries (figs. 8g-i, r and u; 9a-e; arguably 10f; 11g-l and n) and as the san Pedro flower itself (fig. 11r), bringing together the two entheogens in additional ways. Indeed, the triangle-based vilca-bark-pattern held entity is often topped and/or based with a san Pedro flower motif (e.g., fig. 13h). This may suggest that concentric squares can stand for cactus and vilca imagery alike, as cactus arms are included on either concentric-square or vilca-bark held entities (fig. 12a-f). Concentric squares being ubiquitous throughout Transforming Beings' components reinforces the reading of them as perhaps the most abstract and all-encompassing of all Wari references to sacred plants.

COMBINED AND CONFLATED SAN PEDRO AND VILCA MOTIFS

Certain Wari tunics feature one type of Transforming Being carrying more cactus referents alternating with another bearing more *Anadenanthera* motifs (e.g., supplementary material 1: tunics 2, 5, 7 and 19; panel 2). These place the two entheogens on par and in combination with each other. However, most often the two sets of motifs occur on the same figure, particularly in the headdress: typically, the fontanel san Pedro flower is flanked by two shorthand vilca flowers (e.g., fig. 4). Yet some motifs go further and combine the two plants into a new third entity (fig. 15), embodying the principle of *tinku*, or convergence, in Kichwa. *Tinku* is expressed, for example, in two streams or paths that join into a third, larger one, which is made up of, yet distinct from, the original two (Stone 2017a). Like the other kichwa principles, it is exemplified throughout Andean textiles.

In terms of motifs, visual conflation communicates a central revelation of visionary consciousness: phenomena appearing discrete in everyday life are not necessarily so. Two-as-one was an age-old Andean message by the Middle Horizon (Stone 1983; 2012: 26, fig. 10; 49, fig. 35). When isomorphism exists between the paired phenomena, such as the two sacred plants' inner parts (the stamens revealed as the two plants' flowers bloom), it seems even more compelling to make them into a single composite motif.

Formal conflation can occur in various ways. Some vilca motifs insert a concentric square or u-shaped variant thereof in the held entity triangular bark trunk (fig. 25h and k). Others insert triangles in the cactus flower ovary position (Torres 2018: 309, fig. 11.18 e-g, i). Quite a few Wari textiles fully visually conflate the two sacred plants (fig. 15a-h), as do snuff tablets (fig. 15i and j).⁶

Conflated imagery appears mostly in headdress elements and typically places a three-part cactus flower between, but united with, two vilca flowers (fig. 15a-f). The sharing of their borders, in what is termed contour rivalry, has long been employed in Andean art to perceptually fuse components (Stone 1983, 2017a: fig. 9). The headdress worn by a snuff-tablet condor turns up the concentric square headband at the edges and caps it with vilca essential flowers (fig. 15g) (Torres 2018: 319, fig. 11.34e). In that case, the cactus flower has four uprights and lacks tips, yet it flares in a flower-like manner and holds the usual fontanel position (with the expected degree of simplification). A more curvilinear example (fig. 15h) treats the headband and vilca flowers similarly; however, its three-part cactus flower tips are vilca seed-like (fig. 20d). This substitution of concentric circle vilca beans for the cactus flower stigma/filaments is a particularly creative interdigitation of the two plants. With or without the ovary, the cactus flower may have horizontal vilca leaf lines delineating the sides (fig. 26i, j), the fluted shape of the latter mimicking the cactus flower pericarp (figs. 2, 9n, and 18). Once more, creative combinations and variations characterize the fascinating Wari aesthetic.

CONCLUSION

It is clear that these two entheogens were both used during state rituals. The paired *qero* (beaker for liquids; san Pedro is boiled and drunk) and snuff tablet held in the Bennett Monolith figure's hands add strong support to their tandem use in state rituals. Of significance here is Knobloch's (2000: 388, figs. 2, 4, 5 and 9) insight that the "half fist," fingers folded and the thumb capping them, is associated with vilca imagery (Torres 2018: 294, fig. 11.4d; 306, fig. 11.15e; 314, fig. 11.27a and b). Indeed, both the Ponce and the Bennett



Monoliths' main figures use the half-fist to hold the tablet and straight fingers for the *qero* (Torres 2018: 312, fig. 11.23). Furthermore, it is important to note that in Wari textiles the profile Transforming Beings always adopt the half-fist hand for the held entity (e.g., fig. 4), with the only textile exception that I know of being panpipers.

The later Inka added *vilca* to their *aqha*, according to Friar Cobo (1990 [1653]: 169). In modern times, visionaries may simultaneously drink san Pedro brew and snort *ambil* (a tobacco paste) (Houseman & Odum 2022: 257). Heightening visionary effects by combining entheogens may suggest why these practices endure.

ACKNOWLEDGMENTS My thanks to Bill Meuser for the drawings and his help in all ways, and to Ann Rowe and Cait Kennedy at the Textile Museum for figure 5 images.

NOTES

¹ My dissertation is only available through Yale University Library; however, email me at rstone@emory.edu and I will email a copy.

² *The Jaguar Within: Shamanic Trance in Ancient Central and South American Art* appears on some searches as out-of-print; however, it is available from <<https://utpress.utexas.edu/9780292726260/the-jaguar-within/>>.

³ Interestingly, *vilca* not only signified the entheogen to the Inka: there were a very large number of *huaca* [sacred persons, places, or things] keepers. They would report to Inca government high officials known as *vilca camayocs* (keepers of the sacred) who oversaw all the *huacas*, and the sacrifices given to each one. There was one *vilca camayoc* for each of the vast quarters (*suyu*) of the empire (Cobo 1990 [1653]: 155). This shows that sacredness and the plant were mutually reinforcing.

⁴ First, I have not examined the piece in person, so this remains somewhat conjectural. However, my personal observation is that the corpus of Wari ceramics is increasingly contaminated with inauthentic pieces. To name a few discrepancies, this example has Nasca style snakes around the eyes rather than the usual Wari eyepiece, the profile Transforming Beings paint-

ed below the belt are headless, the being on the shield is one I have never seen in Wari or any other style of Andean art, and there is a very odd bluish area like a series of necklaces. Wari ceramics do not feature bluish slips.

⁵ On the Metropolitan Museum website for 1979.206.385, the san Pedro flowers are mistakenly identified as *vilca* (Bernier 2009). There is also a clear distinction between them and maize cobs, though they are adjacent.

⁶ Many more appear in Knobloch's and Torres's works.

REFERENCES

- ALTSCHUL, S. 1964. A Taxonomic Study of the Genus *Anadenanthera*. *Gray Herbarium of Harvard University* 193: 3-65.
- BERNIER, H. 2009. Birds of the Andes. *The Met*, June. <https://www.metmuseum.org/toah/hd/bird/hd_bird.htm> [accessed: 03-20-2023].
- BROOKLYN MUSEUM, n.d. *Textile Fragment with Birthing Llamas*. <<https://www.brooklynmuseum.org/open-collection/objects/59389>> [accessed: 04-14-2023].
- BURGER, R. 2011. What Kind of Hallucinogenic Snuff was Used at Chavín de Huántar? An Iconographic Identification. *Ñawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology* 31 (2): 123-140.
- CACTUS MUSEUM. n.d. *Cactus Anatomy*. <<http://www.cactusmuseum.com/anatomy.asp>> [accessed: 02-11-2022].
- CLEVELAND MUSEUM OF ART. n.d. *Tunic with Sacrificer*. *Object code: 2007.179*. <<https://www.clevelandart.org/art/collection/search?i=2&search=2007.179>> [accessed: 06-22-2023].
- COBO, B. 1990 [1653]. *Inca Religion and Customs*. R. Hamilton, trans. Texas: University of Texas Press.
- CONKLIN, W. 1970. Peruvian Textile Fragment from the Beginning of the Middle Horizon. *Textile Museum Journal* 3 (1): 15-24.
- CONKLIN, W. 1996. Huari Tunics. In *Andean Art at Dumbarton Oaks*, E. Boone, ed., vol. 2, pp. 375-398. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- COOK, A. 2012. The Coming of the Staff Deity. In *Wari: Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 102-121. New York: Thames and Hudson.



- CORDY-COLLINS, A. 1979. Cotton and the Staff God: Analysis of an Ancient Chavín Textile. In *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference*, A. Rowe, E. Benson & A.-L. Schaffer, eds., pp. 51-60. Washington DC: Textile Museum and Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- CORDY-COLLINS, A. 1982. Psychoactive Painted Peruvian Plants: The Shamanism Textile. *Journal of Ethnobiology* 2 (2): 144-153.
- CULBERT D. 2007. *Anadenanthera colubrina* (8634347115).jpg <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Anadenanthera_colubrina_%288634347115%29.jpg> [accessed: 06-22-2023].
- DICTIONARY OF CACTUS NAMES. n.d. *Trichocereus*. <<https://www.cactusnames.org/trichocereus/>> [accessed: 02-11-2022].
- DOCTORLIB. n.d. *Anadenanthera colubrina* (Vellozo) Brennan. *The Encyclopedia of Psychoactive Plants: Ethnopharmacology and Its Applications*. <<https://doctorlib.info/herbal/encyclopedia-psychoactive-plants-ethnopharmacology/14.html>> [accessed: 02-11-2022].
- ENCYCLOPEDIA OF CACTI. 2005. *Echinopsis lageniformis*. <http://www.llifile.com/Encyclopedia/CACTI/Family/Cactaceae/7565/Echinopsis_lageniformis> [accessed: 02-11-2022].
- FAITH, A. n.d. The Great Goddess of Teotihuacan. In *Historical Mexico*. <<https://historicalmx.org/items/show/77>> [accessed: 02-11-2022].
- FÖRST, C., H. FRIEDRICH & G. ROWLEY 1974. *Echinopsis lageniformis*. *International Plant Names Index* 3 (3): 96.
- FOX, A. 2020. The Andean Condor Can Soar 100 Miles Without Flapping. *Smithsonian Magazine*, 20 July. <<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/andean-condor-can-soar-100-miles-without-flapping-180975342#>> [accessed: 02-11-2022].
- GARDENIA. n.d. *Trichocereus pachanoi* (San Pedro Cactus). <<https://www.gardenia.net/plant/trichocereus-pachanoi#>> [accessed: 02-11-2022].
- GLASS-COFFIN, B. 1998. *The Gift of Life: Female Spirituality and Healing in Northern Peru*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- HOUSEMAN, J. & M. ODUM 2022. *Alters and Schiff Essential Concepts for Healthy Living*. Burlington: Jones and Bartlett Learning.
- KNOBLOCH, P. 2000. Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of *Anadenanthera colubrina* Iconography. *Latin American Antiquity* 11 (4): 387-402.
- KNOBLOCH, P. 2013. Archives in Clay: The Styles and Stories of Wari Ceramic Artists. In *Wari: Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed. pp. 122-143. New York: Thames and Hudson.
- KOLATA, A. 1996. Tiwanaku Ceremonial Architecture and Urban Organization. In *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*, A. Kolata, ed., pp. 175-201. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- LUNA, L. & P. AMARINGO 1999. *Ayahwasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.
- MANNHEIM, B. 2013. *The Language of Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.
- MARAL, H. 2017. *Santamarcanda*. <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=60636645>> [accessed: 03-20-2023].
- MEDEIROS, J. 2010. *Anadenanthera Colubrina*. <https://www.wikiwand.com/es/Anadenanthera_%20colubrina#Media/Archivo:Anadenanthera_colubrina_fruits.jpg> [accessed: 03-20-2023].
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART. n.d.a. *Tunic fragment*. Object code: 1979.206.394. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312615>> [accessed: 06-22-2023].
- METROPOLITAN MUSEUM OF ART. n.d.b. *Tunic fragment*. Object code: 30.16.4. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307991>> [accessed: 06-22-2023].
- MINDAT. n.d. *Malachite from Chuquicamata Mine, Chuquicamata District, Calama, El Loa Province, Antofagasta, Chile*. <<https://www.mindat.org/locentry-617614.html>> [accessed: 02-11-2022].
- MUNN, H. 1973. The Mushrooms of Language. In *Hallucinogens and Shamanism*, M. Harner, ed., pp. 86-122. New York: Oxford University Press.
- OGUNBODEDE, O., D. MCCOMBS, K. TROUT, P. DALEY & M. TERRY 2010. New Mescaline Concentrations from 14 taxa/cultivars of *Echinopsis* (Cactaceae) ("San Pedro") and their Relevance to Shamanic Practice. *Journal of Ethnopharmacology* 131 (2): 356-362.
- OSTER, G. 1965. Moiré Patterns and Visual Hallucinations. *The Psychedelic Review* 7: 33-40.
- OSTOLAZA, C. 1999. Etnobotánica 6: culturas Wariy Chimu. *Quepo: Sociedad Peruana de Cactus y Suculentas* 13: 32-37.
- ROWE, A. 1996. Huari Mantles and Four-Cornered Hats. In *Andean Art at Dumbarton Oaks*, E. Boone, ed., vol. 2, pp. 399-412. Washington DC: Dumbarton Oaks.



- ROYAL ONTARIO MUSEUM, n.d. *Mantle Fragment*. Object code: 931.11.1. <<https://collections.rom.on.ca/objects/389336/mantle-fragment?ctx=37201a2b-e8ed-45ab-8808-0398ffb9a48f&idx=0>> [accessed: 04-14-2023].
- SALOMON, F. 1991. "Introductory Essay: The Huarochirí Manuscript." In *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, F. Salomon & G. Urioste, eds., pp. 1-38. Austin: University of Texas Press.
- SANTOS, J., R. MARINHO, E. VALENTIM, L. RODRIQUES, M. YAMAMOTO, S. TEIXEIRA, M. MUSCARA, S. COSTA & S. TOMAZZI 2013. Beneficial Effects of *Anadenanthera colubrina* (Vell.) Brenan Extract on the Inflammatory and Nociceptive Responses in Rodent Models. *Journal of Ethnopharmacology* 148 (1): 218-222.
- SCHULTES, R., A. HOFMANN & C. RÄTSCH 1998. *Plants of the Gods: their Sacred, Healing, and Hallucinogenic Powers*. Revised Edition. Rochester: Healing Arts Press.
- STOBART, H. 1996. *Tara y Q'uiwa: Mundos de sonidos y significados*. In *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*, A. Gerard, ed., pp. 25-40. La Paz: Plural Editores.
- STOLFA M. 2004. *Le culture del Perù. Da Chavin agli Inca. La collezione Federico Balzarotti al Castello Sforzesco*. Milan: Silvana Editoriale.
- STONE, R. n.d. *Anadenanthera* in Nature. *For I Am the Black Jaguar*. <<https://scholarblogs.emory.edu/blackjaguar/anadenantheranature/>> [accessed: 03-20-2023].
- STONE, R. 1983. Possible Uses, Roles and Meanings of Chavin-related Painted Textiles from the South Coast of Peru. In *Investigations of the Andean Past: Proceedings of the First Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, D. Sandweiss, ed., pp. 51-74. Ithaca: Cornell University.
- STONE, R. 1986. Color Patterning and the Huari Artist: the 'Lima Tapestry' Revisited. In *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles, Proceedings*, A. Rowe, ed., pp. 137-149. Washington DC: The Textile Museum.
- STONE, R. 1987. *Technique and Form in Huari Tapestry Tunics: The Andean Artist, 500-800 A.D.* Doctoral dissertation, vols. 1, 2, and 3. New Haven: Yale University.
- STONE, R. 2007. Using the Past to Heal the Present: Rock Art and Curing in Western Amazonia. *Acta Americana. Journal of the Swedish Americanist Society* 15 (1): 5-27.
- STONE, R. 2011. *The Jaguar Within: Shamanic Trance in Ancient Central and South American Art*. Austin: University of Texas Press.
- STONE, R. 2012. *Art of the Andes from Chavin to Inca*. New York: Thames and Hudson Ltd.
- STONE, R. 2017a. Dialogues in Thread: The Quechua Concepts of Ayni, Ukhu, Q'uiwa, and Ushay. In *Threads of Time: Tradition and Change in Indigenous American Art*. <<http://threads-of-time.carlos.emory.edu/exhibits/show/essays/dialoguesinthread>> [accessed: 02-11-2022].
- STONE, R. 2017b. The Best of the Best: *Qumpi* (Highest Status Textiles) in Ancient Andean Thought and Practice. *Threads of Time: Tradition and Change in Indigenous American Art*. <<http://threads-of-time.carlos.emory.edu/exhibits/show/essays/bestofthebest>> [accessed: 02-11-2022].
- STONE, R. 2018. Empowered, Not Disabled: An Ancient Shaman Effigy Vessel at the Carlos Museum. *The Journal of Humanities in Rehabilitation: A creative exploration of the human experience of disability and healing* (April 30, 2018): 1-9.
- STONE-MILLER, R. 1992. Camelids and Chaos in Wari and Tiwanaku Textiles. In *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*, R. Townsend, ed., pp. 334-345. Chicago: Art Institute of Chicago.
- STONE-MILLER, R. 1994. *To Weave for the Sun: Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts.
- STONE-MILLER, R. 2002. *Seeing with New Eyes: Highlights of the Michael C. Carlos Museum Collection of Art of the Ancient Americas*. Atlanta: Michael C. Carlos Museum.
- STONE-MILLER, R. & G. MCEWAN 1990-1991. The Representation of the Wari State in Stone and Thread: A Comparison of Architecture and Tapestry Tunics. *RES, Anthropology and Aesthetics* 19-20: 53-80.
- TEDLOCK, B. 2005. *The Woman in the Shaman's Body: Reclaiming the Feminine in Religion and Medicine*. New York: Random House.
- THE TEXTILE MUSEUM. n.d. *Tunic*. Object code: T-0473. <<https://collections-gwu.zetcom.net/en/collection/item/47302/>> [accessed: 06-22-2023].
- TINDALL, R. 2008. *The Jaguar That Roams the Mind: An Amazonian Plant Spirit Odyssey*. Rochester: Park Street Press.



TORRES, C. 1987. The Iconography of the Prehispanic Snuff Trays from San Pedro de Atacama, Northern Chile. *Andean Past* 1: 191-245.

TORRES, C. 2018. Visionary Plants and SAIS Iconography in San Pedro de Atacama and Tiahuanaco. In *Images in Action: The Southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi & E. Zigarra, eds., pp. 289-326. Los Angeles: UCLA, Cotsen Institute of Archaeology Press.

TORRES, C. & D. REPKE 2006. *Anadenanthera: Visionary Plant of Ancient South America*. Binghamton: The Haworth Herbal Press.

ZAVADIL, V. 2007. *12097-Anadenanthera peregrina-Cacuri.JPG*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12097-Anadenanthera_peregrina-Cacuri.JPG> [accessed: 06-22-2023].

SUPPLEMENTARY MATERIAL

1. Objects analysed in this article.

MATERIAL SUPLEMENTARIO

1. *Objetos analizados en este artículo.*



Develando la identidad chamánica del Sacrificador tiahuanacota en la iconografía centro-sur andina (400-1000 DC)

Unveiling the shamanic identity of the Tiahuanaco Sacrificer in south-central Andean iconography (AD 400-1000)

Helena Horta Tricallotis^A & Muriel Paulinyi^B

Recibido:
diciembre 2020.

Aprobado:
julio 2022.

Publicado:
junio 2023.



RESUMEN

La figura del Sacrificador en la iconografía tiahuanacota ha sido debatida desde hace casi un siglo, y todavía persisten dudas acerca de su identidad y naturaleza. En este trabajo damos a conocer los resultados de una investigación en torno a este personaje, cuyo corpus de imágenes entrega datos sobre la existencia de un conjunto de atributos estables y connotativos de su especial iconografía. Además de la cabeza cortada y el hacha que el Sacrificador sostiene en las manos, proponemos otros elementos que integran dicho conjunto, como la túnica cuatripartita, la faja, el colgante de codo, la postura corporal y la plataforma escalonada. Dichos rasgos lo caracterizarían como agente u oficiante del rito chamánico, en tanto vehículo de comunicación con las deidades. Aunque algunos de los atributos mencionados fueron ya abordados en estudios previos, otros derivan de nuestro propio análisis. El presente trabajo permite articular unos y otros en un conjunto específico, cuestión no realizada hasta hoy, y proponer un significado para este personaje ubicuo de la iconografía centro-sur andina como correlato visual del chamán.

Palabras clave: Tiahuanaco, el Sacrificador, vestimenta ritual, hacha T, chamanismo andino.

ABSTRACT

The Sacrificer figure in Tiahuanaco iconography has been under debate almost for a century, with questions about its identity and nature persisting to this day. In this work we present the results of an investigation of this character, whose corpus of images reveals a set of stable, connotative attributes of his special iconography. Beyond to the severed head and the axe the Sacrificer holds in his hands, we propose other elements that comprise this set, such as the quadripartite tunic, the sash, the object hanging from the elbow, the body posture and the stepped platform. These features would characterize him as an agent or officiant of the shamanic rite who serves as a vehicle for communicating with the deities. While some of the aforementioned attributes have been addressed in previous works, others derive from our own analysis, and thus by bringing them all together into a single set for the first time, we are able to argue that this ubiquitous character in south-central Andean iconography signifies as a visual correlate of the shaman.

Keywords: Tiahuanaco, The Sacrificer, ritual clothing, T-axe, Andean shamanism.

^A Helena Horta Tricallotis, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IAAM), Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile. ORCID: 0000-0003-0831-4322. E-mail: hhorta@ucn.cl

^B Muriel Paulinyi, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile. ORCID: 0000-0003-4890-7755. E-mail: muriel.paulinyi@pucv.cl

INTRODUCCIÓN

Sacrificador, Decapitador, Degollador, Hombre-felino decapitador, *Chachapuma* o *Naqak*, son algunos de los nombres que ha recibido el personaje más destacado de los repertorios iconográficos de Pucara, Tiahuanaco y Wari. Su figura ha captado el interés de diversos investigadores, quienes coinciden en considerarlo una entidad esencialmente representada de manera explícita con atributos de decapitación, ya sea porque sostiene en sus manos una cabeza cortada y el instrumento cortante con el cual efectuó el sacrificio, o porque en su tocado y cetro se aprecian miembros cercenados del cuerpo humano (Bennett 1934; Posnansky 1945, 1957; Valcárcel 1959; Núñez 1964; Ponce 1969, 1971; Paredes 1984; Torres 1984a, 1984b, 1985, 2001; Cook 1994, 2013; Llagostera 1995, 2006; Berenguer 2000; Chávez 2002; Sagárnaga & Korpisaari 2007).

En el caso particular de Tiahuanaco han surgido diversas interpretaciones sobre su identidad. Mientras que algunas lo señalan como un ser sobrenatural (Posnansky 1945; Valcárcel 1959; Cook 1983, 1987, 1994, 2013), otras plantean que se trataría de un individuo de carne y hueso (Núñez 1964; Ponce 1969, 1971; Berenguer 1987, 2000; Kolata 1993, 2004; Sagárnaga & Korpisaari 2007).

En este panorama general de interpretaciones, analizaremos 28 imágenes en las que es representado el Sacrificador, con el doble propósito de destacar y definir aspectos nuevos para su iconografía que puedan ser articulados en torno a un núcleo de significación plausible. Para ello, hemos puesto el foco de atención en ciertos elementos de la vestimenta con la cual es representado y en los motivos asociados a sus imágenes, concluyendo que existen evidencias iconográficas y arqueológicas que apoyan la interpretación de su naturaleza intrínsecamente chamánica. Esto significa que se trataría de un individuo particular dentro de la sociedad que se ha sometido a un entrenamiento ad hoc, derivando en especialista conocedor del ritual y quien, mediante el consumo de plantas con componentes psicoactivos, entra en trance y lleva a cabo el sacrificio humano como ofrenda que se presenta a las divinidades. A continuación revisaremos algunas de estas interpretaciones, y nos referiremos a él momentáneamente con el término neutral de Personaje con atributos de decapitador.

INTERPRETACIONES PREVIAS ACERCA DE LA NATURALEZA DEL PERSONAJE CON ATRIBUTOS DE DECAPITADOR

Como ser sobrenatural

Con respecto a siete esculturas en bulto, en las que la cabeza del Personaje con atributos de decapitador presenta rasgos felínicos, Arthur Posnansky (1945) planteó que se trataría de un dios hombre-puma, al que denominó *Chachapuma*, apoyándose en cierta tradición oral local. Asimismo, basándose en la cachiporra y la cabeza cortada que sostiene en sus manos, concluyó que habría sido venerado mediante la realización de sangrientos rituales. Sin embargo, en el mismo trabajo propone una interpretación distinta cuando se refiere a un quero, en cuya superficie se aprecian cuatro personajes similares a los *chachapumas*, afirmando que se trataría de guerreros sobrenaturales con máscaras de puma y cabezas trofeo de los enemigos decapitados¹ (más adelante analizaremos su representación). Además de la coexistencia de estas dos interpretaciones –y de las conclusiones que de ello se pueda inferir– nos interesa destacar el carácter sobrenatural que en ambos casos Posnansky adjudica al Personaje con atributos de decapitador.

Luis Valcárcel (1959) fue el primero en utilizar la denominación de “sacrificador” para referirse a este personaje, y apoyándose en un corpus iconográfico no especificado, propone su condición de ser sobrenatural antropomorfo con dentadura de felino, que pertenecería al “mundo de adentro” o *ukupacha*. Así, el Sacrificador sería una suerte de contrapunto del Personaje de Dos Cetros, al que por sus características considera como una deidad celeste. Aunque no explicita el motivo por el cual vincula al Sacrificador con el “mundo de adentro”, es posible que esta asociación tenga que ver con el simbolismo que Valcárcel atribuye a las cabezas cortadas, al señalar sobre la base de información fundamentalmente etnográfica, que no solo se relacionaría con la guerra y con la subyugación del enemigo, sino también con la fertilidad de la tierra.²

Al igual que la mayoría de los investigadores de la segunda mitad del siglo XX, Anita Cook (1983, 1987, 1994) adopta el término acuñado por Valcárcel, e inserta

la figura del Sacrificador en un contexto más amplio. Plantea que junto con otros dos seres sobrenaturales –la Deidad Frontal con Báculos y los acompañantes de perfil– conformarían el tema de la Deidad Central, el más importante de la iconografía del Período Medio (Cook 1983, 1987, 1994, 2013).³ Considerando lo observado en ejemplares líticos y en tabletas del complejo alucinógeno, reconoce que muchos presentan una nariz sobredimensionada, y refiriéndose en particular al hallazgo de Niño Korin, menciona que el Sacrificador que aparece en la tableta exhibe nariz de camélido (Cook 1983, 1994). Además propone que en los primeros siglos de existencia de Tiahuanaco el tema de la Deidad Central se habría conformado exclusivamente por la Deidad Frontal con Báculos y el Sacrificador. Más tarde, este último habría sido reemplazado por los acompañantes de perfil, transformándose en un personaje de importancia secundaria. Para Cook, esta nueva configuración es ilustrada de manera muy gráfica en la Puerta del Sol, donde dos sacrificadores aparecen representados en miniatura, uno a cada extremo del meandro inferior, tal como se verá más adelante.

Siguiendo la línea trazada por Valcárcel, Cook sostiene que el rito del sacrificio humano, expresado en la iconografía tiahuanacota por la figura del Personaje con atributos de decapitador, se relacionaría con la fertilidad. Señala también que, en el repertorio iconográfico de distintas sociedades andinas prehispánicas, existen motivos en los que el vínculo entre sacrificio humano y fertilidad agrícola –es decir, entre muerte y vida– se puede apreciar de manera más o menos explícita: en Recuay, Moche y Nazca se representan cabezas cortadas desde las cuales crecen plantas; en Wari se observa un motivo de forma intencionalmente ambigua, que ha sido interpretado indistintamente como una planta o como un órgano del cuerpo humano (corazón, pulmones y tráquea) (Cook 2013: figs. 81 y 82).

Como sacerdote o guerrero

Lautaro Núñez (1964) considera al Sacrificador como un sacerdote de carne y hueso, y al igual que Posnansky, plantea que su particular dentadura sería parte de una máscara que utilizaba en contextos rituales, en los que realizaba sacrificios humanos, entre otras acciones. Considerando sus características formales, propone que,

con dicha máscara, personificaba una deidad felina, la cual le transfería sus poderes sobrenaturales. El autor se inclina por la idea de que el Sacrificador sería un ser humano y no una figura mítica, debido al hallazgo de “cabezas trofeo” y de máscaras de felino en ciertos sitios de la costa del Perú y del norte de Chile (Núñez 1964: 5).

Carlos Ponce Sanginés (1969, 1971) y Alan Kolata (1993) también sostienen que el Personaje con atributos de decapitador sería un ser humano enmascarado, pero no utilizan el término “sacrificador”. Con base en un corpus de ocho ejemplares de *chachapumas* procedentes de Tiahuanaco y de Copacabana, Ponce observó que fueron indistintamente representados de pie o en postura sedente, vistiendo una faja y un penacho de tres grandes plumas a modo de adorno cefálico. A diferencia de Posnansky, Ponce afirma que el personaje que se observa en algunos ceramios es el mismo que aquel representado en las esculturas en bulto de los *chachapumas*. Junto con advertir que algunos de los personajes pintados en cerámicas presentan una hoja de hacha a modo de adorno pectoral, concluye que se trataría de un distintivo militar (volveremos más adelante sobre este instrumento). A raíz de estas características –cuerpo antropomorfo con cabeza de felino, herramienta cortante, cabeza cortada y adorno pectoral– Ponce lo interpreta como un guerrero enmascarado perteneciente a una orden especial, cuyo emblema habría sido la figura del felino. Si bien no lo explicita, es posible deducir del contexto anterior que las cabezas cortadas asociadas a estos “guerreros” fueron interpretadas por este autor como cabezas de los enemigos vencidos en batalla (Ponce 1971: 87).

Alan Kolata (1993, 2004) señala que dentro del repertorio iconográfico tiahuanacota las imágenes que aluden a la decapitación son numerosas, y tienen que ver, por una parte, con el personaje, al que reconoce tanto en las esculturas en bulto como en los numerosos ceramios descubiertos por su equipo en un caché dispuesto en la esquina noreste de la Akapana, a nivel de las fundaciones del edificio y en la primera terraza. En el caso de las esculturas en bulto –a las que denomina *chachapumas*, adoptando el término acuñado por Posnansky–, observa que el mismo personaje es representado con máscara de felino, en posición sedente y sin báculo. Considerando estas características, Kolata propone que el personaje sería un sacerdote-guerrero

perteneciente a la élite gobernante tiahuanacota, responsable de la ejecución de los sacrificios humanos. Por otra parte, las cabezas antropomorfas de perfil pintadas en queros en bandas horizontales constituyen para Kolata un segundo grupo de imágenes que aluden al sacrificio. Este patrón decorativo aparece en varios de los queros del caché, lo cual es interpretado por el autor como la representación de “cabezas trofeo” decapitadas por los “sacerdotes-guerreros” (Kolata 1993: 124-129).

Asociados al caché fueron exhumados 21 cuerpos humanos, 18 de ellos no presentaban cráneo y los restos de 20 fueron identificados como pertenecientes a individuos masculinos de entre 17 y 39 años de edad. Las características de este hallazgo –género, rango etario, ausencia de cráneos y su vínculo con cerámicas cuya iconografía se refiere a las figuras del “sacerdote-guerrero” y la “cabeza trofeo”– conducen a Kolata a proponer que se trataría de los cuerpos de guerreros enemigos vencidos en combate, por lo que la decapitación observada a nivel iconográfico sería el reflejo de una práctica real y recurrente entre los tiahuanacotas. Considerando el vínculo que diferentes relatos etnográficos establecen entre los muertos y el crecimiento vegetal, sostiene, coincidiendo con Valcárcel y Cook, que para esta sociedad la muerte también estaba ligada a la idea de fertilidad:

Durante siglos, los aymaras han mantenido la creencia de que los muertos enterrados empujan hacia arriba las papas que alimentan a los vivos. Desde esta perspectiva, los muertos nunca mueren; continúan siendo miembros esenciales de la comunidad de los vivos. El sustento de los vivos depende de los muertos (Kolata 2004: 111; la traducción es nuestra).

Sagárnaga y Korpisaari (2007) denominan *Chachapuma* al Personaje con atributos de decapitador, y aunque lo identifican en diversos soportes, se detienen en el análisis de los ejemplares líticos (esculturas en bulto y figurillas) y cerámicos (piezas modeladas y vasijas pintadas) en los que es representado. Lo describen como una figura antropomorfa con cabeza de felino que, en el caso particular de la cerámica, aparece con un orificio nasal, manchas arriñonadas en el cuerpo y cola de pájaro. Considerando los atributos del personaje como decapitador, así como la hipótesis de la expansión militarista de Tiahuanaco sugerida por Ponce

(1963, 1981, 2000), estiman plausible que la figura del *chachapuma* representara a un guerrero o jefe militar, “un luchador experto y poderoso que ha cercenado la cabeza del enemigo en señal de victoria” (Sagárnaga & Korpisaari 2007: 27).⁴

Como chamán

José Berenguer (1987, 2000, 2001) interpreta al Personaje con atributos de decapitador como chamán, sosteniendo que tanto en Tiahuanaco como en las demás sociedades prehispánicas del área circuntiticaca el chamanismo estuvo estrechamente relacionado con el sacrificio humano. Basándose en información etnográfica, define al chamán como un miembro de la comunidad al que se considera facultado para mediar entre esta y los dioses. Para lograrlo, debe entrar en trance, el cual es inducido, entre otras cosas, por la ingesta o inhalación de sustancias psicoactivas. Tomando en consideración que la utilización de este tipo de plantas es de larga data en los Andes, Berenguer propone que en la representación de los chamanes sacrificadores tiahuanacotas se podrían distinguir los efectos externos que su consumo provoca en el cuerpo humano. Reconociendo su aparición en variados soportes, ejemplifica con el dintel de Kantatayita:

Los seis individuos que aparecen convergiendo hacia el centro del dintel de Kantatayita, proclaman mediante su posición “en vuelo” y sus emanaciones bucales, que son chamanes en estado de éxtasis por el consumo de sustancias alucinógenas. Todos poseen largos apéndices nasales, como indicando la vía por la cual consumían la sustancia. Por otra parte, el hacha y la cabeza cortada que llevan en las manos, delatan su condición de sacrificadores (Berenguer 2000: 32).

Aunque concuerda con Núñez, Ponce y Kolata al interpretar a los *chachapumas* como seres humanos con máscara de felino, cuando se refiere a la aparición de dentadura felínica la asocia con la transformación en animal que el chamán experimenta durante el trance (Berenguer 1987, 2000).

Por su parte, los trabajos de Trigo e Hidalgo (2018) y Horta y colaboradores (2020) coinciden en proponer para el Personaje con atributos de decapitador una nueva faceta que revela un vínculo con el ciervo andino.

Más recientemente, Baitzel y Trigo (2019) plantean la existencia de la variedad Sacrificador-camélido, cuestión que no compartimos, porque consideramos que las representaciones de la figura del camélido asociada al sacrificio son muy escasas.

Como hemos señalado, y de acuerdo con nuestra interpretación, la figura del Sacrificador –así lo llamaremos en adelante– representaría al chamán habilitado para dialogar con lo divino. Al mismo tiempo, su dispersión como tema iconográfico durante el Período Medio daría cuenta de su importancia cultural y amplio arraigo en los Andes centro-sur, como un fenómeno histórico de larga duración (Ponce 1969; Martínez 1983).⁵

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO APLICADO AL SACRIFICADOR

En la literatura especializada existe consenso en considerar al Sacrificador como un ser híbrido. Aun cuando la naturaleza de su matriz es básicamente humana, en la mayoría de las ocasiones es representado con rasgos de felino, o de ciervo andino con mucho menos frecuencia. En este análisis revisamos todas aquellas imágenes que representan a un personaje con alguno de los atributos de decapitador, para examinar luego la frecuencia y correlación entre dichos atributos y otros nuevos, ya sea integrando la vestimenta y atuendos del personaje, o como atributos independientes y esporádicos respecto del mismo. De esta manera, surgieron elementos que se asocian establemente entre sí. A continuación examinaremos las variantes que hemos definido para esta entidad, adelantando que se trata de un ser con varios rostros, pero con una sola esencia.

Variante Sacrificador-humano

De acuerdo con nuestras observaciones, la variante humana es poco frecuente y corresponde a una figura antropomorfa erguida sobre dos piernas que no muestra rasgos zoomorfos –tales como colmillos entrecruzados, orejas aguzadas, círculo concéntrico como nariz, astas o cola– aunque sí exhibe en las manos el dúo cabeza/hacha. Ejemplo de esta variante es la figura humana que aparece en las esquinas del friso de la Gran Portada⁶ (fig. 1a), sobre la que se ha sugerido que representaría a

un personaje tocando una trompeta (Posnansky 1957; Makowski 2001, 2009). Si bien a nuestro juicio podría tratarse indistintamente de una trompeta recta o de un hacha enmangada, consideramos incuestionable que en la otra mano lleva una cabeza cortada. Igualmente, este Sacrificador exhibe un tocado compuesto por cuerpo y cola de felino, y además de vestir una túnica con franjas verticales y faja sin diseño, de su codo pende un círculo, al que denominamos “colgante de codo” (*sensu* Torres 1984b: 140), y que analizaremos más adelante.

Otro ejemplo de esta variante es la figura pintada en un tubo de hueso excavado en San Pedro de Atacama (fig. 1b), de probable proveniencia foránea (¿Cochabamba?), que hemos publicado en otro trabajo (Horta et al. 2020). De este ejemplar destacamos la particular forma del hacha inscrita en el pecho, sobre la cual se profundizará en las próximas páginas, así como el hacha enmangada de otro tipo que sostiene en la mano.

Variante Sacrificador-felino

Es la variante más frecuente para la representación del Sacrificador. Aun cuando se encuentra en una postura corporal totalmente humana, esta versión se diferencia de las otras porque exhibe dentadura con o sin colmillos entrecruzados, y eventualmente otros rasgos felínicos, como oreja aguzada, cola y nariz en forma de círculo concéntrico (fig. 2a). También hemos identificado otras dos formas diferentes para su nariz: como apéndice prominente⁷ (fig. 2b), y con forma escalonada (fig. 2c). Mientras que el círculo concéntrico denota la naturaleza felina, la nariz prominente expresa su condición semihumana, y como se verá a continuación, la forma escalonada caracteriza indistintamente al felino y al ciervo andino.⁸

En esta variante hay que considerar a los *chachapumas* tallados en bloques de piedra (con cabeza de felino y cuerpo y postura humana), los cuales sostienen por delante del cuerpo la cabeza cortada (fig. 2d). Además, se debe tener en cuenta que dos de estos ejemplares fueron excavados a los pies de la Akapana en Tiahuanaco (Manzanilla & Woodard 1990: fig. 14).

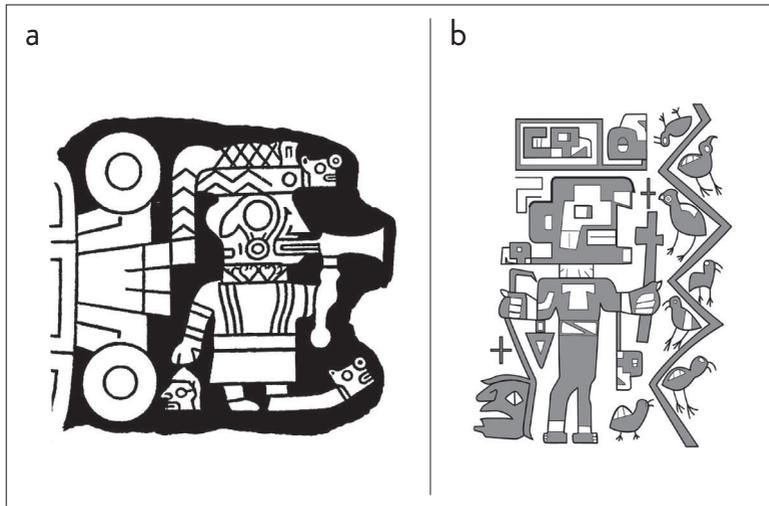


Figura 1: a) figura de Sacrificador humano en el friso de la Puerta del Sol, Tiahuanaco (Posnansky 1945, vol. 1: plancha XXXIX, 3); b) Sacrificador humano pintado en tubo de hueso sin referencia a cementerio, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 6). **Figure 1:** a) figure of the Human-Sacrificer on the frieze of Puerta del Sol, Tiahuanaco (Posnansky 1945, vol. 1: plate XXXIX, 3); b) Human-Sacrificer painted on a bone tube with no associated cemetery, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 6).

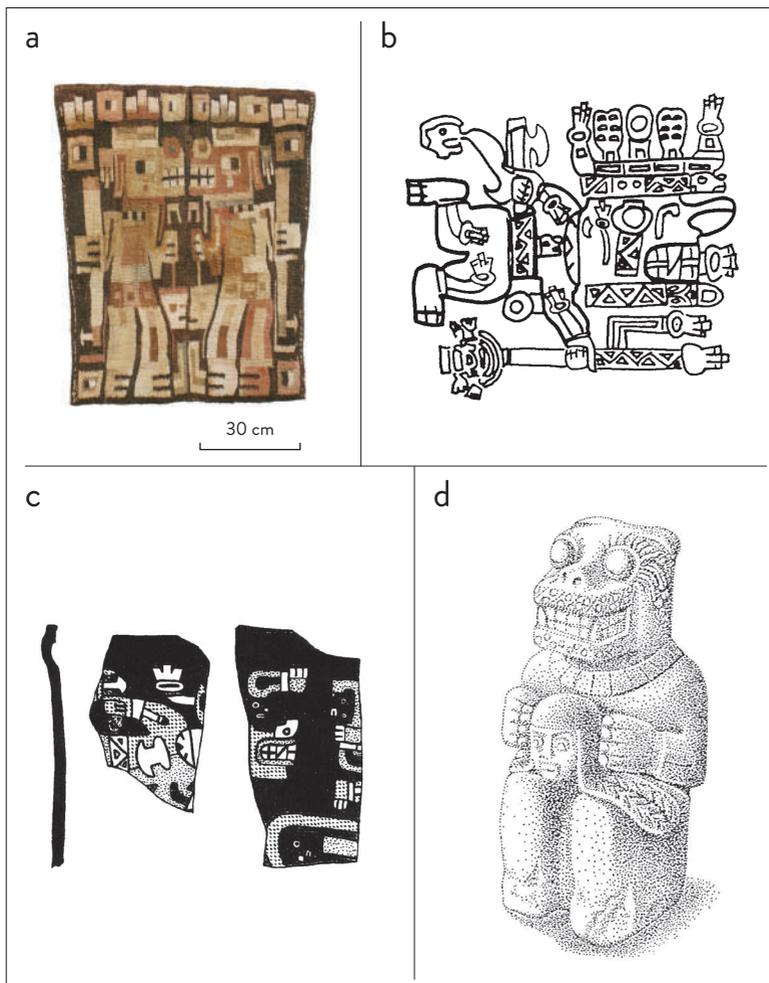


Figura 2: a) Sacrificador-felino representado en imagen-espejo, túnica proveniente de Ilo, colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, Perú (Minkes 2005: fig. 2.5); b) Sacrificador-felino tallado en arquitrave de Kantatayita, Tiahuanaco (Cook 1994: lám. 54b); c) Sacrificador-felino pintado en fragmento de quero cerámico con vestimenta cuatripartita (Couture & Sampeck 2003: fig. 9.28); d) Sacrificador-felino (*chachapuma*) tallado en piedra, proveniente de la pirámide Akapana, Tiahuanaco (Manzanilla & Woodard 1990: fig. 14). **Figure 2:** a) mirror image of Feline-Sacrificer on a tunic from Ilo, collection of the Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, Peru (Minkes 2005: fig. 2.5); b) Feline-Sacrificer carved on the architrave at Kantatayita, Tiahuanaco (Cook 1994: plate 54b); c) Feline-Sacrificer wearing a quadripartite garment painted on a ceramic quero cup sherd (Couture 2003: fig. 9.28); d) Feline-Sacrificer (*chachapuma*) carved in stone, from the Akapana pyramid at Tiahuanaco (Manzanilla & Woodard 1990: fig. 14).

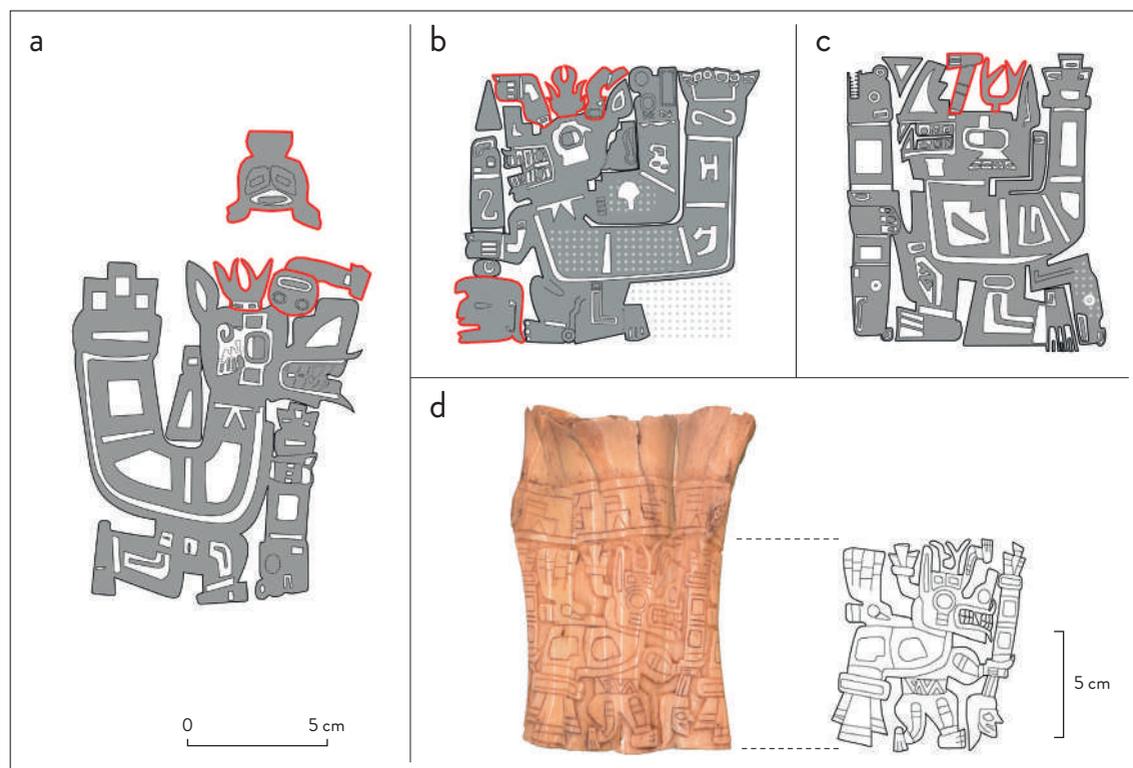


Figura 3: **a)** Sacrificador-taruca pintado en tubo de hueso, cementerio Quitur 5, tumba 2139-40, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 7); **b)** Sacrificador-taruca pintado en tubo de hueso, cementerio Quitur 5, tumba 1973-77A, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 8); **c)** Sacrificador-taruca pintado en tubo de hueso, cementerio Quitur 5, tumba 2153A, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 9). Nótese en el tocado de cada personaje la presencia de miembros del cuerpo humano y astas de taruca o ciervo andino; **d)** Sacrificador-taruca grabado en tubo de hueso proveniente de Tiahuanaco, N° 71.1878.8.35, colección Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, París (fotografía desplegada y dibujo de Alex Olave basada en fotografía de Helena Horta).
Figure 3: **a)** Deer-Sacrificer painted on a bone tube, Quitur 5 cemetery, tomb 2139-40, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 7); **b)** Deer-Sacrificer painted on a bone tube, Quitur 5 cemetery, tomb 1973-77A, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 8); **c)** Deer-Sacrificer painted on a bone tube, Quitur 5 cemetery, tomb 2153A, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 9). Note the human limbs and antlers of the Andean deer (taruco) on each figure's headdress; **d)** Deer-Sacrificer engraved on a bone tube from Tiahuanaco, N° 71.1878.8.35, collection of the Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris (rollout photography and drawing by Alex Olave, based on a photo by Helena Horta).

Variante Sacrificador-taruca

Como se mencionó, en un trabajo reciente hemos propuesto la existencia de una variante, a la que dimos el nombre de Sacrificador-taruca (Horta et al. 2020). Esta denominación obedece al hecho de que, además de portar los atributos propios de decapitador, al igual que el Sacrificador-felino y el Sacrificador-humano, el Sacrificador-taruca exhibe en el tocado astas de venado andino o taruca (*Hippocamelus antisensis*, D'Orbigny

1834). En cuanto a los atributos de decapitación, en esta tercera variante el hacha no aparece; no obstante, la decapitación y el desmembramiento de partes del cuerpo humano cobran especial importancia mediante la representación de cabezas, piernas completas, pies, brazos y cuerpos completos, tanto en los cetros como en los tocados (fig. 3).

En resumen, interpretamos cada una de estas formas de representación como variaciones de un mismo tema: el de un chamán en acción. También se in-



Figura 4: a) Sacrificador-felino modelado en cerámica (Sagárnaga & Korpisaari 2007: 28); b) Sacrificador-felino pintado en quero cerámico (Young-Sánchez 2004: 109, fig. 4.11); c) Sacrificador-humano en cerámica del complejo del templo de Pucara (Chávez 2018: 37); d) Sacrificador-felino en túnica textil de la cueva de Pulacayo, Bolivia (Agüero 2007: fig. 8).
Figure 4: a) *Feline-Sacrificer modeled in ceramic* (Sagárnaga & Korpisaari 2007: 28); b) *Feline-Sacrificer painted on a ceramic quero cup* (Young-Sánchez 2004: 109, fig. 4.11); c) *Human-Sacrificer on ceramic from the Pucara temple complex* (Chávez 2018: 37); d) *Feline-Sacrificer on a woven tunic from Pulacayo cave, Bolivia* (Agüero 2007: fig. 8).

cluyen los diferentes patrones de posturas corporales que este puede exhibir. Creemos que tal diversidad no impide reconocer su identidad de Sacrificador (materiales suplementarios 1 y 2).

NUEVOS ATRIBUTOS DEL SACRIFICADOR Y REVISIÓN DE LOS YA CONOCIDOS

El examen realizado en esta investigación nos permite establecer la existencia de un conjunto de elementos que resultan ser atributos estables del Sacrificador y que lo connotan como tal. Algunos ya fueron señalados por distintos investigadores, mientras que otros no habían sido destacados hasta aquí. Asimismo, hemos recopilado nuevos y ya conocidos atributos iconográficos, con el fin de articularlos en un todo con sentido y proponer un significado para este personaje ubicuo de la iconografía centro-sur andina. Como se verá a continuación, además de la indumentaria y los adornos personales del Sacrificador, hemos examinado también cuestiones como la postura corporal que en distintas ocasiones asume y elementos extrapersonales.

Cuatripartición cromática del cuerpo

Del análisis realizado por Sagárnaga y Korpisaari (2007: 16) a partir de fragmentos cerámicos provenientes de las excavaciones llevadas a cabo en Pariti, se desprende que dos sacrificadores modelados en cerámica (ejemplares PRTLPO044 y PRTLPO053) exhiben “vestido cuatripartito” de dos colores contrastantes (rojo/gris; rojo/naranja) (fig. 4a). En un quero de Tiahuanaco se aprecia la misma situación respecto de la cuatripartición cromática del cuerpo del Sacrificador (fig. 4b). En la cerámica Pucara encontramos testimonio de la profundidad temporal de este tipo de vestimenta (Chávez 1992: 247, 2002: 54), y en otro caso publicado por este mismo autor, el cuerpo presenta bicromía de crema/negro (fig. 4c) (Chávez 2018: 37).⁹ Hay que mencionar, además, el caso del Sacrificador en las franjas verticales de la túnica descubierta en la cueva de Pulacayo, salar de Uyuni (Agüero 2007; Cruz 2009), el cual presenta una prenda igualmente cuatripartita, de dos colores contrastantes: rojo y azul (fig. 4d). Cabe señalar que la cuatripartición cromática observada por nosotras como atributo, se expresa consistentemente como dos colores opuestos diagonalmente.

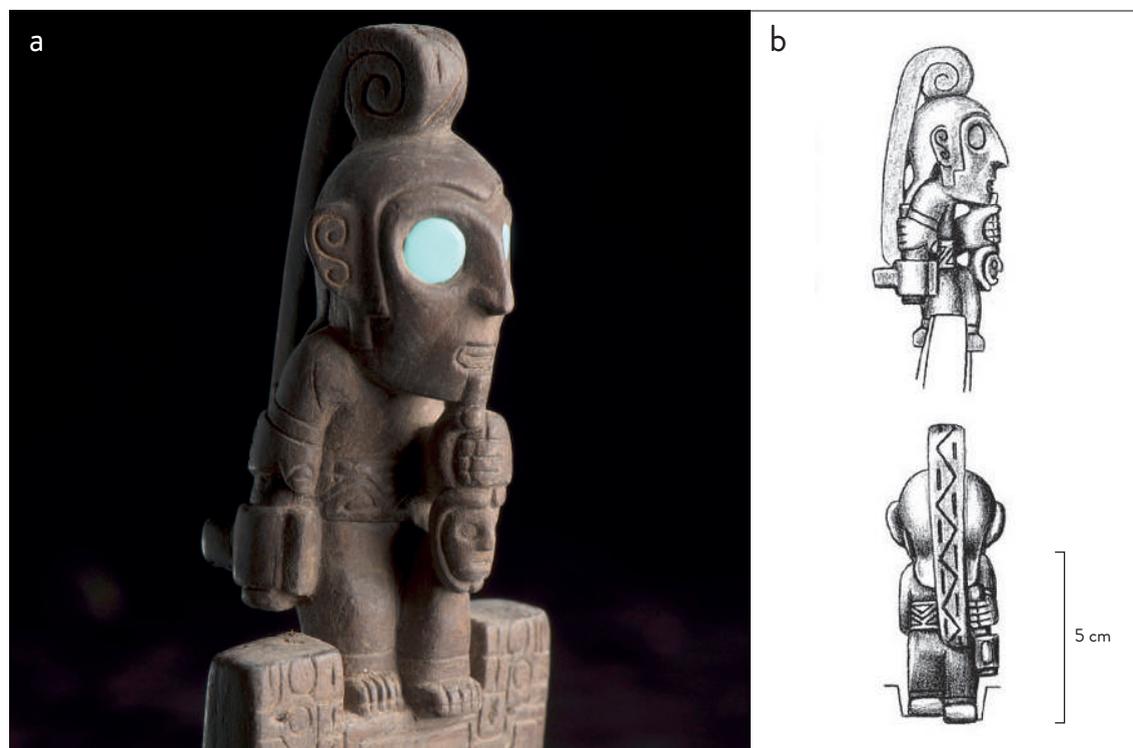


Figura 5: a) Sacrificador-humano de la tableta de inhalación N° 9164, proveniente de la tumba 2196-98 del cementerio Quito 5, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (fotografía de Nicolás Aguayo); b) dibujos de la tableta de inhalación N° 9164 (Llagostera 2006: fig. 5). **Figure 5:** a) Human-Sacrificer from snuff tablet N° 9164, from tomb 2196-98 at the Quito 5 cemetery, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (photo by Nicolás Aguayo); b) drawings of snuff tablet N° 9164 (Llagostera 2006: fig. 5).

Faja

Las evidencias conocidas indican que la faja con diseño es parte esencial de la vestimenta distintiva del Sacrificador. Tanto en los estilos Pucara (fig. 4c), Tiahuanaco o Wari, como en las tallas de tabletas y tubos de inhalación, se encuentra presente conformando los atributos estables de dicho personaje (Torres 1984a; Cook 1994). El diseño de la faja es preponderantemente un zigzag horizontal, y en otras ocasiones menos frecuentes un rectángulo concéntrico o un meandro rectilíneo.¹⁰ En la figura 5a no solo se aprecia en la faja del personaje el primer diseño mencionado, sino también se observa su réplica en la alusión a su condición felínica: precisamente en la cola de animal, que parte en la región lumbar y termina en una voluta por sobre la cabeza¹¹ (fig. 5b). Asimismo, el zigzag horizontal suele incluirse en

los báculos de los sacrificadores que presentan nariz “prominente”, así como en la base de sus tocados (figs. 2b, 4c, 5a y b, 6a y b, y 13).

Representaciones de hachas T en el pecho del Sacrificador

Diferentes investigadores han destacado el vínculo observado entre el Sacrificador y la representación de hachas portadas en las manos (Torres 1984a; Cook 1994; Llagostera 2006; Sagárnaga & Korpisaari 2007). También es frecuente que en las manos de las figuras talladas en ciertos componentes del equipo alucinógeno –tales como tabletas, tubos de inhalación, espátulas y pilones– se representen hachas planas o volumétricas (fig. 5a y b). Esto puede ocurrir tanto en parafernalia estilo Tiahuanaco como en estilos locales (Horta 2012, 2014).

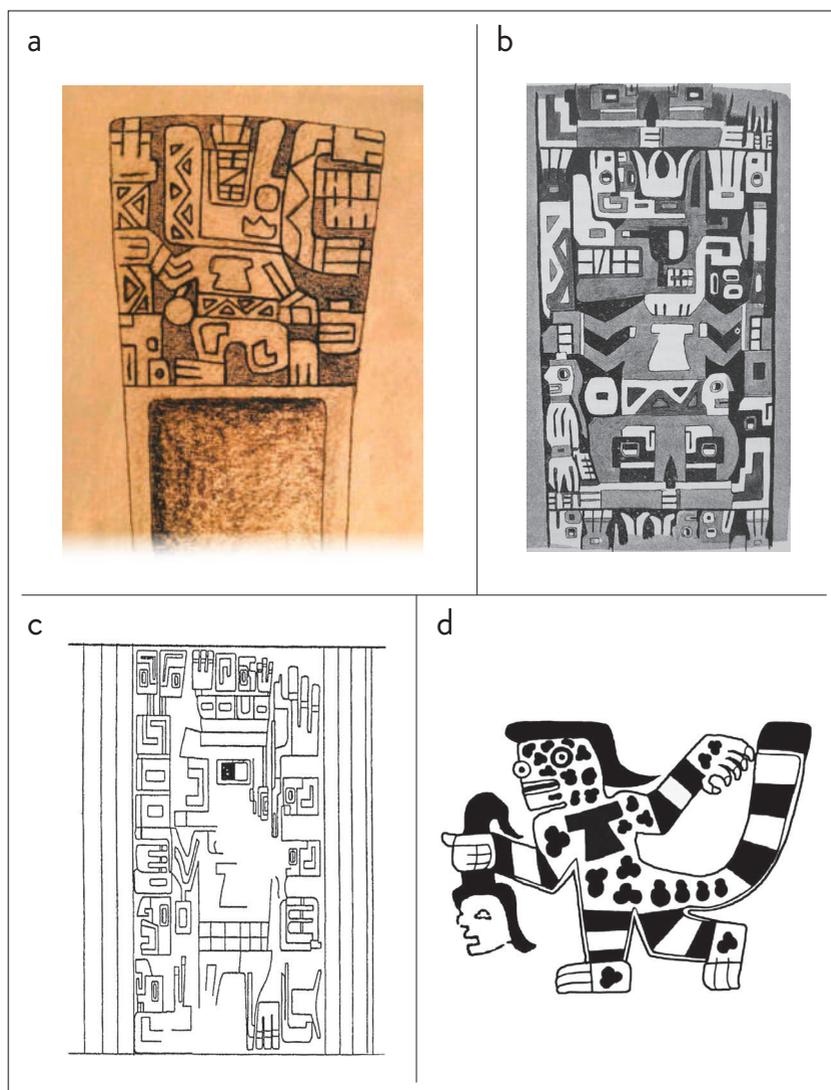


Figura 6: a) Sacrificador-felino de la tableta de inhalación N° 9110, proveniente de la tumba 5444 del cementerio Quito 6, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Llagostera 2016: 179); b) Sacrificador-taruca tejido en una túnica (Montell 1929: fig. 68); c) Sacrificador-humano en textil N° 27194 de procedencia incierta, colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, Arica (Oakland 1986: fig. 28); d) Sacrificador-felino pintado en challador cerámico procedente de Pariti, lago Titicaca, Bolivia (Villanueva & Korpisaari 2013: fig. 10). **Figure 6:** a) *Feline-Sacrificer on snuff tablet N° 9110, from tomb 5444 at the Quito 6 cemetery, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) collection (Llagostera 2016: 179); b) Deer-Sacrificer on a woven tunic (Montell 1929: fig. 68); c) Human-Sacrificer on textile N° 27194 of unknown provenance, from the collection of the Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, Arica (Oakland 1986: fig. 28); d) Feline-Sacrificer painted on a ceramic challador cup from Pariti, Lake Titicaca, Bolivia (Villanueva & Korpisaari 2013: fig. 10).*

Además de este hecho conocido, la revisión iconográfica llevada a cabo permite establecer que el hacha también aparece asociada a la vestimenta del personaje, como un elemento connotativo tipo pectoral, dispuesto sobre el pecho. Dicho artefacto –considerado por Ponce como adorno pectoral– es denominado “hacha insignia” por Sagárnaga y Korpisaari (2007: 20), aunque no lo refieren como un atributo estable del Sacrificador. Por el contrario, de acuerdo con nuestro análisis, se trata de un atributo principal, ya que aparece asociada en forma reiterada a su representación. Así se aprecia en el caso de una tableta de inhalación (fig. 6a), en la túnica de Pulacayo, como ya se señaló

(fig. 4d),¹² y en otros fragmentos textiles de diversa procedencia (fig. 6b y c).

De modo análogo, la registramos en el pecho de sacrificadores pintados en challadores y queros cerámicos excavados en distintos espacios y lugares (figs. 4b, 6d, 7a y b). Nótese que en el caso de los ejemplos de las figuras 1b, 2a-c, 4b y d, 6b y c, y 7b, además del hacha en el pecho, el Sacrificador sostiene en una mano un hacha de otro tipo, generalmente en forma de ancla o tumi que se presenta enmangada.

De acuerdo con esta evidencia acerca de la contemporaneidad de distintos tipos de hachas, es factible plantear la posibilidad de que aquella inscrita en el pecho

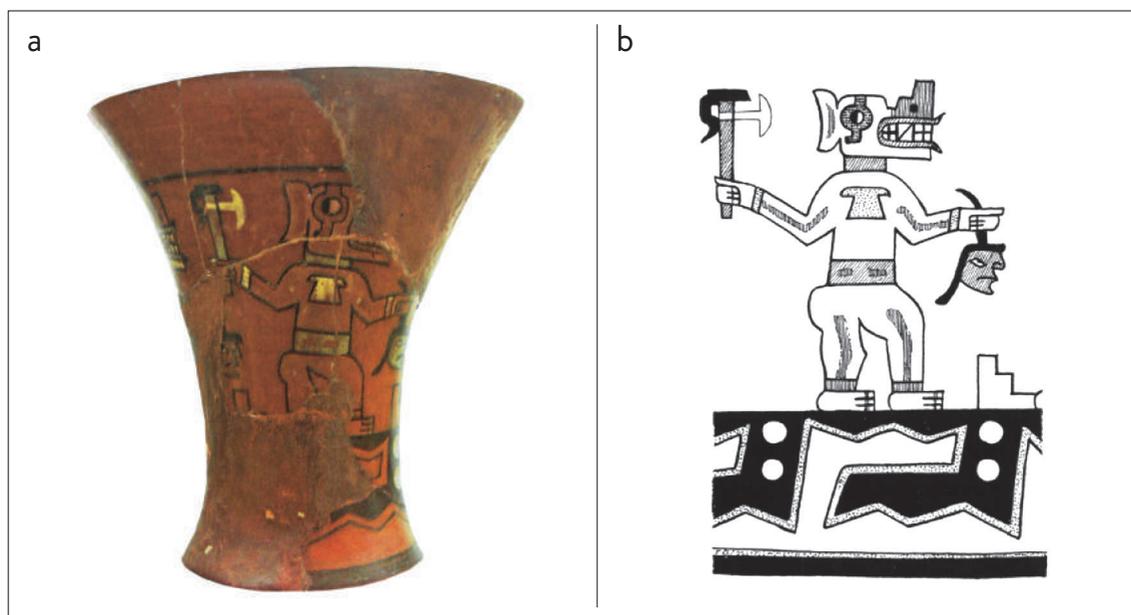


Figura 7: a) Sacrificador-felino pintado en quero cerámico (Sagárnaga & Korpisaari 2007: fig. 48); b) dibujo del Sacrificador-felino pintado en quero cerámico (Bennett 1934: fig. 15c). **Figure 7:** a) *Feline-Sacrificer painted on a ceramic quero cup* (Sagárnaga & Korpisaari 2007: fig. 48); b) *drawing of the Feline-Sacrificer painted on the ceramic quero cup* (Bennett 1934: fig. 15c).

hubiese funcionado como un artefacto simbólico de la decapitación, propio de la condición de chamán, y que las otras formas del instrumento cortante hubiesen funcionado como hachas reales. Viene a reforzar esta idea la tableta de Niño Korin (Wassén 1972), en la que en lugar del hacha se observa una cabeza cortada en el pecho del Sacrificador (fig. 8), operando quizás cabeza y hacha como elementos simbólicamente intercambiables, al igual que lo observado con el hacha y la antara en ciertos casos de la parafernalia de estilo Circumpuneño para tiempos post-Tiahuanaco (Durán 2001; Horta 2012: fig. 3b).

Prácticamente en todos aquellos casos en que el hacha es representada en el pecho del Sacrificador, esta corresponde a la forma específica del hacha T, así llamada por Mayer (1986: láms. 6-14, 1994: láms. 2-10) en su clasificación de ejemplares arqueológicos (hacha T con hoja delgada; hacha T con cuerpo grueso; hacha T con hoja en forma de lengua o cincel). En este estudio nos concentramos en la variante de hacha T con “cuerpo grueso” pues corresponde formalmente a las representaciones de hachas en el torso del Sacrificador. La hoja de este tipo de artefacto adopta un formato trapezoidal, el borde superior es recto y presenta aletas laterales para facilitar su enmague (fig. 9a-d).



Figura 8. Sacrificador-felino en tableta de inhalación de Niño Korin, Bolivia (fotografía de Ina Winther Ashaug, colección del Världskulturmuseerna de Gotemburgo, Suecia). **Figure 8.** *Feline-Sacrificer on a snuff tablet from Niño Korin, Bolivia* (photo by Ina Winther Ashaug, from the collection of the Världskulturmuseerna of Gotemburgo, Sweden).



Figura 9: a) hacha T N° CFB02568 de la colección del Museo de Metales Preciosos Precolombinos, La Paz, Bolivia; b) hacha T del Museo Arqueológico Eduardo Casanova, Tilcara, Argentina; c) hacha T sin referencia de la colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN); d) hacha T N° 206383 procedente de Tiahuanaco, colección National Museum of the American Indian (fotografías de Helena Horta). **Figure 9:** a) T-axe N° CFB02568 from the collection of the Museo de Metales Preciosos Precolombinos, La Paz, Bolivia; b) T-axe from the Museo Arqueológico Eduardo Casanova, Tilcara, Argentina; c) T-axe of unknown provenance, from the Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN); d) T-axe N° 206383 from Tiahuanaco, National Museum of the American Indian collection (photos by Helena Horta).

Las tres variantes de hachas T reunidas por Mayer provienen de un vasto territorio, el cual se extiende desde la cuenca del lago Titicaca en Bolivia, el salar de Atacama en Chile, la zona intersalar en el sur de Bolivia hasta el Noroeste de Argentina. La variante con cuerpo grueso tiene un espacio de dispersión geográfica más acotado, ya que solo se conocen hallazgos masivos en el Noroeste Argentino, en el altiplano (varios de ellos de Tiahuanaco mismo) y en tierras bajas, como Cochabamba y Santa Cruz, en Bolivia (Mayer 1986: láms. 11-14, 1994: láms. 5-10). Por nuestra parte, hemos podido apreciar ejemplares en exhibición en varios museos de

Bolivia, Argentina y Chile (fig. 9a-c), en su mayoría sin datos de proveniencia, con la destacada excepción de un hacha de Tiahuanaco resguardada por el National Museum of American Indian de Washington DC, en Estados Unidos (fig. 9d).

Plataforma escalonada

Es necesario resaltar un rasgo de la iconografía de las tabletas de estilo Tiahuanaco que dice relación con el uso de una plataforma sobre la que aparece el Sacrificador (figs. 5a, 13, 15a y 17a y b), de gran semejanza con aquella

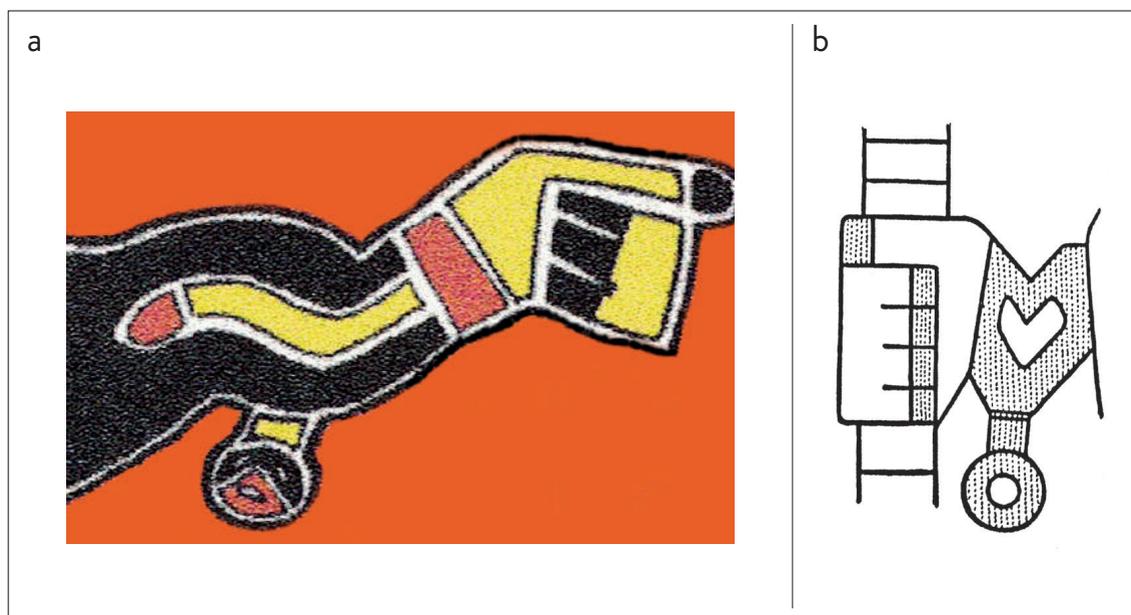


Figura 10: a) colgante de codo en forma de círculo con rostro esquemático tripartito en cerámica (detalle de Chávez [2018: 37]); b) colgante de codo en forma de círculo concéntrico en textil (Posnansky 1954, vol. 1: plancha XXIX). **Figure 10:** a) circular object with tripartite stylized face hanging from the elbow on ceramic (detail from Chávez [2018: 37]); b) concentric circular object hanging from the elbow on textile (Posnansky 1945, vol. 1: plate XXIX).

construcción sobre la cual se yergue el propio Personaje Frontal con Báculos. Por lo general, se trata de una construcción escalonada con tres niveles que funciona como basamento de las figuras talladas en bajorrelieve. Sus extremos rematan en cabezas zoomorfas, de felinos generalmente, aunque también se observan cabezas de peces y pájaros. Torres (1984b: 138) interpreta esta construcción –según la iconografía de ciertas tabletas, entre ellas nuestra figura 5a–, como “una base o plataforma sobre la cual acontece una acción, como por ejemplo, actos de decapitación”. Siguiendo esta idea, planteamos que el rito de decapitación pudo haberse realizado en directa conexión con un concreto lugar de culto con forma escalonada, quizás la Akapana misma, en donde efectivamente han sido descubiertos cuerpos humanos desarticulados post mórtem (Manzanilla & Woodard 1990; Manzanilla 1991), así como restos osteológicos con huellas de corte y fractura (Blom et al. 2003; Verano 2013). Adicionalmente, y a raíz de que tanto el Sacrificador como el Personaje Frontal con Báculos se asocian a una plataforma escalonada, consideramos que esta deidad pudo ser la principal receptora de los sacrificios humanos realizados por el chamán.

El colgante de codo

Este elemento se materializa alternativamente en dos formas diferentes: como círculo con rostro esquemático tripartito (figs. 10a y 4c), y como círculo simple o círculo concéntrico (figs. 10b, 1a, 2b, 4d, 6a y c, y 8). Una variante de estos colgantes –con una franja ondulada atravesando el círculo–, aparece también en la iconografía Pucara, tanto en ejemplares cerámicos como litoescultóricos asociados a la figura del Sacrificador (fig. 11).

A su vez, el Personaje Frontal con Báculos presenta igualmente colgantes de codo. En la Gran Portada, en el Ídolo del Sol, y en dos de los tres personajes tallados en el Lito de Taquiri (Rydén 1947), el motivo aquí discutido representa una cabeza humana, tal como se aprecia en la figura 12. Esta situación nos lleva a interpretar los círculos con rostro esquemático tripartito asociados al Sacrificador como una abstracción de la misma idea. Por otra parte, el Personaje Frontal con Báculos tallado en el monolito Bennett muestra círculos concéntricos en el colgante de codo.

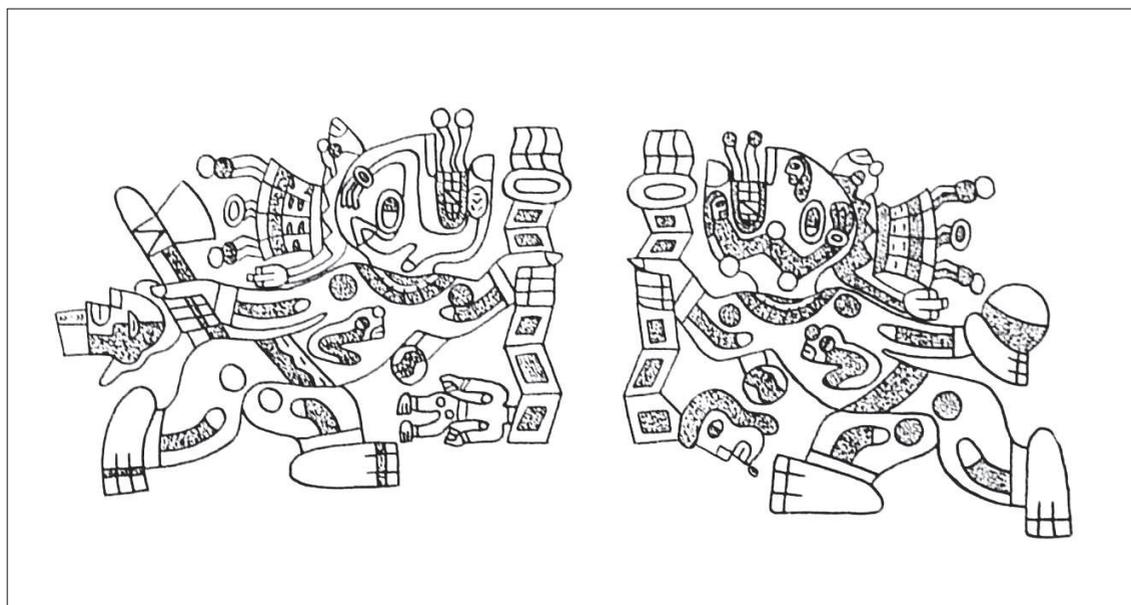


Figura 11. Cerámica Pucara con personajes que presentan el colgante de codo en forma de círculo concéntrico (Posnansky 1957, vol. 3: planchas LVIC y d). **Figure 11.** Pucara ceramic depictions of figures with concentric circular objects hanging from their elbows (Posnansky 1957, vol. 3: plates LVIC and d).

El hecho de que el elemento pendiente del codo –en forma de círculo o cabeza humana– sea un atributo que el Sacrificador comparte con el Personaje Frontal con Báculos, refuerza, a nuestro entender, la hipótesis de una fuerte conexión simbólica entre ambos: el primero, como ejecutor y ofrendante del sacrificio, y el segundo, como receptor de la ofrenda humana.

Otras cabezas cortadas

Aparte de la cabeza cortada que el Sacrificador suele sostener junto con el hacha, o que alternativamente porta en el tocado o en el cetro, en su entorno se aprecian ocasionalmente otras cabezas sin cuerpos representadas de perfil o frontalmente. Esto puede ocurrir, ya sea inscritas en el pecho del personaje (fig. 8), en el término de la faja (fig. 6b), como acompañamiento en una guarda superior (fig. 3a), como apéndice emergiendo desde el mentón (figs. 2b y 4d) o desde la boca misma (fig. 13). Esta asociación ya se aprecia en el arte Pucara, en que vemos el Tema del Hombre Felino vinculado constantemente a cabezas cortadas (Chávez 1992: figs. 227-295) (figs. 4c y 11).

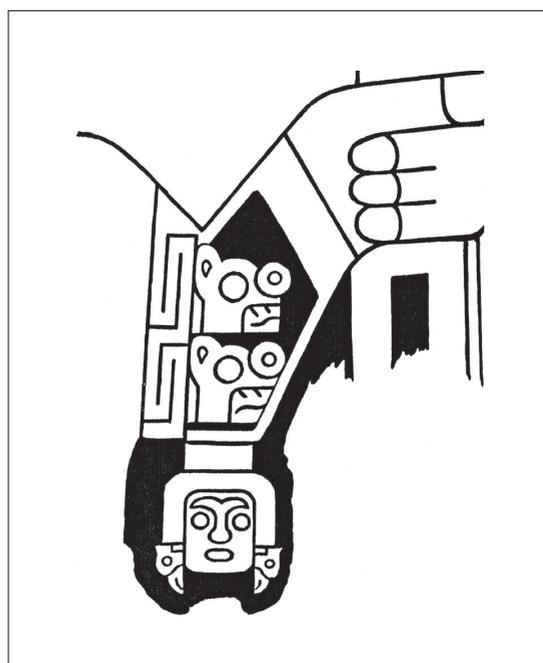


Figura 12. Colgante de codo con cara humana realista del friso de la Puerta del Sol, Tiahuanaco, Bolivia (Posnansky 1945, vol. 1: plancha XXIX). **Figure 12.** Elbow pendant with lifelike human face from the Puerta del Sol frieze, Tiahuanaco, Bolivia (Posnansky 1945, vol. 1: plate XXIX).

Tocado

De modo coincidente con lo observado en relación con los seres sobrenaturales de perfil representados en la iconografía tiahuanacota, las imágenes de sacrificadores poseen un tocado complejo, compuesto por una base en forma de media luna, de la cual surgen diversos elementos. Entre aquellos que constituyen el tocado de los sacrificadores no es extraño advertir miembros cercenados del cuerpo humano, tales como piernas, cabezas o troncos completos (Llagostera et al. 1988; Llagostera 2006; Trigo & Hidalgo 2009, 2018; Horta et al. 2020). Indudablemente, esta situación refuerza la condición de sacrificador del personaje (figs. 13, 3a-d, 4d y 6b).

Postura corporal

En un trabajo previo hemos señalado que el Sacrificador tiahuanacota es generalmente retratado en las tabletas de inhalación como un personaje de perfil semiarrodillado (Horta 2012); vale decir, se encuentra con una rodilla en tierra y la otra flectada, mientras sostiene con una mano un báculo (en ocasiones este remata en cabeza cortada), y con la otra mano el hacha y la cabeza cortada juntos por detrás de la espalda (fig. 13). Dicha postura tiene validez igualmente para representaciones en otros soportes, tales como litoescultura, textiles, tubos de hueso o cerámica. No compartimos la idea propuesta acerca de que el personaje se encontraría corriendo (Rowe 1971: 120; Chávez 1992: 194); es más, creemos que dicha postura podría corresponder al acto mismo de la ofrenda, realizada por el chamán-sacrificador mediante la presentación de la cabeza humana cortada.

Este es el patrón de las tabletas Tiahuanaco con figuras talladas en bajorrelieve, y el más frecuente, tal como ya fue establecido por Llagostera (2006: 107), quien lo denomina “patrón plano-lateral”, señalando en él la predominancia de la representación de figuras antropomorfas en postura genuflexa. Este mismo patrón se puede observar en un dintel conservado en el Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, donde los sacrificadores-felinos se encuentran igualmente semiarrodillados, pero en lugar de mirar hacia arriba, lo hacen hacia el frente (fig. 14).

La talla volumétrica o tridimensional es muy excepcional en las tabletas de inhalación, y cuando

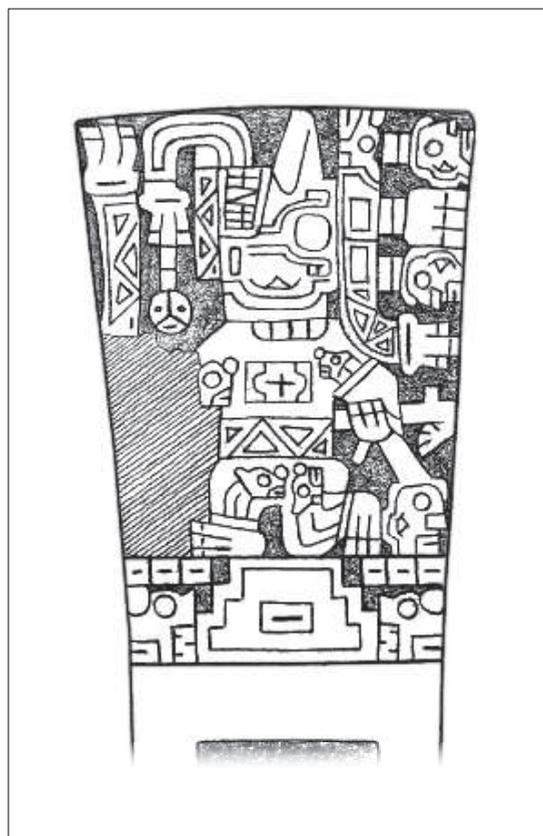


Figura 13. Sacrificador-felino en tableta de inhalación N° 9084 de la tumba 3613 del cementerio Quitor 6, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Llagostera 2006: fig. 11b). **Figure 13.** Feline-Sacrificer on snuff tablet N° 9084, tomb 3613, Quitor 6 cemetery, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Llagostera 2006: fig. 11b).

ello ocurre, el patrón de representación se modifica: tal es el caso del chamán de la figura 5 y también el de la tableta N° 9163 de la tumba 2189-92 de Quitor-5, en la cual vemos al Sacrificador con una rodilla en tierra y la otra flectada, mientras hace la presentación de la cabeza cortada por delante de su cuerpo, hacia donde dirige la mirada; por detrás de su espalda, a la altura del piso, sostiene el hacha enmangada (fig. 15a) (Llagostera 2006: fig. 12). Se trata de una talla de extraordinaria complejidad y belleza, que además daría cuenta –en un inédito formato tridimensional y en varias perspectivas simultáneas– de la transmutación del chamán en felino, acto que también tendría lugar sobre una plataforma escalonada. Además, cabe destacar el rostro tripartito en miniatura que se encuentra en la nuca del chamán

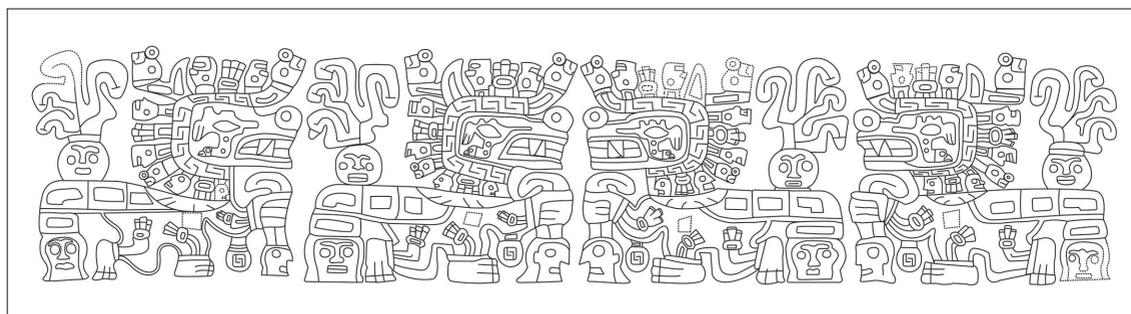


Figura 14. Dibujo inédito a partir de fotos facilitadas por Manuela Fischer, del Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, VA10883 (fotografía de Martin Franken, dibujo de Alex Olave). **Figure 14.** Unpublished drawing based on photos provided by Manuela Fischer, of the Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, VA10883 (photo by Martin Franken, drawing by Alex Olave).

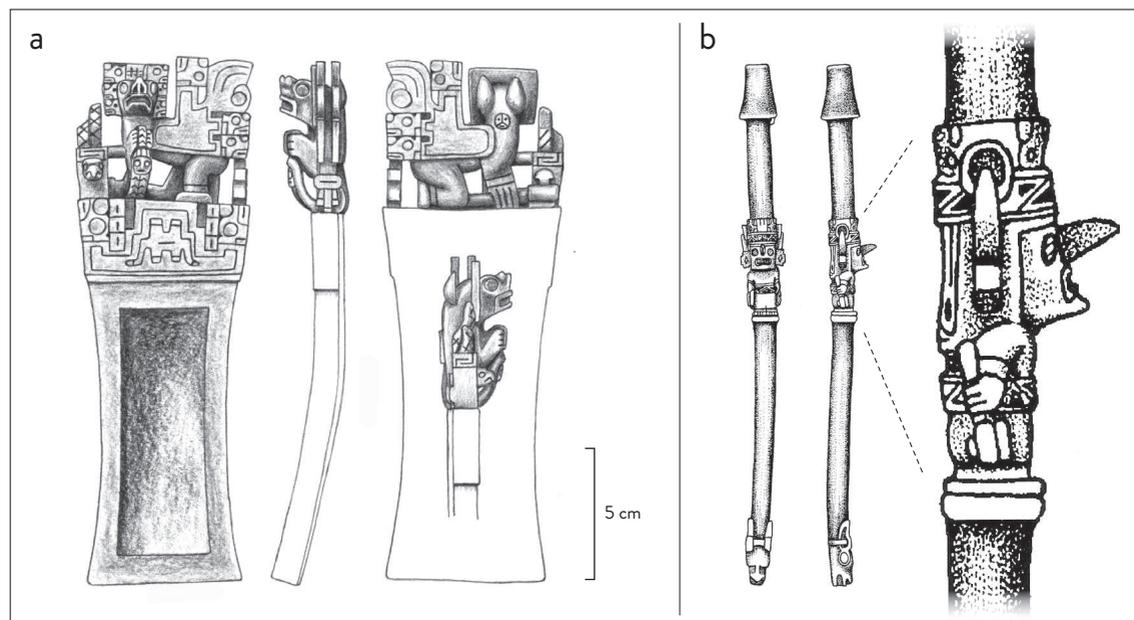


Figura 15: a) Sacrificador-felino en tableta de inhalación N° 9163 de la tumba 2189-92 de Quito-5, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Llagostera 2006: fig. 12); **b)** Sacrificador-humano en tubo para inhalar del cementerio Solcor 3, tumba 79 (19,6 cm), colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Llagostera 1995: fig. 12b). **Figure 15: a)** Feline-Sacrificer on snuff tablet N° 9163, tomb 2189-92, Quito-5 cemetery, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Llagostera 2006: fig. 12); **b)** Human-Sacrificer on a snuff tube from tomb 79 at the Solcor 3 cemetery (19.6 cm), Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Llagostera 1995: fig. 12).

entre las dos orejas de felino (fig. 15a); este detalle fue advertido por Llagostera (2006: 102) en su momento, aunque no lo interpreta. De acuerdo con nuestro análisis iconográfico, dicho rostro alude, tal como lo hemos planteado en relación con el colgante de codo, a la decapitación y constituye el símbolo mismo del sacrificio humano.

Por el contrario, en representaciones talladas en tubos inhalatorios, el Sacrificador aparece erguido sobre dos piernas y no arrodillado, con los brazos paralelos al cuerpo mientras sostiene hacha y cabeza cortada en cada mano (fig. 15b). Este mismo patrón se evidencia en la postura de ciertos personajes retratados en molitos tiahuanacotas.

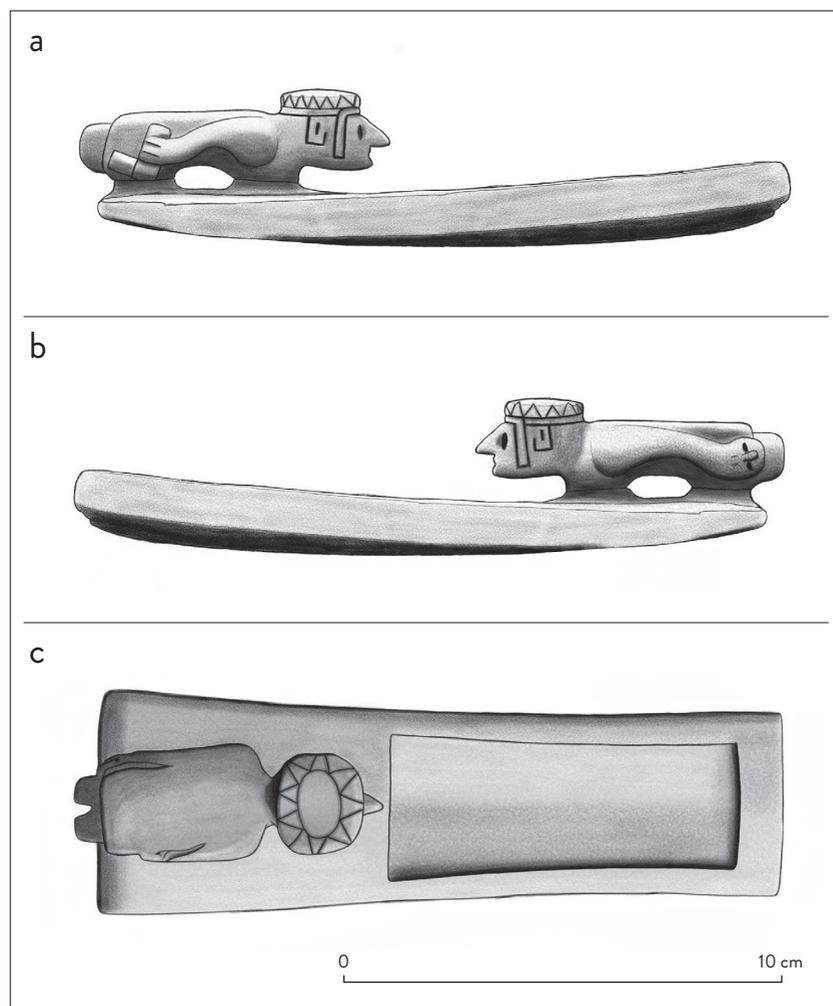


Figura 16: **a)** vista lateral del Sacrificador-humano con hacha enmangada. Tableta N° 9274 del cementerio Quitor 6, tumba 2477, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN); **b)** otra vista lateral del mismo personaje con cabeza cortada en la mano; **c)** vista superior de la tableta con el personaje (dibujos de Maximiliano Zúñiga).

Figure 16: **a)** side view of the Human-Sacrificer with a handled axe. Tablet N° 9274 from tomb 2477, Quitor 6 cemetery, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN); **b)** another side view of the same figure holding a severed head; **c)** top view of the tablet showing the figure from above (drawings by Maximiliano Zúñiga).

También se puede apreciar al Sacrificador en posición ventral, confluyendo horizontalmente hacia un centro, en ocasiones con la representación del Personaje Frontal con Báculos en dicho centro o eje (fig. 2b y c). Por otra parte, creemos que el personaje de la excepcional tableta de inhalación de la figura 16a-c se encuentra en esta misma postura; según su representación volumétrica realista se trataría del chamán retratado en pleno vuelo extático, ya que la figura se encuentra en posición ventral, mirando hacia la cavidad de la tableta, mientras en las manos sostiene una cabeza cortada y un hacha enmangada (adicionalmente, el uso de tocado). Esta misma postura del Sacrificador “en vuelo” se apreciaría en las figuras grabadas en los dinteles de Calle Linares y Kantatayita (Cook 1994: láms. 51b y 54a).

También se reconoce una cuarta postura corporal. Se trata de una representación muy particular del Sacrificador-humano, en la que se lo observa sentado y reclinado hacia atrás (Wassén 1967: fig. 18c; Torres 1984b; Llagostera 2006: fig. 6c). En un universo de más de 600 tabletas registradas solo se conocen cuatro ejemplares con este personaje tallado en forma realista y altamente estandarizada, invariablemente orientado hacia la plataforma escalonada característica. Tres de ellas pertenecen a la colección del IIAM,¹³ mientras que una cuarta –la mejor conservada e igualmente procedente de San Pedro de Atacama– se encuentra en el American Museum of Natural History de Nueva York (fig. 17a y b).

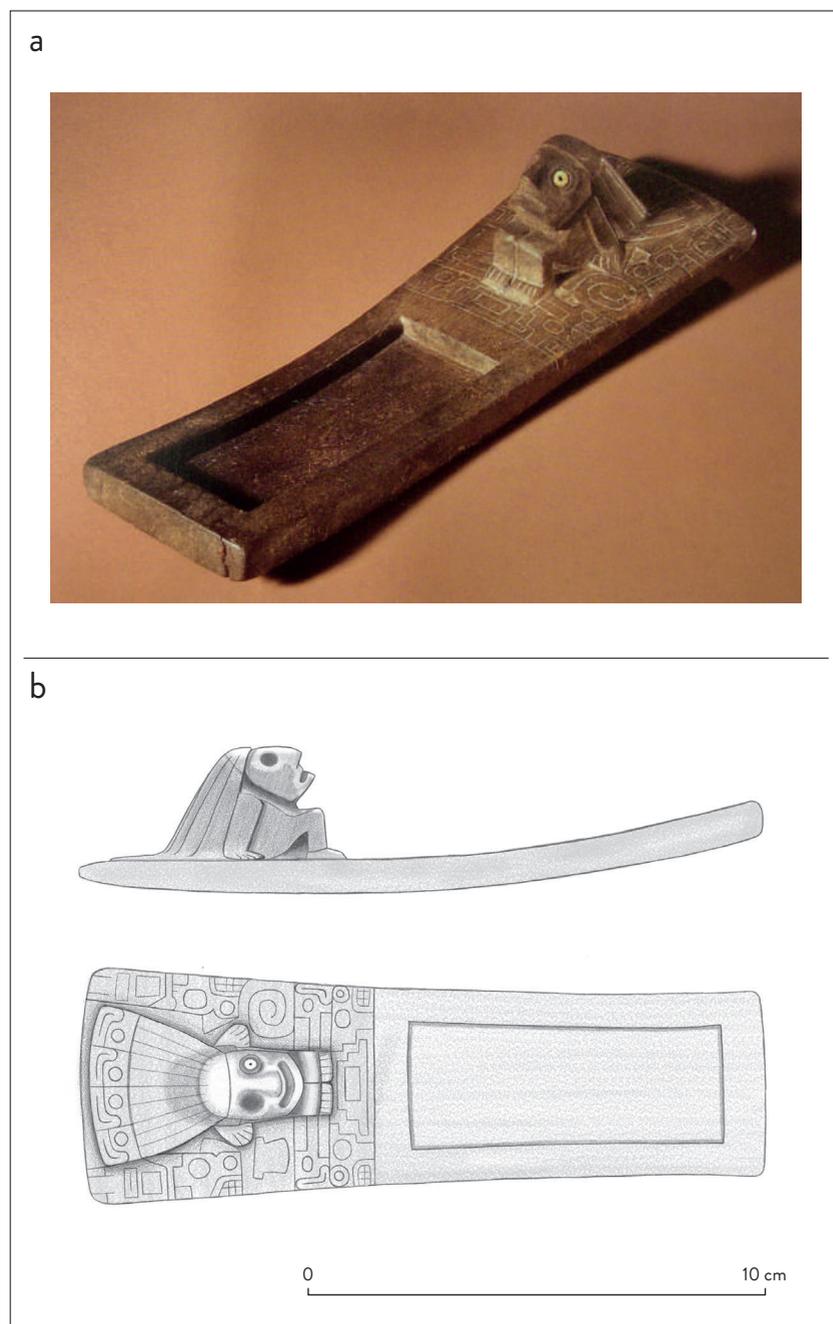


Figura 17: a) Sacrificador humano en tableta N° 41.0/8911 del American Museum of Natural History de Nueva York (Morris & Von Hagen 1993: fig. 95); **b)** dos vistas del personaje de la tableta anterior (dibujos de Maximiliano Zúñiga).

Figure 17: a) Human-Sacrificer on tablet N° 41.0/8911, from the American Museum of Natural History of New York (Morris & Von Hagen 1993: fig. 95); **b)** two views of the same figure from the tablet (drawings by Maximiliano Zúñiga).

En esa última tableta, a diferencia de los otros ejemplares mencionados, el personaje aparece rodeado de íconos tallados en la base: entre pequeñas cabezas de pez y felino distinguimos las representaciones de un hacha T y de un signo en espiral. Es precisamente esta hacha, junto con la postura corporal con la cabeza

vuelta hacia lo alto, el elemento que permite establecer un hilo conductor entre dicha figura con la decapitación, y a la vez, interpretar esta figura como un chamán en vuelo extático, de acuerdo con los datos contextuales que veremos a continuación.

HUELLAS ARQUEOLÓGICAS DE POSIBLES CHAMANES Y VÍCTIMAS SACRIFICADAS EN LAS ÁREAS CIRCUNTITICACA Y CIRCUMPUNEÑA

En el registro de las *Notas de campo* inéditas de Gustavo Le Paige del año 1959 (1955-1975 Ms: s/p) se incluye el dibujo y la descripción de un individuo perteneciente a una tumba del cementerio de Solor, oasis de San Pedro de Atacama, enterrado sorprendentemente en la misma postura corporal del personaje de la tableta anterior (fig. 18a-c):

Solor Vilama, Campo N°3, 1 Agosto de 1959. Una momia (N°21) muy destruida en cuanto al cuerpo, pero con la particularidad siguiente: no es (sic) acucillado como las otras, pero (sic) casi acostada con dos ángulos de más de 45° y también con un brazo por atrás como para sostenerse. Momia muy interesante por sus ropas y objetos.

El dibujo no incluye el cráneo, y es difícil establecer si ello obedece al alto grado de deterioro del entierro, o a que la cabeza faltaba originalmente. A juzgar por la presencia de un arco de madera entre sus pertenencias, el gorro asociado a este individuo corresponde al tipo de gorro con orejas que en otro trabajo hemos definido como el tocado emblemático del chamán circumpuneño, tomando como base las evidencias de la iconografía del equipo inhalatorio post-Tiahuanaco (Horta 2012).¹⁴ De esta manera, a través de lo representado en la tableta de estilo Tiahuanaco (fig. 17a y b), creemos que es posible interpretar al individuo inhumado de forma tan atípica, como a un chamán, sobre todo si consideramos que el patrón mortuorio habitual en Atacama es flectar el cuerpo humano y disponerlo en la tumba en posición fetal.

Por otra parte, hacemos notar aquí la dicotomía entre cabeza cortada versus cabeza trofeo, como dos acepciones que se correlacionan con dos tipos diferentes de interpretación: la que dice relación con el acto de decapitación en el curso del rito chamánico (cabeza cortada o cercenada), y la que supone la existencia de campañas de apresamiento de cautivos (cabeza-trofeo). La iconografía surandina apoya la idea del rito, no obstante en otras áreas de los Andes hay evidencias arqueológicas de la celebración de batallas rituales con el objetivo de obtener prisioneros para ser sacrificados (DeLeonardis 2000; Verano 2000).

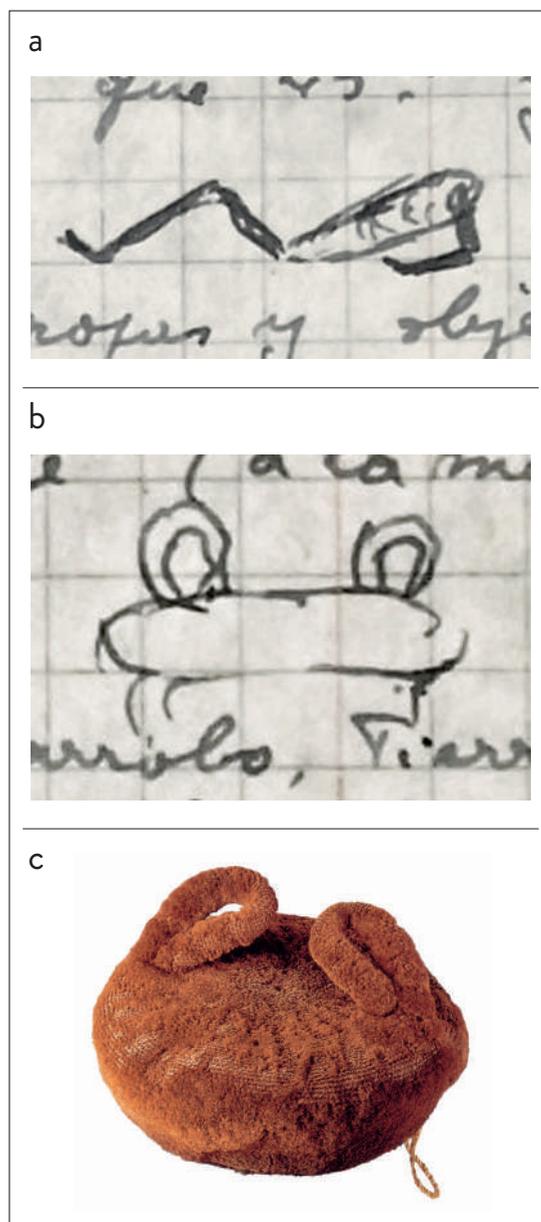


Figura 18: a) dibujo original de la postura corporal del individuo 21 del cementerio Solor Vilama, Campo N° 3 (Le Paige 1955-1975 Ms.); b) dibujo del gorro que portaba sobre la cabeza el individuo 21 (Le Paige 1955-1975 Ms.); c) fotografía del gorro con orejas N° 18.268 portado por el individuo 21, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Berenguer 2006: fig. 20c). **Figure 18:** a) original drawing of the body posture of individual 21 at the Solor Vilama cemetery, Campo N° 3 (Le Paige 1955-1975 Ms.); b) drawing of the hat worn by individual 21 (Le Paige 1955-1975 Ms.); c) photo of hat with ears N° 18.268 worn by individual 21, Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. collection (IIAM-UCN) (Berenguer 2006: fig. 20c).

Las excavaciones realizadas en la base de la pirámide Akapana han reforzado con nuevos datos la interpretación alternativa del sacrificio humano ritual, frente a la idea de captura de cabezas humanas en el curso de batallas. Esto es especialmente interesante, puesto que provienen del centro mismo de Tiahuanaco (Manzanilla & Woodard 1990). Dichos autores reportan el hallazgo de restos óseos humanos y camélidos desarticulados de las más variadas formas –la mayoría no presentaba cráneo–, aunque sin evidencias de huellas de violencia, junto a ofrendas de cerámica decorada y doméstica. Es notable el hecho de que tanto las mandíbulas de humanos como las de camélidos se hayan encontrado completas y sin huellas de corte, lo cual impide la posibilidad de descuartizamiento, ya que las mandíbulas no pueden ser separadas de los cráneos sin romperlas. Por lo mismo, proponen que estas tuvieron que ser removidas cuando los restos se encontraban en descomposición total.

Finalmente, plantean la tesis del “desmembramiento post mórtem de algunos seres humanos deteriorados y su posterior depósito en forma de entierros secundarios” (Manzanilla & Woodard 1990: 147), como parte de un acto ritual de ofrenda a la estructura de la Akapana. Kolata (1993, 2004) sugiere que es posible identificar el vínculo entre vida y muerte en la principal plataforma monumental del sitio, y postula que la Akapana fue la montaña sagrada de Tiahuanaco, símbolo de fertilidad y abundancia agrícola. A su vez, interpreta los cuerpos sacrificados y enterrados en la plataforma como una ofrenda que tuvo por objeto garantizar fertilidad y abundancia a la comunidad (Kolata 2004).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Si bien el chamán centro-sur andino se encuentra representado en múltiples y variados contextos, distintos soportes y posturas corporales, es posible reconocerlo por medio de la identificación de un conjunto de atributos que lo denotan como una sola entidad. En investigaciones previas, estas variantes han sido clasificadas contrariamente como entidades individuales y denominadas de muy diversas maneras. Por nuestra parte, postulamos aquí la existencia de un conjunto de atributos y elementos iconográficos estables que denotan

al chamán, tales como indumentaria especial, insignia pectoral en forma de hacha T, rasgos humano-felínicos, instrumento de decapitación y cabeza o miembros del cuerpo humano cercenados, posturas corporales que sugieren el vuelo extático o la presentación de ofrenda, así como el vínculo con una plataforma escalonada que podría constituir el lugar donde se realizaba el rito (material suplementario 1).

Cabe destacar, además, que de acuerdo con nuestro estudio el chamán-sacrificador no es representado en la litoescultura compartiendo espacio con el resto del panteón Tiahuanaco. En el caso del friso de la Gran Portada su presencia no tiene vinculación directa con el Personaje Frontal con Báculos, por el contrario, ocupa un papel secundario y su dimensión es muy reducida. Efectivamente, en la calidad de chamán que le reconocemos, y no de ser sobrenatural, su aparición se verifica en variados soportes, tales como dinteles arquitectónicos, ceramios, textiles, tubos de hueso y parafernalia inhalatoria. El caso del dintel de Calle Linares es excepcional, pues los personajes de nariz prominente aparecen acompañando al Personaje Frontal con Báculos.¹⁵ Esta asociación podría quizás explicarse con el momento del trance en el cual el chamán haría contacto con la o las deidades. Por lo mismo, en este caso el chamán se encontraría volando en condición extática, tal como lo hemos visto en ejemplos de la parafernalia alucinógena (fig. 16a y b).

Eliade (1960) define la capacidad de transmutación o transformación del chamán en animal como un rasgo común del chamanismo en distintas latitudes del mundo. Las variantes antropomorfo-felino y antropomorfo-taruca del Sacrificador tiahuanacota ganarían de esta manera explicación: se trataría de un ser de carne y hueso que, a través del trance y vuelo chamánico, adquiere características no-humanas, transformándose y comportándose como tal. Adicionalmente, consideramos que el felino –y quizás también la taruca– pudieron haber operado como animales protectores o espíritus auxiliares en el viaje llevado a cabo por el chamán. Eliade (2013 [1960]: 91) señala lo que podría estar representado en la figura 15a:

Estos espíritus auxiliares de forma animal desempeñan un papel importante en el preámbulo de la sesión chamánica, esto es, en la preparación del viaje extático



en el viaje a los Cielos y a los Infiernos. Por lo común su presencia se manifiesta por la imitación que el chamán hace de los gestos de los animales o de su comportamiento.

En el caso del chamán andino es evidente su rol en la ejecución del acto de la decapitación de un ser humano, cuestión que no es consignada por la investigación etnográfica de otras partes del mundo (Eliade no destaca a los chamanes como encargados de llevar a cabo el sacrificio, ya sea de cierto animal o de ser humano). ¿Esta situación podría significar una particularidad andina? Todo indica que sí.

Otra circunstancia especial, propia del chamán, es la capacidad de “ver más allá”, cuestión facilitada por la ingesta de plantas sicoactivas, entre ellas –para el caso de Sudamérica– el cebil o vilca (*Anadenanthera colubrina* var. *cebil*, Von Reis Altschul 1964) (Torres et al. 1991; Torres & Repke 1996, 2006). Reflejo de ello podría ser la incorporación de incrustaciones en mineral de cobre en la parafernalia alucinatoria, específicamente con cuentas de collar en las cuencas oculares de los chamanes representados. El caso del chamán de la figura 5a es especialmente llamativo, ya que sus ojos fueron cubiertos por discos azules planos de gran tamaño, y no por cuentas de collar, con lo cual se podría hacer más explícito el trance experimentado. En este punto, destacamos el paralelo etnográfico referido por Eliade (2013 [1960]: 65), en el que un joven esquimal iglulik –que desea convertirse en chamán– se dirige con un obsequio al maestro escogido, diciendo: “Vengo aquí porque deseo ver”.

Con respecto al hacha T de “cuerpo grueso”, esta presenta una aleación especial denominada ternaria por contener cobre, arsénico y níquel (este último inexistente en la vertiente occidental de los Andes) (Maldonado et al. 2010; Salazar et al. 2011). Dicha aleación es considerada propia de la metalurgia del área circuntitica (Lechtman 1997; Lechtman & MacFarlane 2005, 2006).¹⁶

En relación con la iconografía de las sociedades del Noroeste Argentino durante el Período Medio, González (1972: 125; la traducción es nuestra) adelantó la idea de la utilización del hacha por parte del chamán, en rol de decapitador:

Algunas de las hachas tienen representaciones felínicas. Estas son las mismas hachas representadas en el motivo del “Sacrificador”. Por tanto, podemos deducir que, de hecho, fueron utilizadas en sacrificios humanos, con

obvios propósitos religiosos; por eso el felino jugó un importante o rol principal en el ceremonialismo y religión de estos pueblos.

Acerca de las hachas del Noroeste Argentino, Gluzman (2013: 345) sostiene:

[...] el metal se transformó en el material privilegiado para representar la esencia religiosa. Los diseños ocultos de las hachas pueden remitir a su participación en actividades chamánicas donde el hombre, referente real, entraba en trance con una esfera no evidente. Esto se observa en la presencia de las dos representaciones principales: las antropomorfas en forma evidente y las felínicas en forma solapada.

Eliade (2013 [1960]: 130) aborda el tema de la vestimenta y atuendos que visten los chamanes de distintos puntos del mundo, y establece:

El indumento o hábito representa, por sí mismo, un microcosmos espiritual cualitativamente distinto del espacio profano circundante [...]. Por el simple hecho de ponérselo –o manipular con los objetos que lo suplen– el chamán rebasa el espacio profano y se prepara a entrar en contacto con el mundo espiritual.

En la amplia perspectiva que abre tal definición, consideramos la cuatripartición cromática del vestido y la faja con diseño como la representación característicamente ritual del chamán tiahuanacota; en el mismo sentido, destacamos el especial significado que aún hoy se le asigna, específicamente, al contraste producido por el encuentro de dos colores opuestos, ya sea en textiles, cerámica o en los colores del ganado camélido (Cereceda 1990; Flores 1997). Según el diccionario colonial en lengua quechua de González Holguín, con el vocablo *missa* se designa aquello que tiene dos colores, relacionándolo con *sami*, “tener suerte”. Flores (1997: 722; el énfasis es nuestro) apunta lo siguiente:

Al decir González Holguín que *missa* es similar a *sami*, reafirma la idea de la persona con poderes fuera de lo ordinario, que le favorecen positivamente, concediéndole el favor del éxito en las actividades que emprende. Desde la perspectiva andina, *significa además contar con la protección de las divinidades*. Poseer *sami* es tener una fuerza espiritual personal que se recibe o adquiere como *don sobrenatural, que permite invocar a las divinidades* para

que concedan “suerte”, que los rebaños se multipliquen, se conserven, no sufran daños y también para poder ayudar a mantener la salud de la gente.

Una concepción análoga, aunque plasmada en metal, es la que ofrece el excepcional entierro de 22 individuos en la Casa Parroquial de San Pedro de Atacama, con una de las mayores ofrendas metálicas conocidas para el Norte Grande de Chile. En la tumba 18, correspondiente a un individuo adulto masculino, se registró un hacha T muy especial (Nº 18118) junto con numerosos objetos de adorno personal, artefactos rituales de oro como queros, y un tubo inhalatorio envuelto en cintas metálicas (Plaza & Martín-Torres 2021). El análisis de la composición elemental del hacha arrojó oro, plata y cobre en su aleación llamada tumbaga (Téllez & Murphy 2007; Salazar et al. 2011; Cifuentes 2014), pero aún más notable resulta su condición de objeto cuatripartito, ya que mediante un complejo procedimiento tecnológico se logró en la superficie de ambas caras una división en cuatro segmentos con dos tonos opuestos diagonalmente.

A la luz del carácter excepcional de los bienes funerarios de esta tumba, se ha propuesto para su propietario el rol de jefe o chamán (Plaza & Martín-Torres 2021: 18). Por nuestra parte, concluimos que tal hacha constituye doblemente la materialización del poder del Sacrificador, en tanto es hacha T y además presenta cuatripartición. Con ello, obtiene apoyo adicional la idea de que tras la túnica cuatripartita de este personaje, nos encontramos efectivamente frente a un concepto andino de profunda raigambre, el cual comprendía la práctica del consumo de sicotrópicos en ceremonias lideradas por la figura del chamán como sacrificador.

AGRADECIMIENTOS Este trabajo se enmarca en la investigación del proyecto FONDECYT 1160849, el cual fue dirigido por Helena Horta. Agradecemos especialmente a los siguientes colegas: Javier Mencías y Soledad Fernández en Bolivia; Adriana Muñoz e Ina Ashaug del Världskulturmuseet (Museum of World Cultures), Gotemburgo, Suecia; Manuela Fischer del Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Alemania; Paz Núñez-Regueiro del Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, París, Francia; así como también a Emily Kaplan –y sus colegas María Martínez y Christine Oricchio– del National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution de Washington DC, en Estados Unidos, por la gentil acogida y ayuda que recibimos en dichos museos durante nuestra estada estudiando colecciones. Agradecemos igualmente a Constantino Torres su permanente espíritu de colaboración en la investigación.

NOTAS

¹ Para este autor (Posnansky 1957, vol. 3: 37), la condición sobrenatural de las figuras del quero se evidenciaría en la forma de representar sus extremidades: “Las manos, igual que las de la figura central de la Puerta del Sol, ostentan únicamente cuatro dedos, y los pies solo tres, cosa que indicaría una personalidad divina”.

² Lo expresa de la siguiente manera: “La cabeza del decapitado no siempre es la del enemigo derrotado en la guerra, no siempre es un símbolo bélico, suele estar estrechamente ligada con magicismo de índole agrícola, la cabeza humana tiene que ver con la producción de la tierra, está relacionada con los frutos, ella misma es como un fruto. La lúcuma es *ruku-uma* (en quechua, cabeza de viejo). La tutuma es otro nombre de la cabeza humana y lo es de un fruto” (Valcárcel 1959: 6).

³ Para Cook (1994), la representación de la figura humana en Tiahuanaco se restringe a los monolitos, cabezas clavadas, vasijas retratos y a la pintura de algunos ceramios.

⁴ Tampoco descartan la idea de que pudiese tratarse de la imagen de un sumo sacerdote encargado de decapitar a los prisioneros de guerra para luego ofrecer sus cabezas a los dioses. Guerrero o sacerdote, Saggárnaga y Korpisaari (2007) proponen que se trató de un individuo de alto rango, debido a la presencia del orificio nasal más arriba mencionado, el que es interpretado como la perforación necesaria para introducir un adorno de nariz o nariguera. Adicionalmente, el hecho de que este guerrero-sacerdote sea representado asociado a cabezas trofeo, indica a los autores la existencia de un vínculo mágico entre el vencedor y el vencido que los tiahuanacotas querían inmortalizar.

⁵ En relación con este punto, Torres (1984b: 141) señala: “La presencia de este tema, lo mismo en tabletas Tiwanaku o en otras que no exhiben rasgos de este estilo, ya sea en San Pedro o en el valle del Loa, atestiguan su importancia y amplitud temporal. Debemos añadir que este es un tema panandino que encuentra expresión en todo tipo de formas y artefactos, no solo en el ajuar insuflatorio y en el arte rupestre. El Decapitado es frecuentemente representado, por ejemplo, en la cerámica de Pucara, los tejidos de Paracas, la es-

cultura monumental de San Agustín y en la metalurgia Wari”.

⁶ Utilizaremos el término Gran Portada para referirnos a la Puerta del Sol, en razón de que no compartimos la interpretación solar que se le ha atribuido tradicionalmente al Personaje Frontal con Báculos.

⁷ Varios de los ejemplares del tema 3 de Torres, el Personaje de perfil portando cetro (1984a), corresponden a felinos antropomorfizados o antropomorfos de “nariz prominente” (*sensu* Llagostera et al. 1988; Llagostera 2006).

⁸ Esta aseveración se basa en nuestras propias observaciones, pero también hay que señalar que Posnansky (1945, vol. 1: 125) ya había establecido los signos “nariz humana” y “nariz de felino” usando estos mismos patrones. La definición de las formas alternativas para el ciervo andino fue realizada por las autoras en un trabajo reciente (Horta et al. 2020).

⁹ Este autor considera como “atributo significativo” el tipo de vestimenta, señalando (Chávez 2002: 54; la traducción es nuestra): “El personaje viste lo que parece ser pantalones ajustados y una camisa de manga larga, con un brazo y una pierna de color negro, mientras que los otros se alternan en crema”.

¹⁰ El diseño de zigzag horizontal parece ser tan antiguo como el arte Pucara mismo, si tomamos en cuenta la evidencia de los monolitos de dicho arte, por ejemplo, el Sacrificador de Puno (Paredes 1984) (fig. 4c).

¹¹ Aquí cabe mencionar una interpretación diferente, según la cual este personaje “lleva una especie de casco liso con largo penacho que cae por la espalda” (Llagostera 2006: 91).

¹² Conviene destacar que la figura 4d reúne en forma excepcional cada uno de los atributos de este ser, tales como cabeza cortada (dos), hacha, cautivo de cuerpo completo (dos), faja con diseño zigzag y hacha T en el pecho.

¹³ Se trata de las tabletas N° 9079 de la tumba 1702 de Sequitor Alambrado Oriente; s/n de Solor 3, momia 25; N° 9071 sin referencia a cementerio, todas pertenecientes a la colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN).

¹⁴ En dicho trabajo propusimos que la parafernalia inhalatoria de estilo Circumpuneño indicaría que tal tipo de tocado era usado para identificar o connotar a

las personas que participaban en el sacrificio, ya fuese en calidad de víctima o sacrificador (Horta 2012).

¹⁵ Estos personajes han sido incorrectamente dibujados en todas las reproducciones conocidas; en realidad, se trata igualmente del Sacrificador sobre la base de rasgos analógicos con la representación del dintel de Kantatayita.

¹⁶ Investigaciones de Lechtman y MacFarlane (2005, 2006) realizadas en hachas de metal provenientes de distintos cementerios del Salar, han destacado la existencia de ejemplares en forma de T, cuyas características técnicas especiales (aleaciones de cobre-arsénico y cobre-arsénico-níquel) indicarían un origen altiplánico.

REFERENCIAS

- AGÜERO, C. 2007. Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1): 85-98.
- BAITZEL, S. & D. TRIGO 2019. The Tiwanaku Camelid Sacrificer: Origins and Transformations of Animal Iconography in the Context of Middle Horizon (AD 400-1100) State Expansion. *Ñawpa Pacha* 39: 31-56.
- BENNETT, W. 1934. Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 34 (3): 359-494.
- BERENQUER, J. 1987. Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53.
- BERENQUER, J. 2000. *Tiwanaku: señores del lago sagrado*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENQUER, J. 2001. Evidencias de inhalación de alucinógenos y chamanismo en el arte de Tiwanaku, Bolivia. *Eleusis* 5: 61-83.
- BERENQUER, J. 2006. *Gorros del desierto*. L. Cornejo, ed. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BLOM, D., J. JANUSEK & J. BUIKSTRA 2003. A Re-evaluation of Human Remains from Tiwanaku. En *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoeology of an Andean Civilization. Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, ed., vol. 2, pp. 435-448. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- CERECEDA, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.



- CHÁVEZ, S. 1992. *The Conventionalized Rules in Pucara Pottery Technology and Iconography: Implications for Socio-Political Development in the Northern Lake Titicaca Basin*. Tesis para optar al grado de doctor en Filosofía, Departamento de Antropología, Michigan State University, East Lansing.
- CHÁVEZ, S. 2002. The Identification of the Camelid Woman and the Feline Man: Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. En *Andean Archaeology II: Art, Landscape and Society*, H. Silverman & W. Isbell, eds., pp. 35-69. Nueva York: Kluwer Academic-Plenum Publishers.
- CHÁVEZ, S. 2018. Identification, Definition, and Continuities of the Yaya-Mama Religious Tradition in the Titicaca Basin. En *Images in Action. The Southern Andean Iconographic Series*, W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi & E. Zegarra, eds., pp. 17-49. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology Press.
- CI FUENTES, A. 2014. *Metales y metalurgia en San Pedro de Atacama durante el Período Medio: hacia una definición de una metalurgia local*. Memoria para optar al título de Arqueóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- COOK, A. 1983. Aspects of State Ideology in Huari and Tiwanaku Iconography: The Central Deity and the Sacrificer. En *Investigations of the Andean Past: Papers from the First Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory*, D. Sandweiss, ed., pp. 161-185. Ithaca: Cornell Latin American Studies Program.
- COOK, A. 1987. The Middle Horizon Ceramic Offerings from Conchopata. *Ñawpa Pacha* 22/23: 49-90.
- COOK, A. 1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- COOK, A. 2013. The Coming of the Staff Deity. En *Wari. Lords of the Ancient Andes*, S. Bergh, ed., pp. 103-121. Cleveland: The Cleveland Museum of Art-Thames and Hudson.
- COUTURE, N. & K. SAMPECK 2003. Putuni. A History of Palace Architecture at Tiwanaku. En *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization. Urban and Rural Archaeology*, A. Kolata, eds., vol. 2, pp. 226-263. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- CRUZ, P. 2009. Tumbas, metalurgia y complejidad social en un páramo del altiplano surandino. Pulacayo, Bolivia, primer milenio DC. *Revista Andina* 49: 71-104.
- DELEONARDIS, L. 2000. The Body Context: Interpreting Early Nasca Decapitated Burials. *Latin American Antiquity* 11 (4): 363-386.
- DURÁN, E., 2001. La representación del músico en el Complejo Alucinógeno: tres casos en la Colección Max Uhle. *Revista Museos* 25: 20-22.
- ELIADE, M. 2013 [1960]. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- FLORES, J. 1997. La missa andina. En *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varón & J. Flores, eds., pp. 717-728. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Banco Central de Reserva del Perú.
- GLUZMAN, G. 2013. Tradiciones metalúrgicas en el Noroeste Argentino. El caso de las hachas y las campanas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 38 (2): 321-350.
- GONZÁLEZ, A. 1972. The Felinic Complex in Northwest Argentina. En *The Cult of the Feline. A Conference in the Pre-Columbian Iconography*, E. Benson, ed., pp. 117-138. Washington DC: Dumbarton Oaks Research-Harvard University.
- HORTA, H. 2012. El estilo Circumpuneño en el arte de la parafernalia alucinógena prehispánica (Atacama y Noroeste Argentino). *Estudios Atacameños* 43: 5-34.
- HORTA, H. 2014. Lo propio y lo ajeno. Definición del estilo San Pedro en la parafernalia alucinógena de los oasis del salar de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46 (4): 559-583.
- HORTA, H., M. PAULINYI, B. SANTANDER & J. ECHEVERRÍA 2020. Una nueva faceta para El Sacrificador. Estudio multidisciplinario de tubos de huesos con iconografía tiawanaku excavados en San Pedro de Atacama, Chile (500-1000 DC). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (2): 97-126.
- KOLATA, A. 1993. *The Tiwanaku. Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- KOLATA, A. 2004. The Flow of Cosmic Power. Religion, Ritual, and the People of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 97-113. Denver-Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.
- LECHTMAN, H. 1997. El bronce arsenical y el Horizonte Medio. En *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varón & J. Flores, eds., pp. 153-186. Lima: Instituto



- de Estudios Peruanos-Banco Central de Reserva del Perú.
- LECHTMAN, H. & A. MACFARLANE 2005. Metalurgia del bronce en los Andes Sur Centrales: Tiwanaku y San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños* 30: 7-27.
- LECHTMAN, H. & A. MACFARLANE 2006. Bronce y redes de intercambio andino durante el Horizonte Medio: Tiwanaku y San Pedro de Atacama. En *Esfemas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes sur centrales*, H. Lechtman, ed., pp. 503-550. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LE PAIGE, G. 1955-1975 Ms. *Notas de campo*. Material inédito. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige S. J., Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.
- LLAGOSTERA, A. 1995. Art in the Snuff Trays of San Pedro de Atacama (Northern Chile). En *Andean Art: Visual Expression and its Relations to Andean Beliefs and Values*, P. Dransart, ed., pp. 51-77. Aldershot: Worldwide Archaeology Series-Avebury.
- LLAGOSTERA, A. 2006. Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 38 (1): 83-111.
- LLAGOSTERA, A. 2016. Toconao Oriente: referente en la periodificación agroalfarera de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños* 53: 11-32.
- LLAGOSTERA, A., C. TORRES & M. COSTA 1988. El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9: 61-98.
- MAKOWSKI, K. 2001. El panteón de Tiahuanaco y las deidades con báculos. En *Los dioses del antiguo Perú*, K. Makowski, ed., pp. 67-107. Lima: Banco de Crédito.
- MAKOWSKI, K. 2009. Royal Statues, Staff Gods, and the Religious Ideology of the Prehistoric State of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 133-164. Denver: Denver Art Museum.
- MALDONADO, B., TH. REHREN, E. PERNICKA, L. NÚÑEZ & A. LIEBBRANDT 2010. Early Copper Metallurgy in Northern Chile. En *Metalla, Archäometry un Denkmalpflege*, O. Hahn, A. Hauptmann, D. Modarressi-Tehrani & M. Prange, eds., pp. 96-98. Bochum: Jahrestagung im Deutschen Bergbau-Museum.
- MANZANILLA, L. 1991. *Akapana. Una pirámide en el centro del mundo*. México DF: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.
- MANZANILLA, L. & E. WOODARD 1990. Restos humanos asociados a la pirámide de Akapana (Tiwanaku, Bolivia). *Latin American Antiquity* 1 (2): 133-149.
- MARTÍNEZ, G. 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 85-115.
- MAYER, E. 1986. *Vorspanische Metallwaffen und -werkzeuge in Argentinien und Chile. Armas y herramientas de metal prehispanicas en Argentina y Chile*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Band 38. München: Ch. Beck.
- MAYER, E. 1994. *Vorspanische Metallwaffen und -werkzeuge in Bolivien. Armas y herramientas de metal prehispanicas en Bolivia*. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, Band 53. Mainz: Philipp von Zabern.
- MINKES, W. 2005. *Warp the Dead. The Funerary Textile Tradition from the Osmore Valley, South Peru, and its Social-Political Implications*. Tesis para optar al grado de doctor en Arqueología, Facultad de Arqueología, Leiden University, Leiden.
- MONTELL, G. 1929. *Dress and Ornaments in Ancient Peru. Archaeological and Historical Studies*. Gotemburgo: Elanders Boktryckeri Aktiebol AG.
- MORRIS, C. & A. VON HAGEN 1993. *The Inca Empire and its Andean Origins*. Nueva York: American Museum of Natural History.
- NÚÑEZ, L. 1964. El sacrificador. Un elemento co-tradicional andino. *Noticiero Mensual Museo Nacional de Historia Natural* 8 (96): 1-7.
- OAKLAND, A. 1986. *Tiwanaku Textile Style from the South Central Andes, Bolivia and North Chile*. Tesis para optar al grado de doctora en Filosofía, University of Texas, Austin.
- PAREDES, R. 1984. El "degollador" (Nakaq) de Altarane, Puno. *Gaceta Arqueológica Andina* 11: 13.
- PLAZA, M. & M. MARTINÓN-TORRES 2021. Technology, Use and Reuse of Gold During the Middle Period: The Case of Casa Parroquial, Atacama Desert, Chile. *Cambridge Archaeological Journal* 31 (4): 613-637.
- PONCE, C. 1963. *Descripción sumaria del templete semi-subterráneo de Tiwanaku*. La Paz: Librería y Editorial Juventud.
- PONCE, C. 1969. *Tunupa y Ekako. Estudio arqueológico acerca de las efigies precolombinas de dorso adunco*. Publicación 19. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.



- PONCE, C. 1971. Examen arqueológico de las ruinas precolombinas de Pumapunku. En *Procedencia de las areniscas utilizadas en el templo precolombino de Pumapunku*, C. Ponce, A. Castañón, W. Ávila & F. Urquidí, eds., pp. 15-218. Publicación 22. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- PONCE, C. 1981. *Tiwanaku: espacio, tiempo y cultura. Ensayo de síntesis arqueológica*. La Paz-Cochabamba: Editorial Los Amigos del Libro.
- PONCE, C. 2000. Tiwanaku en breve resumen. *Revista Anti* 3: 25-62.
- POSNANSKY, A. 1945. *Tihuanacu: la cuna del hombre americano*. Vols. 1 y 2. Nueva York: Editorial J. Augustin.
- POSNANSKY, A. 1957. *Tihuanacu: la cuna del hombre americano*. Vols. 3 y 4. La Paz: Ministerio de Educación.
- ROWE, J. 1971. The Influence of Chavín Art on Later Styles. En *Dumbarton Oaks Conference on Chavín*, E. Benson, ed., pp. 101-124. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection-Trustees for Harvard University.
- RYDÉN, S. 1947. *Archaeological Researches in the Highlands of Bolivia*. Gotemburgo: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- SAGÁRNAGA, J. & A. KORPISAARI 2007. Hallazgos en la isla de Pariti echan nuevas luces sobre los "chachapumas" tiwanakotas. *Chachapuma* 2: 6-28.
- SALAZAR, D., V. FIGUEROA, D. MORATA, B. MILLE, G. MANRÍQUEZ & A. CIFUENTES 2011. Metalurgia en San Pedro de Atacama durante el Período Medio: nuevos datos, nuevas preguntas. *Revista Chilena de Antropología* 23: 123-148.
- TÉLLEZ, F. & M. MURPHY 2007. El cementerio Casa Parroquial; un rescate afortunado. San Pedro de Atacama, Chile. En *Metalurgia en la América antigua. Teoría, arqueología, simbología y tecnología de los metales prehispánicos*, R. Lleras, ed., pp. 53-82. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales-Banco de la República-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- TRIGO, D. & R. HIDALGO 2009. La relación iconográfica de los pies, piernas y cabezas en Tiwanaku y Huari: el caso de los decapitadores y sus coronas durante el Horizonte Medio. *Actas de la XXIII Reunión Anual de Etnología*, vol. 1, pp. 3-13. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- TRIGO, D. & R. HIDALGO 2018. El Decapitador venado en la iconografía Tiwanaku: orígenes, desarrollo y significados. *Arqueología Boliviana* 4: 131-161.
- TORRES, C. 1984a. Tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama: estilo e iconografía. En *Tesoros de San Pedro de Atacama*, pp. 23-36. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- TORRES, C. 1984b. Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, norte de Chile. *Estudios Atacameños* 7: 135-147.
- TORRES, C. 1985. Estilo e iconografía Tiwanaku en las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas. *Diálogo Andino* 4: 223-245.
- TORRES, C. 2001. Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro-sur. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 427-454.
- TORRES, C., D. REPKE, K. CHAN, D. MACKENNA, A. LLAGOSTERA & R. SCHULTES 1991. Snuff Powders from Pre-Hispanic San Pedro de Atacama: Chemical and Contextual Analysis. *Current Anthropology* 32: 640-649.
- TORRES, C. & D. REPKE 1996. The Use of *Anadenanthera colubrina* var. *Cebil* by Wichi (Mataco) Shamans of the Chaco Central, Argentina. *Yearbook for Ethnomedicine and the Study of Consciousness* 5: 41-58.
- TORRES, C. & D. REPKE 2006. *Anadenanthera. Visionary Plant of Ancient South America*. Nueva York: The Haworth Herbal Press.
- VALCÁRCCEL, L. 1959. Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional de Lima* 28: 3-18.
- VERANO, J. 2000. Paleontological Analysis of Sacrificial Victims at the Pyramid of the Moon, Moche River Valley, Northern Peru. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 32 (1): 61-70.
- VERANO, J. 2013. Excavation and Analysis of Human Skeletal Remains from a New Dedicatory Offering at Tiwanaku. En *Advances in Titicaca Basin Archaeology-2*, A. Vranich & A. Levine, eds., pp. 167-182. Los Ángeles: UCLA Cotsen Institute of Archaeology.
- VILLANUEVA, J. & A. KORPISAARI 2013. La cerámica Tiwanaku de la isla Pariti como recipiente: performances y narrativas. *Estudios Atacameños* 46: 83-108.
- WASSÉN, H. 1967. *Anthropological Survey of the Use of South American Snuffs*. Ethnopharmacologic Search



for Psychoactive Drugs. Washington DC: Government Printing Office.

WASSÉN, H. 1972. A Medicine Man's Implements and Plants in a Tiahuanaco Tomb in Highland Bolivia. *Etnologiska Studier* 32: 8-114.

YOUNG-SÁNCHEZ, M. 2004 (Ed.). *Tiwanaku: Ancestors of the Inca*. Denver-Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.

MATERIALES SUPLEMENTARIOS

1. Atributos compartidos por las diferentes variantes del Sacrificador.
2. Atributos particulares que denotan a cada variante del Sacrificador.

SUPPLEMENTARY MATERIALS

1. *Attributes common among the different Sacrificer variants.*
2. *Particular attributes that denote each variant of The Sacrificer.*



Ethnography, shamanism, and Far Western North American rock art

Etnografía, chamanismo y arte rupestre del Lejano Oeste norteamericano

David S. Whitley^A

Recibido:
enero 2021.

Aprobado:
abril 2022.

Publicado:
junio 2023.



ABSTRACT

Far Western North America has a very detailed ethnographic record which includes significant details about shamanism and its relationship to rock art. The ethnographic evidence from three culture areas (Californian, Great Basin, and Columbia-Fraser Plateau) is summarized here. This shows widespread ties between the art and portrayals of visionary experiences, believed to be signs of the acquisition of supernatural power. The ethnography also demonstrates substantial differences in the origins of the art, especially in terms of the social groups and rituals responsible for its creation as well as its relationship to mythology. The ethnography further illustrates the fact that different styles of rock art were sometimes created by different social groups for different functions within the same culture and time period. Shamanism, in this sense, is a context within which rock art may be analyzed and interpreted, but not a final explanation for its presence.

Keywords: rock art, shamanism, ethnography, Far Western North America, symbolic interpretation.

RESUMEN

El Lejano Oeste norteamericano tiene un registro etnográfico muy detallado que incluye aspectos significativos acerca del chamanismo y su relación con el arte rupestre. Se resume aquí la evidencia etnográfica de tres áreas culturales (California, Gran Cuenca y meseta de Columbia-Fraser). Dicha evidencia demuestra vínculos generalizados entre el arte y la representación de experiencias visionarias, consideradas como signos de la adquisición de poderes sobrenaturales. La etnografía muestra también diferencias sustanciales en el origen de este arte, especialmente con respecto a los grupos sociales y los rituales responsables de su creación, así como su relación con la mitología. Del mismo modo, la etnografía ilustra el hecho de que diferentes estilos de arte rupestre fueron creados en ocasiones por diversos grupos sociales para variadas funciones dentro de la misma cultura y período. En este sentido, el chamanismo ofrece un contexto en el cual el arte rupestre puede ser analizado e interpretado, pero no es una explicación definitiva de su presencia.

Palabras clave: arte rupestre, chamanismo, etnografía, Lejano Oeste de Norteamérica, interpretación simbólica.

INTRODUCTION

Few regions globally have more rock art than Far Western North America, which includes portions of the Californian, Great Basin, and Columbia-Fraser Plateau culture areas (fig. 1). In the Californian culture area, for example, the San Andreas earthquake rift zone has a renowned concentration of Chumash pictographs, while the Colorado River corridor has numerous geoglyphs and petroglyphs. Rock engravings are especially common in the Great Basin culture area, which includes the Coso Mountains, alone estimated to contain over a million individual petroglyphs. Pictographs and petroglyphs are both found in the Columbia-Fraser Plateau culture area, in contrast, with a major concentration present along the Columbia River.

Despite comprising three distinct culture areas (Kroeber 1939), Far Western North America is similar in five ways. First, it was occupied by hunters-gatherers (including, in some areas, hunters-gatherers-fishers). Second, Euro-American contact was relatively recent across this wide region, starting in the late 18th century in coastal California but only occurring in the mid- to late 19th century in other areas. Third, the result is widespread cultural continuity: many tribal groups, for example, still include speakers of their Indigenous languages who retain traditional beliefs. Fourth, Alfred Kroeber (1925) and his students initiated a significant salvage ethnographic program in this region in the early 20th century. This produced one of the largest and most complete hunter-gatherer ethnographic records in the world. One outcome of this research is perhaps



Figure 1. Culture areas of North America, as defined by Kroeber (1939). The ethnographic record about rock art is especially detailed for three of these areas discussed in this paper: California, Great Basin, and Columbia-Fraser Plateau. *Figura 1.* Áreas culturales de América del Norte, según la definición de Kroeber (1939). El registro etnográfico de arte rupestre es especialmente detallado para tres de estas áreas, discutidas en este artículo: California, la Gran Cuenca y la meseta Columbia-Fraser.



our best ethnographic record on the making and meaning of hunter-gatherer rock art. Fifth, throughout Far Western North America the ethnography links this rock art to shamanistic ritual practices, an unsurprising circumstance given that the rock art in this region was tied to religious beliefs, and these religions were shamanistic (Kroeber 1907, 1925; Gayton 1930; Park 1938; Stewart 1970).

In his global synthesis Mircea Eliade (1964) emphasized the centrality of altered states of consciousness (hereafter ASC), specifically “ecstatic” visions, to shamanism and its rituals, effectively defining shamans in phenomenological terms as experts in achieving ecstatic states. Shirokogoroff (1935) and Firth (1959), in contrast, labeled shamans as “masters of the spirits,” thus foregrounding metaphysical beliefs. These distinctions are differences in emphasis rather than kind, however, with general consensus recognizing both the significance of ASC and the connections to supernatural spirits as central to shamanistic religions.

Following Taçon (1983), I define shamanistic as of or pertaining to the beliefs and practices associated with shamanism. Shamanism itself is a religious system predicated on perceived direct interactions with the supernatural world, typically achieved through ASC –as the anthropological saying goes, priests talk to gods whereas the gods talk to shamans. Shamans, then, were ritual officials in shamanistic religions while shamanic refers specifically and is limited to the rituals and actions of a shaman, per se. In the Far West, shamans were the primary –often the only– ritual officials. While there were shamanic specialties involving particular supernatural powers (such as weather control or sorcery), shamans were generally considered healers and, in an English gloss, are referred to as “doctors” in much of the anthropological literature. As Laird (1984) has made clear, however, shamans were curers only in the social-psychological sense; their expertise did not necessarily involve botanical-pharmacological knowledge or other curing for medical illnesses. Instead, it concerned perceived psychic or social imbalances.

As described below, rock art in the Far West includes examples that are shamanic (made by shamans alone) and shamanistic (made by non-shamans but following shamanistic beliefs and practices), although not all cultures or culture areas necessarily had both kinds. With

only one exception, however, all Far Western shamanic and shamanistic rock art was linked to ASC. Based on the regional ethnographic accounts, no other origins for rock art have been described or can be inferred.

Despite Eliade’s (1964) emphasis on “ecstatic” ASC, furthermore, shamanistic states of consciousness in the Far West were in fact rarely ecstatic, in the common sense of this word, or even pleasant. More typically they were closer to nightmares or “bad trips,” as adverse hallucinatory experiences were labeled in 1960s Western cultures (Whitley 2009). One result is that shamanic rock art usually resulted from individual experiences involving ASC induced by fasting, extreme physical exertion, isolation, sensory deprivation, and/or the consumption of tobacco (*Nicotiana* spp.), which in its native form is hallucinogenic (Wilbert 1987). Shamanistic rock art, in contrast, sometimes resulted from group rituals where more dangerous and unpredictable hallucinogens, especially jimsonweed (*Datura wrightii*), were ingested and where ritual initiates were necessarily overseen by care-givers. Non-ritual and non-shamanic uses of both tobacco and jimsonweed also sometimes occurred (Kroeber 1925), typically for self-healing purposes but, based on the ethnographic accounts, these apparently did not result in the creation of rock art.

Shamanistic interpretations of hunter-gatherer rock art have been common worldwide since at least the 1980s (Lewis-Williams 1981; Lewis-Williams & Dowson 1988; Whitley 1992; Francis & Loendorf 2002; Keyser & Taylor 2002; Rozwadowski & Kosko 2002). Perhaps because they have become so common, these interpretations have been criticized for being monolithic, putatively homogenizing all hunter-gatherer rock art into a single, one-size fits all explanation that erases temporal, geographical, and cultural variability (Jones 2017). This criticism, in fact, is itself a monolithic meta-interpretation of this research rather than an accurate reflection of the variability in these shamanistic studies. It collapses interpretations that have highlighted the differences in the making and meaning of rock art, even within the framework of the broad category of shamanistic religions (Whitley 2000, 2014a, 2021), into one unitary model. It is little different than mistakenly claiming that the classification of Christianity, Judaism, and Islam into the single category of Abrahamic



religions requires ignoring all variability in the beliefs and practices of these three religions.

Far Western North American rock art provides an excellent case study of the variability in the making and meaning of shamanistic hunter-gatherer rock art. I provide an overview of the rock art ethnography, primarily based on a compilation and synthesis of published and unpublished ethnographic accounts, of this broad region below. Note that the ethnographic record dates to the nineteenth and twentieth centuries but in all cases it represents an effort to reconstruct traditional Indigenous lifeways as they were most likely practiced at the time of Euro-American contact (which occurred from the late eighteenth to mid-nineteenth centuries, depending on region). Note further that certain traditional cultural practices continued, effectively unchanged, into at least the mid-twentieth century. Religious beliefs and rituals are key among these. As Julian Steward (1955: 58) observed, a century of contact

[...] has not wiped out all Indian practices. Acculturation has consisted primarily of modifications of those patterns necessary to adjust to rural white culture [...]. The Shoshoni retain, however, many practices and beliefs pertaining to kinship relations, child-rearing, shamanism, supernatural power and magic.

Similarly, Raymond White (1963: 135) noted,

That religion frequently shows great resistance to change and is deeply involved in the social structure as well as the psychological patterns of a culture has been repeatedly demonstrated in anthropology. This is also true for the Luiseño. A rich body of the central characteristics of the old native religion has persisted in spite of missionary influences for nearly two centuries [...]. Many features of the old Luiseño culture have been preserved.

Multiple examples support continuity in rock art rituals specifically throughout the ethnographic/historic period. To cite just one example, the ethnographic accounts provided by the Okanagan informant Annie York in the early 1990s (York et al. 1993) very closely parallel the independent descriptions of Columbia-Fraser Plateau puberty initiation and shamanic rock art recorded by Teit (1896, 1930, n.d.) and Hill-Tout (1978) fully a century earlier. While archaeological interpretations of rock art

have changed a number of times over the lifespan of the discipline, Native Americans have been consistent in their statements about the origin and meaning of the art, signaling the continuity in their religious practices.

The ethnographic synthesis presented here can then be understood as relevant to the post-Euro-American contact period, which began in AD 1773 on the coast. In certain cases, the traditional practices described below continue into contemporary times.¹ But the synthesis also generally applies to the Late Prehistoric period (AD 1200 to contact) in this portion of California, given that there was a substantial continuity between pre-contact lifeways and those described by ethnographic informants.

This ethnography highlights the distinctions in the individuals and groups responsible for making the art, the variety of rituals that resulted in its creation, and the differing uses and meanings of this art. It also illustrates an important fact about the significance of different descriptive rock art "styles." The variations of shamanic and shamanistic rock art described here may provide useful models –or at least starting hypotheses– for the analysis and interpretation of hunter-gatherer rock art in South America, if not also in other parts of the world. I start, however, with some methodological comments on ethnographic and symbolic interpretations involving fundamental principles that are often unrecognized or misunderstood by researchers.

PRINCIPLES OF ETHNOGRAPHIC AND SYMBOLIC INTERPRETATION

Archaeologists worldwide have often claimed that ethnographic interpretations of rock art are impossible, because there is no or very little information about rock art in the ethnographic record. Certainly, there are regions where no rock art ethnography exists or that, due to the age of the art, could not possibly exist, and the presence or absence of such information must be evaluated on a region-by-region basis. But too often this claim has resulted not from an absence of ethnographic data but from both a failure to understand how ethnographic research must be conducted and a simple lack of effort. Five principles provide the starting point for studies of rock art ethnography.



First, ethnographic data are always “raw data,” not final answers, that themselves must be collected, analyzed, and interpreted (Radcliffe-Brown 1922; Sperber 1975; Layton 2001). Ethnographic research is a search for evidence, just like archaeological fieldwork, not for immediate conclusions and quick answers. Ethnographic rock art interpretations are developed from detailed study involving multiple lines of evidence, not from single sensational discoveries.

Second, most Indigenous peoples have ontological and epistemological beliefs that are very different from our Western Enlightenment worldview. Ethnographic commentary, accordingly, can only be understood in Indigenous rather than Western ontological terms (Layton 1992: 13). For example, Heizer and Baumhoff (1962) recognized that some Native Americans attributed the origins of the art to small spirits (Voegelin 1938; Laird 1976, 1984; Zigmond 1977, 1986; Irwin 1980; Hultkrantz 1987; Stoffle et al. 2011a, 2011b), but argued that this demonstrated a lack of any direct knowledge of the art, because such a belief is empirically absurd from a Western scientific perspective. Based on this conclusion they argued that the art therefore must pre-date the contemporary inhabitants of this region. But these small spirits, understood in appropriate ontological context, are shamans’ spirit helpers, and the actions of a shaman and his helpers were considered indistinguishable (Gayton 1948; Applegate 1978; Siskin 1983; Laird 1984). To state that the art was made by these spirits was an appropriate way of acknowledging that rock art was made by a shaman without violating the taboo against naming the dead (Whitley 2000, 2012, 2021).

Third, we can cautiously use ethnographic data to interpret the prehistoric past using the direct historical approach (Marcus & Flannery 1994). Critics argue that this simply projects recent ethnography onto the distant past. While specific studies potentially could be guilty of this error, it is not a general methodological problem for the approach. Prehistorians should be able to identify change over time in the archaeological record, and to determine when the direct historical approach is appropriate and when change renders it no longer useful (Whitley 2020). Properly applied, the direct historical approach is one of the most useful analytical methods in archaeology, and it has the strong advantage of helping avoid presentist biases in our interpretation.

Fourth, many symbolic systems are empirically-based, even if this is not immediately evident to modern, urban-dwelling scientists who are largely unfamiliar with the natural world of Indigenous peoples. Rather than arbitrary, symbols are often based on natural models:

These are natural phenomena, like animal behavior, that served to structure the logic underlying aspects of religious symbolism and ritual, usually by some form of analogical reasoning. In this sense, the thought underlying these models is rational and systematic. When natural models are based on phenomena that themselves involve invariant principles, uniformitarian laws, or timeless characteristics, the models have the potential to inform our understanding of truly prehistoric religious phenomena, without benefit of informants’ exegesis, and sometimes even without ethnohistorical connections (Whitley 2001: 132-133).

Lewis-Williams and Dowson’s (1988) neuropsychological model for the mental imagery generated by an ASC experience is perhaps the best known and most widely applied natural model. It strictly concerns the *origin* but not necessarily the *meaning* of motifs. It includes both initially-perceived geometric light imagery, known as entopic patterns, as well as iconic images (many but not all of which are unrealistic in terms of our natural world), and the different ways that these images may be perceived. Because this imagery is based on the hardwiring of our neuropsychological systems, it is universal. Because of the centrality of ASC in shamanistic ritual and symbolism, combinations of these different graphic characteristics in art provide strong support for a shamanistic interpretation of the art.

The bodily and emotional reactions to an ASC are also important natural models for shamanic symbolism. Such experiences, which combine intense emotions with strong bodily reactions and feelings, are very difficult to describe. The solution to this problem, common among North- and South-American Native Americans, Siberian and African shamans, and contemporary Western laboratory subjects and recreational drug-users, is to use a set of cross-culturally shared, embodied metaphors. The most common of these, as described in different cultural contexts and settings, are: death/killing/aggression/drowning/fighting/“bummer trip”; mystical flight/out of body experience/trip; bodily transformation/change; and sexual arousal/intercourse (Whitley 1994a, 2001,



2008, 2023). Iconic imagery depicting these themes may also support a shamanistic interpretation of a corpus of art. Strong support for such an interpretation results when the ASC metaphors are combined with entoptic patterns.

A final and likewise important category of natural models in hunter-gatherer symbolism involves the behavioral traits of animals. These may have no necessary direct relationship to shamanism or ASC. They often reflect a level of knowledge about the natural world that is absent in modern, urbanized Westerners. We frequently use these kinds of natural models in our own symbolism –such as the “Lions” as a name for a sports team, for example, reflecting the idea that these are fearless, dominant animals, and projecting those characteristics onto the team. I provide one detailed example of such a model, based on the behavioral patterns of bighorn sheep, below.

Fifth, all symbols have multiple meanings and uses (Sharp 1987; Lewis-Williams 1998). While the origin of a rock art motif resulted from a specific ritual with a particular intent, its meaning and significance could vary depending upon the viewer, their relationship to the creator, their level of cultural knowledge, and their interest or need. Rock art motifs commonly served a secondary function for education, even if informal, and as a focus of group and individual self-identity, for example. In addition, rock art sites in Far Western North America commonly are places for prayer, supplication, and spiritual curing (Stoffle et al. 2011a, 2011b). This partly reflects their perceived origin, with rock art marking the locations as places of spiritual revelation, but also the variable nature of the way the symbols and places were understood and used (Whitley & Whitley 2012).

One final methodological issue warrants mention. Some archaeologists claim that rock art interpretations are impossible without a direct explanation from the artist, because only the artist knows what their painting or engraving means. This is confused on a couple of points. Rock art is a form of communication that, unlike a performance such as a dance or song, is intended to persist, and to relay a message, even in the absence of the artist. The fundamental purpose of rock art then is to communicate information independent of its creator. Otherwise, why bother to make it? Moreover, rock art motifs comprise components of an iconographic cor-

pus or system. These are specific sets of symbols with culturally-shared meanings. Regional rock art corpora then can be classified using a motif typology. Typologies demonstrate that there is repetition and patterning in the motifs, often including patterning in motif associations, all of which are characteristic of shared systems of meaning and communication (Whitley 2001).

Certainly, there may be occasional, isolated examples of rock art that are entirely unique and, lacking any context or comparability, cannot be interpreted. But such anecdotal examples would be the rare exceptions that have no implications for the more common cases of regionally patterned iconographic corpora. Similarly, there are levels of an artist’s personal intentions that we may not be able to recover. But this too has no implications for the interpretation of rock art at the level of cultural-shared meanings.

The discussion below provides a summary of interpretations of Far Western rock art, based on an analysis of existing ethnographic accounts using the methodological principles described above. This emphasizes the origin or creation of the art and its primary meanings to the artists rather than its potential secondary meanings or uses.

CALIFORNIAN ROCK ART

The Native Californian culture area was a socially diverse region with between 60 to 80 mutually unintelligible languages and hunter-gatherer-fisher population densities that, in some areas, rivaled those of horticulturalists (Kroeber 1925). Although there are occasional examples further north, most rock art in this region occurs south of the San Francisco Bay (Whitley 2000). The large majority of this art is painted, with significant concentrations in southwestern California (in the San Diego region), along the central coast (inland from Santa Barbara), and in the southern Sierra Nevada. Another important concentration is located along the Colorado River corridor, the eastern limit of the region. A comparison of the rock art from the southwest, south-central (combining the central coast and Sierra Nevada), and Colorado River areas of Native California provides a useful understanding of the nature and variability of shamanistic rock art in Native California. The follow-

ing descriptions summarize ethnographic data and interpretations for this large region.

Southwestern California

Southwestern California includes coastal California from Los Angeles to the Mexican border and adjacent inland areas and mountains extending to the eastern deserts. It was primarily occupied by Takic (e.g., Luiseño) and Yuman (e.g., Ipai-Tipai) speakers. Pictographs were created in two contexts by three social groups in southwestern California (Whitley 1992, 2000, 2006). In each case the art was associated with ASC. The intent of such experiences, throughout Far Western North America, was to receive spiritual power, manifest in spirit helpers, and to manipulate this power for both positive and evil purposes. All people had a certain amount of this potency, and it was required for success in all aspects of life. Shamans differed from non-shamans in having more spirit helpers and greater quantities of power which they could use for a variety of purposes (Bean 1975). ASC experiences were induced through fasting, isolation/sensory deprivation, extreme exertion, and the use of hallucinogens including jimsonweed (*D. wrightii*), native tobacco (usually swallowed), and ingesting red ants in eagle-feather down balls, which resulted in the hallucination-causing injection of formic acid in the stomach lining by the biting ants (Kroeber 1925).

Southwestern California shamans painted panels with a wide variety of (primarily) geometric patterns, often on boulders located near their villages (fig. 2) (Whitley 2000). These designs originated in the entoptic patterns generated within the eye during an ASC (Lewis-Williams & Dowson 1988), which occurred during shamans' vision quests as well as during their subsequent efforts to employ supernatural power. For example:

According to Lowie [...] during a vision quest a shaman "sees a light, which represents the expected medicine power [i.e., supernatural spirit] [...]. In the night, his medicine speaks to him and counsels him. It may tell him how he ought to paint" (1909: 223-224). Hultkrantz likewise stated that "The *puha* [supernatural power] approaches you like a strong light" (1987: 54). Descriptions of shamans' ASC mental imagery [...] include additional geometric light images such as fire, sparks, circular patterns like baskets, and stars (Latta 1976) (Whitley 2023).



Figure 2. Southwestern California rock art includes sites made by shamans and by girls and boys during their puberty initiations. This site, Echo Rock, appears to have been made by one or more shamans, and it depicts the geometric/entoptic images seen in a trance. Size of central circle motif: about 30 cm (all photos by the author with the exception of figure 10). **Figura 2.** El arte rupestre del suroeste de California incluye sitios pintados por chamanes así como por niñas y niños durante sus iniciaciones a la pubertad. Este sitio, Echo Rock, parece haber sido hecho por uno o más chamanes y representa imágenes geométricas/entópticas vistas durante un trance. Tamaño del motivo circular central: cerca de 30 cm (todas las fotografías son del autor, excepto la de la figura 10).

These Far Western ethnographic accounts correlate with the Lewis-Williams and Dowson (1988) model of the geometric mental images generated in an ASC as well as with the rock art motifs themselves, and they demonstrate that the perceptions of these geometric patterns were understood as the receipt of supernatural spirit power.

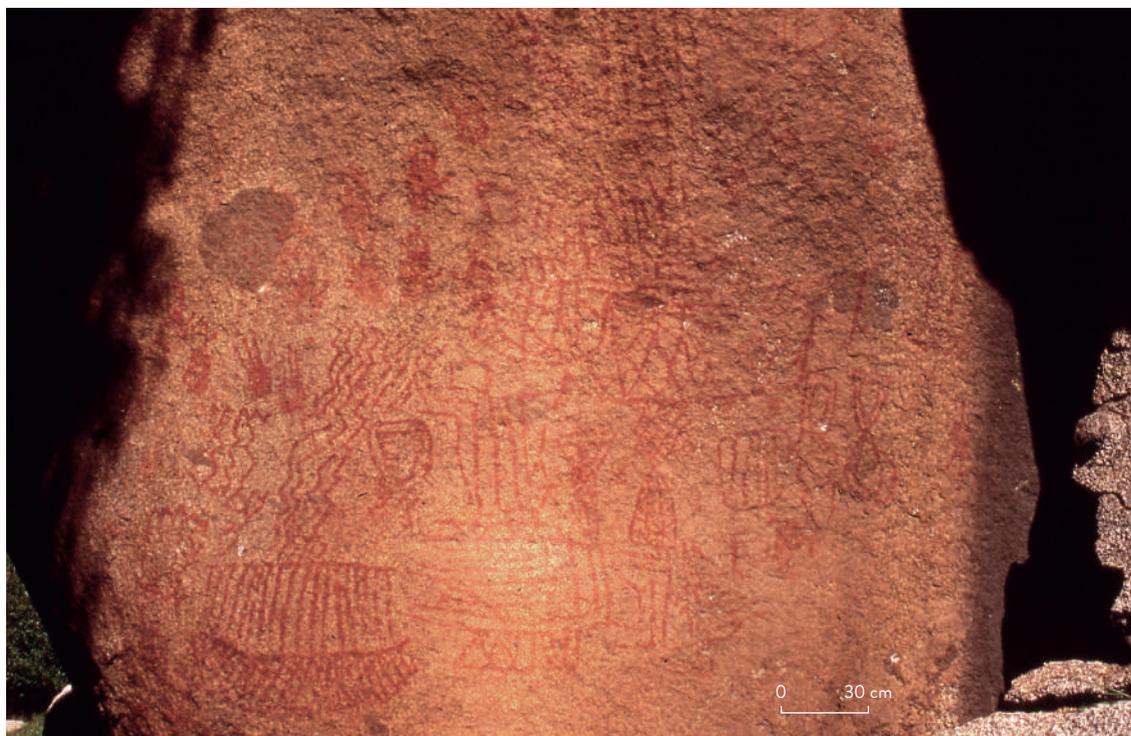


Figure 3. Girls puberty initiations are very well documented in southwestern California. Zigzags and diamond chains, both representing rattlesnake spirits, and hand-prints are the most common motifs. This site is known as Puberty Rock. *Figura 3.* Las iniciaciones de pubertad de niñas están muy bien documentadas en el suroeste de California. Cadenas de diamantes y motivos de zigzag, ambos representando espíritus de serpientes cascabel, junto con impresiones de manos son los motivos más comunes. Este sitio es conocido como Puberty Rock.

Boys and girls also painted motifs at the culmination of their respective puberty initiations (DuBois 1908; Hooper 1920; Kroeber 1925; Steward 1929; Strong 1929; Driver 1941; True 1954; Whitley 2006). Although little is known about the boys' initiation, the evidence suggests that they created black geometric paintings (Oxendine 1980). The girls' ritual, in contrast, is very well documented, with the last known initiation occurring in 1895 (fig. 3) (True & Griset 1988). Girls painted red motifs as the final event in their rites to depict the spirit helper they had received during their ceremonial isolation. The ideal girls' helper, in a symbolic inversion, was the rattlesnake, the guardian of the female vagina. Rattlesnake spirits were depicted in two stylized fashions, reflecting similar natural models: diamond chains, representing the scale pattern on the back of the diamondback rattlesnakes; and zigzags, the pattern left in the sand by a moving sidewinder rattlesnake (Whitley 1992, 2000, 2006).

Note an important point, emphasized further below: two descriptive "styles" of rock art were then created in southwestern California by different social groups, in different ritual contexts, during the same time period: shamans' and puberty initiates' art. These two rock art varieties can be understood as functional styles. Yet both styles reflect related beliefs and concerns.

South-central California

South-central California rock art includes the renowned Chumash paintings in the inland Santa Barbara region as well as an even larger concentration of Yokuts and Mono art in the southern Sierra Nevada. Although there are a few intriguing examples that suggest that puberty initiates may have occasionally made rock art in this region, the vast majority of the paintings was created by shamans to show their spirit helpers, themselves transformed, and/or their manipulation of

power. As Driver (1937: 126; internal quotes in original) noted, shamans, “painted their ‘spirits’ (anit) on rocks to ‘show themselves, to let people see what they had done. The spirit must come first in a dream’” (see also Gayton 1930, 1948; Aginsky 1943). Driver’s reference to “dream” here represents a widely used ethnographic gloss for ASC (Kroeber 1907, 1925; Bean 1975).

Figure 4, a psychedelic polychrome from Chumash territory, is in fact an anthropomorph with head, torso, and arms repeatedly “exploding” though the shoulders, most likely illustrating the sensation of a rush of energy that accompanies some ASCs. Figure 5, from Yokuts territory in the southern Sierra Nevada in contrast, is described by a contemporary informant (a descendant of the painter) as a “bridge to the supernatural” and a “shaman’s dream” (reflecting the gloss for an ASC) (Whitley 2000: 74-75).

South-central California pictograph sites are located adjacent to villages. They were known generically as “shaman’s caches,” where shamans putatively stored their ritual paraphernalia inside the rocks, which were said to open at their command, indicated that the one entered the supernatural realm by traveling into these rocks (Gayton 1930, 1948). The sites were painted after a four-day vision quest, away from the habitations, specifically to illustrate the shamans’ visionary experiences and manipulations of supernatural power. Portrayals of spirit helpers and shamans transformed into their supernatural form (fig. 4) are common. So are geometric patterns, originating in the entoptic images of trance (fig. 5). But some panels also depict acts of sorcery, based on an identification by a contemporary Yokuts informant (fig. 6). This circumstance itself reflects the nature of supernatural power, which could be used for healing or to inflict disease (Whiting 1950; Bean 1975; Miller 1983). Shamans and also rock art sites were then potentially dangerous, with the sites “avoided,” in the anthropological sense of this term; that is, they were treated carefully, with respect and supplication (Zigmond 1977), much as a husband could never talk directly to his mother-in-law even if they lived in the same hut. The placement of rock art sites within villages emphasized and reinforced the power of the shaman in tribal society.

South-central California pictograph sites were owned by individual shamans, and passed down from



Figure 4. Chumash pictographs, from south-central California, include spectacular bi-chromes and polychromes. The large, central vertical motif on this panel (immediately to the right of the exfoliated area), from the Pleito Creek site, depicts an anthropomorph with an exploding torso; note the small arms, hands, and fingers that are portrayed extending outwards on the bottom and central torsos. A mandala-like motif is immediately above while a zigzag/rattlesnake motif is present to the right. Length of central motif: about 50 cm. **Figura 4.** Las pictografías chumash, del centro sur de California, incluyen bicromías y polichromías espectaculares. El gran motivo vertical central en este panel (inmediatamente a la derecha del área exfoliada) del sitio de Pleito Creek, representa un antropomorfo con un torso explotando. Nótese los brazos pequeños, manos y dedos que son representados extendiéndose hacia afuera en la parte inferior y central del torso. Inmediatamente arriba hay un motivo como de mandala y a la derecha se representa un motivo de zigzag/serpiente de cascabel. Longitud del motivo central: cerca de 50 cm.

father to son to grandson (Gayton 1930, 1948). Although supernatural power itself was not inherited, shamanism tended to run in family lines. One outcome was that many sites have multiple episodes of painting reflecting their repeated use over time.



Figure 5. Some contemporary tribal members are descendants of the painters of Yokuts rock art in the southern Sierra Nevada of south-central California. This panel, from the Rocky Hill site, is described both as a “shaman’s dream” and as a “bridge to the supernatural” (Whitley 2000: 74-75). The red horned anthropomorph towards the bottom left is described as *Wehesit*, a dangerous/evil spirit sometimes seen in the supernatural world. Length of the series of enclosed white parallel lines: about 75 cm. **Figura 5.** Algunos miembros de las tribus contemporáneas son descendientes de los pintores del arte rupestre yokuts en la sureña Sierra Nevada del centro sur de California. Este panel, del sitio de Rocky Hill, es descrito a la vez como “un sueño de chamán” y como un “puente a lo sobrenatural”. El antropomorfo con cuernos rojos hacia la parte inferior izquierda es descrito como un *Wehesit*, un espíritu peligroso/maligno, visto a veces en el mundo sobrenatural. Longitud de la serie de líneas paralelas blancas encerradas: cerca de 75 cm.



Figure 6. Shamans created rock art both to portray their acquisition of power, and in the rituals where they manipulated their power. These two anthropomorphs, at the Rocky Hill site, are described as an act of sorcery, with one anthropomorph shooting magical “air shot” (supernatural poison) into the other. Notably, the black “shooter” has been defaced. This is the only defacement present at this large site, suggesting that it may have been intentionally damaged to nullify the evil action. Height of anthropomorphs: about 20 cm. **Figura 6.** Los chamanes crearon arte rupestre tanto para representar su adquisición de poder como en los rituales en los que manipulaban su poder. Estos dos antropomorfos, en el sitio de Rocky Hill, son descritos como un acto de brujería, con un antropomorfo disparando “tiros de aire” mágicos (veneno sobrenatural) al otro. Es importante notar que el tirador de color negro tiene su rostro desfigurado. Esta es la única desfiguración facial presente en este sitio enorme, sugiriendo que tal vez fue intencionalmente dañado para anular su acción maligna. Altura de los antropomorfos: cerca de 20 cm.



Figure 7. A “curing tunnel” at the Yokuts Rocky Hill site, south-central California. As this ritual is currently practiced, the patient crawls into the tunnel and lies flat while being smudged with burning sage and while songs are sung. The red and white concentric circle at the back represents the whirlwind, which carries spirits into the supernatural. Tunnel opening: about 1 m across at front. **Figura 7.** Un “túnel de curación” en el sitio yokuts de Rocky Hill, centro sur de California. En el ritual que se práctica actualmente, los pacientes gatean al interior del túnel y se acuestan mientras son impregnados con humo de salvia y otros cantan canciones. El círculo concéntrico rojo y blanco en el fondo representa el torbellino que lleva los espíritus a lo sobrenatural. Apertura del túnel: cerca de 1 m en su parte frontal.

While the shamans’ depictions of ASC experiences and manipulations of power were their origin and primary purposes, south-central California rock art had other secondary functions and meanings. Young boys were shown shamans’ panels in a ceremonial run prior to their puberty rituals (Gayton 1948), for example, so they would know what to expect during their own initiatory ASC. Sites and panels were also used for non-shamanic healing subsequent to their creation. Figure 7 is a painted tunnel-like opening at the Yokuts site of Rocky Hill. It is used for curing, with the patient climbing into the painted declivity while being smudged with white sage—a ritual in which I was allowed to participate during the 1990s. The apex of the tunnel has a spiral or vortex, representing the whirlwind which was believed to carry spirits into the supernatural (Miller 1983; Fowler 1992). The symbolism of the panel and its paintings, and the

ritual way it is used, illustrate the general Far Western North American belief that rock art sites are entries into the supernatural, and emphasize the various functions that shamanistic rock art maintained.

Colorado River

The Colorado River corridor, the eastern boundary of the Californian culture area, was occupied by Yuman-speaking tribes (Mojave and Quechan). A key difference between these Yuman-speakers and other Californian tribes concerns the relationship between religious beliefs and practices and mythology (Whitley 2000, 2014b). In southwestern and south-central California—as well as in the Great Basin, discussed below—there was no direct relationship between myth, ritual, and rock art (Kroeber 1907; Laird 1976; Hultkrantz 1987). This reflected



Figure 8. The Mojave Indian Grapevine site, in the Colorado River corridor of eastern California. This site is located at the foot of Spirit Mountain, the creation spot and home of the creator deity *Matavilya*. Mojave shamans had visions of the creation to achieve supernatural power. Instead of iconic imagery showing a narrative sequence of events, their art consists of complex geometric/entoptical images depicting the “pattern” or “essence” of the creation. Height of panel: about 2 m. **Figura 8.** El sitio indígena mojave de Grapevine, en el corredor del río Colorado del este de California. Este sitio está ubicado a los pies de la Spirit Mountain, el lugar de creación y hogar del dios creador *Matavilya*. Los chamanes mojave tenían visiones de la creación para obtener poder sobrenatural. En vez de representar imágenes icónicas mostrando una secuencia narrativa de eventos, su arte consiste en complejas figuras geométricas/entópticas representando el “patrón” o la “esencia” de la creación. Altura del panel: cerca de 2 m.

the general fact that in this region religion and ritual emphasized the supernatural world of spirit helpers, along with demonstrations of uses of supernatural power. In great contrast, religion and ritual among the Colorado River tribes were fully linked to their mythology (Kroeber 1925), much like Judeo-Christian beliefs and practices. Rituals in the Colorado River corridor were re-enactments of mythic events and recitations of mythic cycles, like a Christian mass, for example, often conducted at the locations of mythic events (Bourke 1889; von Werlhof 2004).

The Colorado River tribes made rock art in three different contexts. Shamans were believed to receive their supernatural power when they re-experienced the mythic creation of the world, which occurred at Spirit Mountain, *Avikwa'ame*, home of the creator deity *Matavilya* (Kroeber 1925). A series of large, pecked petroglyph sites are located around the base of this mountain, reflecting its use by shamans for vision questing (Forde 1931) (fig. 8). The Spirit Mountain motifs are almost entirely complex geometric/entoptical forms. They were intended to represent the “essence”



Figure 9. Boys in the Colorado River corridor also created incised rock art at the culmination of their puberty initiation, after running along the Trail of Dreams and having their nasal septums pierced. This occurred at the mythic location of the first such ritual. This site is now known as Indian Pass. Size of incised boulder: about 30 cm. **Figura 9.** *Muchachos en el corredor del río Colorado también crearon arte rupestre grabado en la culminación de sus iniciaciones de pubertad, después de correr a lo largo del Trail of Dreams y tener sus tabiques nasales perforados. Esto ocurría en el lugar mítico del primer ritual de este tipo. Este sitio es ahora conocido como el Indian Pass. Tamaño de la roca incisa: cerca de 30 cm.*

or “pattern” of the creation, not its mythic actors or sequence of events (which everyone already knew) (Deveraux 1957; Kroeber 1957). The origin myth, in other words, was depicted without figurative imagery, using entoptic patterns alone.

A second type of rock art, consisting of small and simple incised geometric/entoptic designs, was made by boys at the culmination of their puberty initiations (Whitley 2006) (fig. 9). These were conducted at the mythic location of the first such event. The ritual started with a long run across the desert on the “trail of dreams.” Part of the boys’ preparation for the initiation involved maintaining this trail by tamping it down, removing rocks, and sprinkling the edges with broken quartz so it could be easily followed at night. Their nasal septums were pierced once they reached the rock art site, which

was necessary to become warriors and to eventually enter the land of the dead. The motifs the boys then created represent their “dreams” or ASC experiences during the extreme exertion of the ritual run, which were thought to impart supernatural power (Bourke 1889; von Werlhof 2004; Whitley 2013).

Colorado River tribes also made and used geoglyphs (intaglios). These were placed on the desert pavement on terraces above the river (fig. 10). They follow the mythic route culture-hero *Mastamho* traveled during his creation of the Colorado River Valley. The sites are at the locations of specific mythic events during *Mastamho*’s journey, and they depict the mythic actors and events appropriate to each spot (Bourke 1889; von Werlhof 2004). These commonly include *Mastamho*, sometimes his evil twin brother, or his mountain lion spirit helper,

all rendered figuratively with the motifs having no tie to ASC imagery. The sites were used for group pilgrimages, led by a shaman, intended to commemorate the creation and to spiritually cleanse the participants (von Werlhof 2004). The geoglyphs are, in a sense, analogous to the Catholic Stations of the Cross, on a landscape level. Dances and singing occurred at each location, also resulting in cleared dance circles and paths.

The Colorado River tribes thus created and used three distinct “styles” of shamanistic rock art. These varied in terms of technique, content, authorship, and association with ASC, yet they were linked by their shared relationship to the mythic past. These three styles represent art created by different social groups, used for varying ritual functions, but all by the same culture and during the same time period. Style or technique alone then may not be indicative of culture or time period of creation, as many rock art researchers often assume.

GREAT BASIN ROCK ART

The Great Basin covers all of the state of Nevada, a large portion of Utah, the northeastern edge of California, and peripheral parts of Oregon and Idaho. This large desert region was occupied by Numic-speakers: the Paiute and Shoshone peoples. Despite very low population densities and minimal social structure (limited to patrilineal bands), the Numic created significant quantities of rock art. This includes perhaps the largest concentration of rock art in North America: the Coso Range, in eastern California. Great Basin rock art primarily consists of pecked petroglyphs predominated by three motif categories: geometric/entoptic designs, almost everywhere the most common motifs; anthropomorphs, including elaborately rendered patterned-body anthropomorphs; and quadrupeds, typically bighorn sheep (*Ovis canadensis*).

The origin and primary meaning of Great Basin rock art is similar in many respects to the pictographs of south-central California, located immediately to the west (Whitley 1992, 1994b, 1998, 2000; Whitley et al. 1999). Great Basin petroglyphs were made by shamans at the end of their vision quests to portray their visionary experiences and the spirit helpers they received (Laird 1976, 1984; Brooks et al. 1979; Shimkin 1986;² Hultkrantz 1987; Carroll 2007). Although the goal of the



Figure 10. Yuman speaking tribes on the Colorado River corridor also made and used geoglyphs on the river terrace. They used these during a group pilgrimage, led by a shaman, that followed the path of the creation. Individual site locations were spots where specific mythic events had occurred, with the imagery portraying the mythic actors involved at that location. This site, the Blythe Geoglyphs, shows their culture hero, *Mastamho*, and his mountain lion spirit helper; both intaglios are now surrounded by fences to prevent damage. Length of anthropomorph geoglyph: about 60 m (photo by Harry Casey). *Figura 10.* Las tribus de la lengua yuman, en el corredor del río Colorado, también hicieron y usaron geoglifos en la terraza del río. Los utilizaron durante un peregrinaje colectivo, liderado por un chamán que seguía el sendero de la creación. Puntos específicos en el sitio fueron lugares donde eventos míticos particulares habían ocurrido, con las imágenes representando a los actores míticos involucrados en cada punto. Este sitio, los Blythe Geoglyphs, muestra a su héroe cultural, *Mastamho*, y a su ayudante espiritual que era un puma. Ambos geoglifos están hoy rodeados de vallas para prevenir el daño. Longitud del geoglifo antropomorfo: cerca de 60 m (fotografía de Harry Casey).

Great Basin vision quest typically was to acquire generalized curing power, certain locations were occupied by spirits who could imbue a supplicant with special kinds of supernatural potency. Prospective shamans traveled long distances to these places to obtain these specific powers (Driver 1937; Zigmund 1977, 1986; Brooks et al. 1979). One historic shaman, for example, is known to have come to the Coso Range from Utah, a distance of about 1,000 km, for his visionary experiences (Brooks et al. 1979). Great Basin rock art sites were then not owned by individual shamans or shamanic lineages, in contrast to south-central California. Additionally,

the motif assemblages at certain sites and areas tend to emphasize specific motifs, representing a kind of (shamanic) functional specialization in the sites.

The sites in general terms were considered locations of revelation and places with concentrated supernatural power (Liljeblad 1986; Shimkin 1986; Hultkrantz 1987; Fowler 1992). The most powerful such spots on the landscape were springs and pools, where spirits commonly resided. Villages also typically occur at springs, further contributing to the potency of these locations because congregations of people concentrated power (Miller 1983). Rock art sites are then sometimes associated with villages. Although the Great Basin vision quest was a private activity, the villages were invariably only occupied seasonally, allowing for easy scheduling of “secret” rituals during the summer when village populations were dispersed. As ethnographers have documented, the Numic thought that the petroglyphs were constantly being made, and the sites were said to look different at every viewing (Zigmond 1977). Although the art is often located at “public places,” it was still created in clandestine, private ceremonies.

The Coso Range has a corpus of motifs that is roughly estimated to number in the millions; there are literally too many petroglyphs in this concentration of sites (covering approximately 300 km²) to count. Coso Hot Springs, considered the most supernaturally powerful spring in the Great Basin, is located in the Cosos, contributing to the general sacredness of this location (Brooks et al. 1979). Although, again, all kinds of shamanic powers could be obtained in the Cosos, these mountains were especially associated with rain shamanism, as indicated in the ethnographic record (Kroeber 1925; Steward 1933; Driver 1937; Voegelin 1938; Kelly 1939; Gayton 1948; Zigmond 1977, 1986). This is also illustrated iconographically in the petroglyphs, in three ways. First, so-called patterned-body anthropomorphs depict shamans in their supernatural power form, partly transformed into their spirit helpers, wearing their ritual shirts painted with their individual signs of power (Kelly 1932; Opler 1940) –entoptic images they had seen in their ASC and while carrying their ceremonial paraphernalia. Figure 11, for example, shows an anthropomorph with bird talon feet and a bow and arrows –used ritually by shamans to call the rain (Kelly



Figure 11. These “patterned body anthropomorphs” are self-portraits of individual shamans transformed into their supernatural power forms, wearing the ritual tunics that were painted with their signs of power (the geometric/entoptic images they had seen in their vision quests). The large central figure has a quail topknot feather headdress, a special ritual headdress of rain shamans. He is carrying a bow and arrows, used in the rain-making ritual. The concentric circle face is the whirlwind, which carried spirits into the supernatural. Height of central anthropomorph: about 1 m. **Figura 11.** Estos “antropomorfos con el cuerpo estampado” son autorretratos de chamanes individuales transformados en sus formas de poder sobrenatural, usando las túnicas rituales pintadas con sus signos de poder (las imágenes geométricas/entópticas que vieron en sus búsquedas visionarias). La figura central alargada tiene un tocado de plumas con moño de codorniz, tocado ritual especial de los chamanes de la lluvia. Lleva un arco y flechas, usados en el ritual para provocar la lluvia. Su rostro de círculo concéntrico es el torbellino, que conduce espíritus a lo sobrenatural. Altura del antropomorfo central: cerca de 1 m.



Figure 12. Killed bighorn sheep motif, Coso Range. Note the flat plantigrade feet, indicating that this is a human partly transformed into a sheep. Length of sheep: about 75 cm. **Figura 12.** Motivo de un carnero cimarrón matado, Coso Range. Nótese los pies planos plantígrados, indicando que es un humano parcialmente transformado en un carnero. Longitud del carnero, cerca de 75 cm.

1939). The figure also wears a quail topknot feather headdress, the special headdress of rain shamans (Kelly 1936). This petroglyph depicts a specific rain shaman who also had a bird spirit helper.

The Coso corpus, second, is renowned for its large quantity of bighorn sheep engravings. Bighorns were widely associated with rain and stormy weather in the Far West (Mathews 1902; Spier 1930; Drucker 1941; Turney-High 1941; Reichard 1950; Alvarez 1983), likely because of a natural model: their characteristic herd movements immediately before rain allowed them to exploit quickly-sprouting desert plants, and people with detailed knowledge of bighorns can predict the rain based on these movements. As the ethnography demonstrates, bighorn spirit helpers gave rain making power (Kelly 1936, 1939; Laird 1976), accounting for the high proportion of bighorn motifs in the Cosos. But the iconography provides further support for the ethnography. Figure 12 is a Coso bighorn motif with four important iconographic attributes. The large incurving horns

indicate that this is an adult male bighorn, not a female or immature male. The flat, plantigrade feet rather than hooves indicate that this is a therianthrope—a human transformed into a spirit helper—rather than a “natural” or realistic depiction: it is a shaman transformed into his bighorn spirit helper, in other words. And there is also an arrow or spear sticking out its back, while the bighorn has a small, upraised tail.

These last two details tie this motif to panels depicting “hunters and sheep,” as in figure 13. Based on panels like these, many archaeologists, ignoring the ethnography, interpreted the Coso petroglyphs as evidence of sympathetic hunting magic, with the Coso corpus then argued to result from a bighorn sheep hunting cult (Heizer & Baumhoff 1959, 1962; Grant 1968); however, the ethnography indicates that there was no such hunting cult, bighorn racks were not used as hunting disguises (Steward 1941, 1943; Fowler 1989), and sympathetic magic was not employed to hunt these animals. In contrast, the shamanic use of hunting magic



Figure 13. Hunter and sheep scene, Coso Range. "Killing a bighorn" was a metaphor for making rain. The anthropomorph shown here is depicted as partly transformed into a bighorn, emphasizing that this is a shaman "killing himself," or entering a trance. Height of anthropomorph: about 50 cm. **Figura 13.** Escena de cazador y carnero, Coso Range. "Matar a un carnero cimarrón" era una metáfora para provocar la lluvia. El antropomorfo mostrado aquí se representa parcialmente transformado en un cimarrón, enfatizando que este es un chamán que "se mata a sí mismo" o está entrando en un trance. Altura del antropomorfo: cerca de 50 cm.

to acquire antelope is well described in the Great Basin ethnographic literature (Park 1938; Keyser & Whitley 2006), but there are no depictions of antelope to my knowledge in the rock art. The Coso Range, which has the largest concentration of bighorn motifs, in fact, was at best always a marginal environment for these animals and there is no evidence in the faunal record, from any time period, to suggest that bighorns were ever an emphasis of hunting (Whitley 1994b). Why then the focus on hunted and killed bighorns in the art?

The answer is provided by an ethnographic comment, when ontologically contextualized and interpreted: "It is said that rain falls when a mountain sheep [bighorn] is killed [...]. Because of this some mountain sheep dreamers [shamans] thought they were rain doctors [shamans]" (Kelly 1936: 139).

As noted above, "death" and "killing" were metaphors for a shaman's entry into trance (Kroeber 1907;

Gayton 1948; Zigmond 1977, 1980; Whitley 1994a, 2008). This reflects a common shamanistic metaphor for an ASC, based on a natural model for a trance experience: the loss of consciousness, immobility, and grief or fear that occur in some ASC. It further reflects the fact, noted above, that shamans' ASC were not necessarily ecstatic but instead were often more like nightmares. A shaman made rain by manipulating supernatural power in a visionary experience; his entry into this state was his "death." Much like Christian symbolism and belief, where Christ's death created eternal life, Great Basin rain shamans "killed" themselves spiritually, to control the weather and ensure the success of their band.

The therianthrope in figure 12 is thus pierced by the spear/arrow, a fact emphasized by its small, upraised tail (included on effectively all bighorn motifs): a tail posture associated with death (Whitley 2020). Figure 13 includes some of these same iconographic details



and metaphoric references. The male anthropomorph is partly transformed into a bighorn, as shown by the bighorn rack with a vertical appendage, presumably a feather but regardless a sign of supernatural power and an indication that this is not, somehow, a hunting disguise. The anthropomorph is shooting a bighorn that, again, has the upraised tail posture of death: it is already dead. This is not a hunting scene but instead a symbolic act of killing and dying: a metaphoric representation of a shaman entering the supernatural to become his spirit helper and manipulating the resulting power to make rain.

The Paiute and Shoshone peoples of the Great Basin have often been viewed by anthropology as exemplary of the base-level stage of human social evolution, with a culture that was primarily “gastriac” in nature and that lacked significant ritual and symbolism (Steward 1955). Foundational to this interpretation is an implicit and unstated belief about their supposed primitive mentality, as if people with simple material culture living in small-scale societies necessarily were less cognitively sophisticated than contemporary Westerners, and could only think about food. But this is racism, conscious or not, rather than a scientifically- and empirically-informed understanding of human cultural diversity and our innate mental characteristics. As the Great Basin case illustrates, there is every reason to assume that hunter-gatherer shamanistic rock art involved symbolism as complex as our own.

COLUMBIA-FRASER PLATEAU

The Columbia-Fraser Plateau is a large basalt highland that covers parts of the states of Oregon, Washington, and Idaho and extends north into interior British Columbia and Canada and south into northeastern California. The Columbia River cuts through the plateau and is its major drainage. It and other rivers served as a major focus of Native American occupation, which was predominantly occupied by Salishan (e.g., Okanagan) and Sahaptian (e.g., Nez Perce) speakers. The rivers had important yearly salmon runs resulting in tribal groups that greatly augmented hunting-gathering with fishing, even in the interior portions of the plateau.

Plateau rock art includes petroglyphs and pictographs made by all members of society, in at least six ritual contexts (Keyser & Whitley 2000, 2006; Keyser & Taylor 2002; Keyser et al. 2004; Whitley et al. 2004; Hann et al. 2010). Boys and girls were sent on individual vision quests when they came of age by their parents (Teit 1896, 1930, n.d.; Hill-Tout 1978; York et al. 1993). This involved isolation, fasting, and physical exertion which, in combination, would result in a dream or ASC. The simple geometric/entoptic images that resulted were painted or engraved at their vision quest location, and were understood to represent their acquisition of a spirit helper which would assist them throughout their lives. Adults of both sexes also occasionally made similar rock art during life crises, such as the death of a spouse (Cline 1938) (fig. 14). This served to reconnect them to their spirit helpers and reinvigorate their power. Warriors documenting status acquisition through war honors sometimes made rock art as well, and it was apparently also created during certain mortuary rituals, although we currently have few details on this function (Hann et al. 2010).

Shamans made rock art at the culmination of their vision quests to document their acquisition of spirit helpers and to manipulate the resulting power, for a variety of purposes (Ranck 1926; Spier 1930; Hines 1992, 1993; Hann et al. 2010) (fig. 15). As in other regions in Far Western North America, generalized curing power was the primary but not exclusive goal. One account indicates that shamans intentionally placed their painted or engraved motifs in difficult to reach locations which “adds to their mystery” (Hill-Tout 1978: v48), explaining why motifs are sometimes located in high, almost inaccessible spots.

The relationship between ritual, vision questing and mythology among the Plateau tribes, furthermore, differed from other regions in the Far West: the relationship was fluid rather than rigid, unlike the Californian and Great Basin culture areas. Rock art sites then could be but were not invariably mythic locations, and mythic actors potentially could be but were not always spirit helpers (Whitley et al. 2004; David 2010). An additional distinctive aspect of Plateau rock art warrants mention: sympathetic hunting magic (Keyser & Whitley 2006). Although widely assumed to explain much rock art globally, sympathetic hunting magic has



Figure 14. Rock art was made in a number of contexts by different members and age groups of society on the Columbia-Fraser Plateau. This example, from the Symbol Bridge site in northeasternmost California, is believed to have been made by puberty initiates or adults during life crises during their individual vision quests to acquire or restore their supernatural power. Dots are fingerprints indicating size of panel. **Figura 14.** El arte rupestre fue hecho en una serie de contextos por diferentes miembros y grupos etarios de la sociedad en la meseta de Columbia-Fraser. Este ejemplo, del sitio Symbol Bridge, en la zona más al noreste de California, se cree que fue hecho por iniciados en la pubertad o adultos durante crisis de vida en sus búsquedas visionarias individuales, para adquirir o restaurar su poder sobrenatural. Los puntos son huellas dactilares indicando el tamaño del panel.

almost invariably been undefined and (as noted above) has been based on beliefs about the supposed primitive mentalities of Indigenous peoples more than any real evidence or analysis. Understanding this practice requires clarification of what sympathetic magic is, and how it differs from religion more generally.

Magic is an action undertaken in the real world using supernatural powers to cause a reaction in that same real world. Religion, in contrast, involves practices in the real world intended to influence the supernatural. Religion invariably requires negotiation: religious actions, such as appealing to a spirit or deity, may ultimately be intended to have a real-world effect but this is always indirect. In contrast, two types of magic that are believed to have direct real-world impacts are typically recognized: contagious magic, where physical

contact can cause future influences even at a distance, and sympathetic magic, where “like creates like” (Keyser & Whitley 2006).

A specific kind of sympathetic magic, sorcery, was in fact common in shamanistic rock art throughout Far Western North America. Figure 6, from south-central California, was described to me by a contemporary Yokuts informant as a shaman killing someone in an act of sorcery using magical “air-shot” (metaphorically an arrow) which injected a diseased object or poison into the victim. But there is no evidence for, and repeated ethnographic denials of, *sympathetic* hunting magic and rock art in the Californian and Great Basin culture areas. Multiple lines of evidence support this practice in the plateau, however. These include ethnographic descriptions of visions of hunting events involving

magical enclosures used to capture game, provided by a game-animal spirit helper; the absence of a taboo against eating the species of an individual's spirit helper (otherwise common among most hunter-gatherers); and the iconography of the art itself. This includes hunting scenes of multiple individuals with drive-lines/fences along with game animals (Keyser & Whitley 2006). The so-called hunting scenes in the other two culture areas, in contrast, consist of a single individual and animal, as in figure 13, denoting the acquisition or use of powers related at least metaphorically to hunting, but not sympathetic hunting magic, per se (Keyser & Whitley 2006).

CONCLUSIONS

There are some implications of the ethnographic record of Far Western North American shamanistic rock art that warrant emphasis, some of which may be relevant to South-American rock art research. The ethnography highlights the wide variety of origins, functions, and meanings of this art and the many social groups that were responsible for its creation. Far from a monolithic interpretation, shamanism should be understood as a context within which the art can be analyzed and interpreted, not a final interpretation of its meaning. One characteristic of shamanistic rock art, however, is widespread if not truly universal among cultures with shamanistic religions. This is its relationship to the acquisition and manipulation of supernatural power.

The ethnography also demonstrates the inadequacy of standard stylistic analyses in much rock art research. Too often so-called rock art styles are simply descriptive categories created by the archaeologist where the significance (in terms of age, archaeological culture and function) is assumed but never analyzed or demonstrated. As has been emphasized above, different social groups can create very different styles of rock art for diverse reasons during a single time-period. Descriptive rock art styles should be recognized as starting points for analysis but not conclusions of a research study.

It is also clear that the relationship of rock art to myth varied widely, even between immediately adjacent tribal groups, like the Great Basin Numic speakers and the Colorado River Yuman speakers. Shamanistic



Figure 15. Columbia-Fraser Plateau shamans also made rock art, in this case engravings, to portray their acquisition of spirit helpers during their vision quests. This particular motif, at Ginkgo State Park, Washington, shows two anthropomorphs under rayed arcs. As a frequently depicted motif, it may represent the acquisition of a mythic actor as a spirit helper. Length of anthropomorphs: about 40 cm. *Figura 15.* Los chamanes de la meseta de Columbia-Fraser también hicieron arte rupestre, en este caso grabados, para representar su adquisición de espíritus ayudantes durante sus búsquedas visionarias. Este motivo en particular, en el Ginkgo State Park, Washington, muestra dos antropomorfos debajo de arcos con rayos. Como es un motivo frecuente, puede representar la adquisición de un actor mítico como un espíritu ayudante. Longitud de los antropomorfos: cerca de 40 cm.



rock art certainly could be linked to mythology but the assumption that rock art necessarily portrays mythic actors and events without supporting evidence of some kind reflects a transposition of Judeo-Christian religious beliefs onto non-Western cultures. Mythic rock art, furthermore, can be entirely non-figurative in nature and need not necessarily portray actors and narrative events. The depiction of the creation by Yuman shamans is an example with their geometric/entoptic motifs representing the essence or pattern of this singular event, not its sequence of events and the personalities involved. At the same time their geoglyphs were exactly intended to portray the mythic actors and sequence of mythic events, where these were believed to occur, in iconic or representational form.

A primary clue to the relationship of rock art and mythology, at least for the relatively recent past, is in regional ethnography and what it implies about the relationship of myth and ritual. If ritual largely replicates mythic events or invokes mythic actors and events, we can expect that the rock art might also have that relationship. Alternatively, should there be a separation between the two, as in much of Native California, it is unlikely that rock art would illustrate mythology.

I have in the above described the different origins and primary meanings of Far Western North American rock art, but I have also emphasized that symbols always have multiple meanings, beyond the ones identified here. It is useful to conclude by stressing the importance of the social (as opposed to religious) meanings of hunter-gatherer rock art, and what this can tell us about the past. Two examples highlight the potential social implications of this art. The Chumash pictographs of south-central California, first, represent visions of the supernatural, referred to ethnographically as “dreams.” Such dreaming power was required for success in all aspects of life, beyond religion alone, including politics, hunting and economic wealth (Bean 1975). It follows that the distribution of rock art sites on the landscape reflects not just the distribution of shamans but also the distribution of politico-economic power among these peoples. An examination of this distribution shows that rock art sites were initially clustered into just a few concentrations, each with equally significant concentrations of large village sites. This distribution

changes over time, however, documenting a population collapse in the inland Chumash region associated with the Medieval Climatic Anomaly. This occurred at the same time as population increased on the coast, suggesting a movement of the inland population along with a shift in political power to the coastal region. Rock art in this case charts not only changing power relationships but the rise of the coastal Chumash chiefdoms too (Whitley & Whitley 2012).

A second example is provided by the Coso Range petroglyphs in the Great Basin. With the onset of the Medieval Climatic Anomaly, circa 1500 years ago, adaptation shifted from wide ranging foraging, including large mammal hunting, to an intensification in plant gathering of seeds and nuts. During this same transition there was an increase in the production of bighorn sheep, hunters shooting sheep, and elaborate patterned-body anthropomorph petroglyphs, all associated with rain-making shamanism. The importance of hunting, an exclusively male activity, was then diminished in terms of diet in favor of gathered plant resources, a female task, yet the rock art increasingly emphasized males and their activities and especially males' importance in rain-making, which was essential in the increasingly dry climate to female plant gathering success. This adaptive shift and the related change in the emphasis in petroglyph production marked the rise of patrilineal bands and band headmen (Whitley 1994b), who were almost invariably also shamans (Laird 1976, 1982). Rock art in this example served an ideological function related to gender relations in society, helping to support the importance of males during a period when their contributions to social well-being were less and less important (Whitley 1994b).

Shamanistic hunter-gatherer rock art then potentially has a variety of origins and creators, and it can mean many things, beyond just its general connection to visionary experiences and supernatural power. Though this connection is important, it is especially useful to look beyond it alone to better understand the hunter-gatherer past.



NOTES

¹ Colorado River region boys' puberty initiations resulting in petroglyphs, described below for example, occurred as recently as 1957 and 1986, according to my informants, and the ritual may still be ongoing.

² All citations of Shimkin (1986) refer to deleted sections from the published manuscript that he shared with me in personal correspondence.

REFERENCES

- AGINSKY, B. 1943. Culture Element Distributions: XXIV, Central Sierra. *Anthropological Records* 8 (4): 393-468.
- ALVAREZ, A. 1983. Cocopa. In *Handbook of North American Indians*, A. Ortiz, ed., vol. 10: Southwest, pp. 99-112. Washington DC: Smithsonian Institution.
- APPLEGATE, R. 1978. *Atishwin: The Dream-Helper in South-Central California*. Socorro: Ballena Press.
- BEAN, L. 1975. Power and Its Application in Native California. In *Native Californians: A Theoretical Retrospective*, L. Bean & T. Blackburn, eds., pp. 407-420. Socorro: Ballena Press.
- BOURKE, J. 1889. Notes on the Cosmogony and Theogony of the Mojave Indians of the Rio Colorado, Arizona. *Journal of American Folklore* 2 (4): 169-189.
- BROOKS, C., W. CLEMENTS, J. KANTNER & G. POIRIER 1979. *A Land Use History of Coso Hot Springs, Inyo County, California*. Ridgecrest: Maturango Press.
- CARROLL, K. 2007. *Place, Performance and Social Memory in the 1890s Ghost Dance*. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, University of Arizona, Tucson.
- CLINE, W. 1938. Religion and World View. In *Sinkaietk or Southern Okanagan of Washington*, L. Spier, ed., pp. 133-182. Menasha: George Banta.
- DAVID, R. 2010. The Archaeology of Myth: Rock Art, Ritual Objects, and Mythical Landscapes of the Klamath Basin. *Archaeologies* 6 (2): 372-400.
- DEVEREUX, G. 1957. Dream Learning and Individual Ritual Differences in Mohave Shamanism. *American Anthropologist* 59: 1036-1045.
- DRIVER, H. 1937. Cultural Element Distributions: VI. Southern Sierra Nevada. *Anthropological Records* 1 (2): 53-154.
- DRIVER, H. 1941. Cultural Element Distributions: XVI. Girls' Puberty Ceremonies in North America. *University of California Anthropological Records* 6 (2): 21-90.
- DRUCKER, P. 1941. Culture Element Distributions: XVII. Yuman-Piman. *Anthropological Records* 6 (3): 91-230.
- DUBOIS, C. 1908. The Religion of the Luiseño Indians of Southern California. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 8 (3): 69-186.
- ELIADE, M. 1964. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton: Princeton University Press.
- FIRTH, R. 1959. Problem and Assumption in the Anthropological Study of Religion. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 39: 129-148.
- FORDE, C. D. 1931. Ethnography of the Yuma Indians. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 28 (4): 83-278.
- FOWLER, C. 1989. *Willard Z. Park's Ethnographic Notes on the Northern Paiute of Western Nevada, 1933-1944*. Salt Lake City: University of Utah Anthropological Papers.
- FOWLER, C. 1992. *In the Shadow of Fox Peak: An Ethnography of the Cattail-Eater Northern Paiute People of Stillwater Marsh*. Stillwater National Wildlife Refuge: US Department of the Interior, Fish, and Wildlife Service.
- FRANCIS, J. & L. LOENDORF 2002. *Ancient Visions: Petroglyphs and Pictographs from the Wind River and Bighorn Country, Wyoming and Montana*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- GAYTON, A. 1930. Yokuts-Mono Chiefs and Shamans. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 24: 361-420.
- GAYTON, A. 1948. Yokuts and Western Mono Ethnography. *Anthropological Records* 10: 1-290.
- GRANT, C. 1968. *Rock Drawings of the Coso Range, Inyo County, California*. China Lake: Maturango Museum.
- HANN, D., J. KEYSER & P. CASH-CASH 2010. Columbia Plateau Rock Art: A Window to the Spirit World. In *Rock Art of the Oregon Country: Honoring the Lorings' Legacy*, J. Keyser & G. Poetschat, eds., pp. 1-24. Portland: Oregon Archaeological Society Press Publications.
- HEIZER, R. & M. BAUMHOFF 1959. Great Basin Petroglyphs and Game Trails. *Science* 129: 904-905.
- HEIZER, R. & M. BAUMHOFF 1962. *Prehistoric Rock Art of Nevada and Eastern California*. Berkeley: University of California Press.



- HILL-TOUT, C. 1978. *The Salishan Peoples*. Vancouver: Talonbooks.
- HINES, D. 1992. *Ghost Voices: Yakima Indian Myths, Legends, Humor and Hunting Stories*. Issaquah: Great Eagle Publishing.
- HINES, D. 1993. *Magic in the Mountains, the Yakima Shaman: Power and Practice*. Issaquah: Great Eagle Publishing.
- HOOPER, L. 1920. The Cahuilla Indians. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 16 (6): 315-380.
- HULTKRANTZ, Å. 1987. *Native Religions of North America: The Power of Visions and Fertility*. San Francisco: Harper and Row.
- IRWIN, C. 1980. *The Shoshoni Indians of Inyo County, California: The Kerr Manuscript*. Socorro: Ballena Press.
- JONES, A. 2017. Rock Art and Ontology. *Annual Review of Anthropology* 46: 167-181.
- KELLY, I. 1932. Ethnography of the Surprise Valley Paiutes. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 31 (3): 67-210.
- KELLY, I. 1936. Chemehuevi Shamanism. In *Essays in Anthropology, Presented to A. L. Kroeber in Celebration of His Sixtieth Birthday*, R. Lowie, ed., pp. 129-142. Berkeley: University of California Press.
- KELLY, I. 1939. Southern Paiute Shamanism. *Anthropological Records* 2 (4): 151-167.
- KEYSER, J., G. POETSCHAT & M. TAYLOR 2004. *Echoes of the Ancients: Rock Art of the Dalles-Deschutes Region*. Portland: Oregon Archaeological Society.
- KEYSER, J. & M. TAYLOR 2002 (Eds.). *Visions on Stone: Rock Art of the Columbia Plateau*. Portland: Oregon Archaeological Society.
- KEYSER, J. & D. WHITLEY 2000. A New Ethnographic Reference for Columbia Plateau Rock Art: Documenting a Century of Vision Quest Practices. *International Newsletter of Rock Art* 25: 14-20.
- KEYSER, J. & D. WHITLEY 2006. Sympathetic Magic in Western North American Rock Art. *American Antiquity* 71: 3-26.
- KROEBER, A. 1907. The Religion of the Indians of California. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 4 (6): 319-356.
- KROEBER, A. 1925. *Handbook of the Indians of California*. Washington DC: Smithsonian Institution.
- KROEBER, A. 1939. Cultural and Natural Areas of North America. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 38: 1-242.
- KROEBER, A. 1957. Ad Hoc Reassurance Dreams. Ethnographic Interpretations 1-6. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 47 (2): 205-208.
- LAIRD, C. 1976. *The Chemehuevis*. Banning: Malki Museum.
- LAIRD, C. 1984. *Mirror and Pattern: George Laird's World of Chemehuevi Mythology*. Banning: Malki Museum.
- LAYTON, R. 1992. *Australian Rock Art: A New Synthesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAYTON, R. 2001. Ethnographic and Symbolic Approaches. In *Handbook of Rock Art Research*, D. Whitley, ed., pp. 311-331. Walnut Creek: Altamira Press.
- LEWIS-WILLIAMS, J. 1981. *Believing and Seeing: Symbolic Meaning in Southern San Rock Paintings*. London: Academic Press.
- LEWIS-WILLIAMS, J. 1998. Quanto?: The Issue of 'Many Meanings' in Southern African San Rock Art Research. *South African Archaeological Bulletin* 53: 86-97.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & T. DOWSON 1988. The Signs of all Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. *Current Anthropology* 29: 201-45.
- LILJEBLAD, S. 1986. Oral Tradition: Content and Style of Verbal Arts. In *Handbook of North American Indians*, W. D'Azevedo, ed., vol. 11: Great Basin, pp. 641-659. Washington DC: Smithsonian Institute.
- MARCUS, J. & K. FLANNERY 1994. Ancient Zapotec Ritual and Religion: An Application of the Direct Historical Approach. In *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, C. Renfrew & E. Zubrow, eds., pp. 55-74. New York: Cambridge University Press.
- MATTHEWS, W. 1902. *The Night Chant: A Navaho Ceremony*. New York: American Museum of Natural History.
- MILLER, J. 1983. Basin Religion and Theology: A Comparative Study of Power (Puha). *Journal of California and Great Basin Anthropology* 5: 66-86.
- OPLER, M. 1940. The Southern Ute of Colorado. In *Acculturation in Seven American Indian Tribes*, R. Linton, ed., pp. 119-203. New York: D. Appleton-Century.
- OXENDINE, J. 1980. The Luiseño Girls' Ceremony. *Journal of California and Great Basin Anthropology* 2: 37-50.
- PARK, W. 1938. *Shamanism in Western North America: A Study in Cultural Relationships*. Evanston: Northwestern University Studies in the Social Sciences.



- RADCLIFFE-BROWN, A. 1922. *The Andaman Islanders*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RANCK, G. 1926. Tribal Lore of Wishram Indians Rich in Traditions of Columbia. *The Sunday Oregonian*, February 7, Section 3, p. 9, Portland.
- REICHARD, G. 1950. *Navaho Religion: A Study of Symbolism*. Princeton: Princeton University Press.
- ROZWADOWSKI, A. & M. KOSKO 2002. *Spirits and Stones: Shamanism and Rock Art in Central Asia and Siberia*. Poznan: Instytut Wschodoznawcze, Poznańskie Studia Wschodoznawcze.
- SHARP, H. 1987. Giant Fish, Giant Otters, and Dinosaurs: "Apparently Irrational Beliefs" in a Chipewyan Community. *American Ethnologist* 14 (2): 226-235.
- SHIMKIN, D. 1986. Eastern Shoshone. In *Handbook of North American Indians*, W. D'Azevedo, ed., vol. 11: Great Basin, pp. 308-335. Washington DC: Smithsonian Institution.
- SHIROKOGOROFF, S. 1935. *Psychomental Complex of the Tungus*. London: Kegan Paul, French and Grubnet.
- SISKIN, E. 1983. *Washo Shamans and Peyotists: Religious Conflict in an American Indian Tribe*. Salt Lake City: University of Utah.
- SPERBER, D. 1975. *Rethinking Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPIER, L. 1930. Klamath Ethnography. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 30: 1-338.
- STEWART, J. 1929. Petroglyphs of California and Adjoining States. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 24: 47-238.
- STEWART, J. 1933. Ethnography of the Owens Valley Paiute. *University of California Papers in American Archaeology and Ethnology* 33 (3): 233-350.
- STEWART, J. 1941. Culture Element Distributions: XIII, Nevada Shoshoni. *Anthropological Records* 4 (2): 209-359.
- STEWART, J. 1943. Culture Element Distributions: XXIII, Northern and Gosiute Shoshoni. *Anthropological Records* 8 (3): 263-392.
- STEWART, J. 1955. *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution*. Chicago: University of Chicago Press.
- STEWART, K. M. 1970. Mojave Indian Shamanism. *The Masterkey* 44 (1): 15-24.
- STEWART, O. 1941. Culture Element Distributions: XIV, Northern Paiute. *Anthropological Records* 4 (3): 361-446.
- STOFFLE, R., K. VAN VLACK, H. JOHNSON, P. DUKES, S. DE SOLA & K. SIMMONS 2011a. *Tribally Approved American Indian Ethnographic Analysis of the Proposed Delamar Valley Solar Energy Zone*. Tucson: Bureau of Applied Anthropology, University of Arizona.
- STOFFLE, R., K. VAN VLACK, H. JOHNSON, P. DUKES, S. DE SOLA & K. SIMMONS 2011b. *Tribally Approved American Indian Ethnographic Analysis of the Proposed East Mormon Mountain Valley Solar Energy Zone*. Tucson: Bureau of Applied Anthropology, University of Arizona.
- STRONG, W. 1929. Aboriginal Society in Southern California. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 26: 1-349.
- TAÇON, P. 1983. An Analysis of Dorset Art in Relation to Prehistoric Culture Stress. *Études Inuit Studies* 7 (1): 41-65.
- TEIT, J. 1896. A Rock Painting of the Thompson River Indians. *Bulletin of the American Museum of Natural History* 8: 227-230.
- TEIT, J. 1930. The Salishan Tribes of the Western Plateau. *Bureau of American Ethnology 45th Annual Report*, pp. 23-396. Washington DC: Smithsonian Institution.
- TEIT, J. n.d. *Notes on Rock Painting in General, 1918*. Calgary: Glenbow Alberta Institute Archives.
- TRUE, D. 1954. Pictographs of the San Luis Rey Basin. *American Antiquity* 20: 68-72.
- TRUE, D. & S. GRISET 1988. *Exwanyawish: A Luiseño Sacred Rock*. *Journal of California and Great Basin Anthropology* 10: 270-274.
- TURNEY-HIGH, H. 1941. *Ethnography of the Kutenai*. Menasha: American Anthropological Association.
- VOEGELIN, E. 1938. Tubatulabal Ethnography. *Anthropological Records* 2: 1-90.
- VON WERLHOF, J. 2004. *That They May Know and Remember*. Vol. 2: Spirits of the Earth. Ocotillo: Imperial Valley College Desert Museum Society.
- WHITE, R. 1963. Luiseño Social Organization. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology* 48: 91-194.
- WHITING, B. 1950. *Paiute Sorcery*. New York: Viking Fund Publications in Anthropology.
- WHITLEY, D. 1992. Shamanism and Rock Art in Far Western North America. *Cambridge Archaeological Journal* 2: 89-113.
- WHITLEY, D. 1994a. Shamanism, Natural Modeling and the Rock Art of Far Western North America. In



- Shamanism and Rock Art in North America*, S. Turpin, ed., pp. 1-43. San Antonio: Rock Art Foundation, Inc.
- WHITLEY, D. 1994b. By the Hunter, for the Gatherer: Art, Social Relations and Subsistence Change in the Prehistoric Great Basin. *World Archaeology* 25: 356-373.
- WHITLEY, D. 1998. Meaning and Metaphor in the Coso Petroglyphs: Understanding Great Basin Rock Art. In *New Perspectives on the Coso Petroglyphs*, E. Younkin, ed., pp. 109-174. Ridgecrest: Maturango Museum.
- WHITLEY, D. 2000. *The Art of the Shaman: Rock Art of California*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- WHITLEY, D. 2001. Science and the Sacred: Interpretive Theory in US Rock Art Research. In *Theoretical Perspectives in Rock Art Research*, K. Helskog, ed., pp. 130-157. Oslo: Novus Press.
- WHITLEY, D. 2006. Rock Art and Rites of Passage in Far Western North America. In *Talking with the Past: The Ethnography of Rock Art*, J. Keyser, G. Poetschat & M. Taylor, eds., pp. 295-326. Portland: Oregon Archaeological Society.
- WHITLEY, D. 2008. Archaeological Evidence for Conceptual Metaphors as Enduring Knowledge Structures. *Time and Mind* 1 (1): 7-30.
- WHITLEY, D. 2009. *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. New York: Prometheus Books.
- WHITLEY, D. 2012. Ways of Knowing and Ways of Seeing: Spiritual Agents and the Origins of Native American Rock Art. In *Working with Rock Art: Recording, Presenting and Understanding Rock Art Using Indigenous Knowledge*, B. Smith, K. Helskog & D. Morris, eds., pp. 186-199. Johannesburg: WITS University Press.
- WHITLEY, D. 2013. Archaeologists, Indians, and Evolutionary Psychology: Aspects of Rock Art Research. *Time and Mind* 6: 81-88.
- WHITLEY, D. 2014a. Hunter-Gatherer Religion and Ritual. In *Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Hunter-Gatherers*, V. Cummings, P. Jordan & M. Zvelebil, eds., pp. 1221-1242. Oxford: Oxford University Press.
- WHITLEY, D. 2014b. Jay von Werlhof's Trail of Dreams. *Pacific Coast Archaeological Society Quarterly* 50 (3-4): 47-60.
- WHITLEY, D. 2020. Cognitive Archaeology Revisited: Agency, Structure and the Interpreted Past. In *Cognitive Archaeology: Mind, Ethnography and the Past in South Africa and Beyond*, D. Whitley, J. Loubser & G. Whitelaw, eds., pp. 19-47. London: Routledge.
- WHITLEY, D. 2021. Rock Art, Shamanism and the Ontological Turn. In *Ontologies of Rock Art: Images, Relational Approaches and Indigenous Knowledge*, O. Moro & M. Porr, eds., pp. 67-90. New York: Routledge.
- WHITLEY, D. 2023. Thinking, for Example in and about the Past: Approaches to Ideational Cognitive Archaeology. In *The Oxford Handbook of Cognitive Archaeology*, T. Wynn, K. Overman & F. Coolidge, eds. pp. C16P1-C16N4. Oxford: Oxford University Press.
- WHITLEY, D. & T. WHITLEY 2012. A Land of Visions and Dreams. In *Issues in Contemporary California Archaeology*, T. Jones & J. Perry, eds., pp. 255-314. Walnut Creek: Left Coast Press.
- WHITLEY, D., J. H. N. LOUBSER & D. HANN 2004. Friends in Low Places: Rock Art and Landscape on the Modoc Plateau. In *The Figured Landscapes of Rock Art: Looking at Pictures in Place*, C. Chippindale & G. Nash, eds., pp. 217-238. Cambridge: Cambridge University Press.
- WHITLEY, D., J. SIMON & R. DORN 1999. The Vision Quest in the Coso Range. *American Indian Rock Art* 25: 1-32.
- WILBERT, J. 1987. *Tobacco and Shamanism in South America*. New Haven: Yale University.
- YORK, A., R. DALY & C. ARNETT 1993. *They Write Their Dreams on the Rock Forever: Rock Writings in the Stein River Valley of British Columbia*. Vancouver: Talonbooks.
- ZIGMOND, M. 1977. The Supernatural World of the Kawaiisu. In *Flowers of the Wind: Papers on Ritual, Myth and Symbolism in California and the Southwest*, T. Blackburn, ed., pp. 59-95. Socorro: Ballena Press.
- ZIGMOND, M. 1980. *Kawaiisu Mythology: An Oral Tradition of South-Central California*. Socorro: Ballena Press.
- ZIGMOND, M. 1986. Kawaiisu. In *Handbook of North American Indians*, W. D'Azevedo, ed., vol. 11: Great Basin, pp. 398-411. Washington DC: Smithsonian Institution.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (BMChAP, ISSN: 0718-6894) es una revista científica internacional indexada, publicada en forma continua con empaquetamiento semestral en formato digital. Fundada en 1985, es un espacio de encuentro donde, a partir del núcleo del arte y simbolismo precolombino, la arqueología y la antropología, confluyen y dialogan especialistas de las ciencias sociales, el arte, la historia y las humanidades.

El *Boletín* publica artículos, ensayos y debates en español o inglés en las áreas de arqueología, antropología, arte rupestre, etnografía, historia del arte, artes visuales, historia, arquitectura, cognición, cosmología, filosofía, ecología, economía, ideología, musicología, tecnología y otras materias relacionadas. Son especialmente bienvenidas aquellas contribuciones que combinan dos o más de estas áreas. Los artículos pueden estar enlazados a un conjunto de datos (data set) que contemple material gráfico, visual, auditivo, data o texto complementario al incluido en el artículo.

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* está al cuidado del Museo Chileno de Arte Precolombino y de la Universidad Adolfo Ibáñez. Es una publicación gratuita que no realiza cobros a los autores por derechos de publicación y es sostenida económicamente por ambas instituciones. Su representante legal es Cecilia Puga Larraín.

Las contribuciones son evaluadas por revisores externos bajo la modalidad “doble ciego”, cuya labor anónima busca garantizar la originalidad, la calidad, la contribución y la pertinencia de los artículos en el ámbito de la Revista. Los manuscritos pueden enviarse en cualquier momento y la confirmación de su recepción no supone la aceptación para su publicación. El autor conserva el derecho de *copyright*, de *full publishing* sin restricciones y tiene permitido depositar versiones de su trabajo en repositorios personales e institucionales, según su deseo.

Los artículos, así como las referencias, las figuras, los audios y los videos utilizados, son de responsabilidad exclusiva de sus autores y las opiniones expresadas por ellos no reflejan necesariamente el pensamiento de las entidades editoras.

La Revista es una publicación de Acceso Abierto (*Open Access*) desde el año 2016 y se edita bajo Licencia Creative Commons CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). Está permitido compartir el material y adaptarlo para cualquier propósito dando crédito de manera adecuada, e indicando si se han realizado cambios, de forma tal que no sugiera que quien lo hace o su uso tienen el apoyo del licenciante. Además, no pueden aplicarse términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras personas a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Toda correspondencia con la revista debe dirigirse a: boletin@museoprecolombino.cl

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino (BMChAP, ISSN: 0718-6894) is an indexed international online scientific journal published biannually. Founded in 1985, the Boletín is a space where Pre-Columbian art and symbolism, archaeology, and anthropology come together, allowing for the discussion among specialists from social sciences, art, history, and humanities.

The journal welcomes articles, essays, debates, and investigative reports in Spanish or English on topics regarding archaeology, anthropology, rock art, ethnography, art history, visual art, history, architecture, cognition, cosmology, philosophy, ecology, economics, ideology, musicology, technology, and related disciplines. Submissions combining two or more of these topic areas are especially welcome. The texts may be linked to a data set comprising graphic, visual, and audio material, as well as data or text to supplement the article.

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino is a free publication and is under the care of the Museo Chileno de Arte Precolombino and the Adolfo Ibáñez University, which are also responsible for it. The journal does not charge authors for any publication rights. The legal representative of the journal is Cecilia Puga Larraín.

Submissions are evaluated by external reviewers, under the “double-blind” modality, whose work is essential to ensure the manuscripts’ originality, quality, contribution, and suitability for the journal. Submissions may be sent at any time and confirmation of receipt does not imply acceptance for publication. The author retains all rights to this text, including copyright and the right to publish without restriction, and is also entitled to deposit versions of their work in personal and/or institutional repositories, at their discretion.

The articles as well as the references, figures, audios and videos used are the sole responsibility of the authors, and the views and opinions expressed therein do not necessarily reflect those of the editorial team.

The Journal is an Open Access publication since 2016 and is published under a Creative Commons License CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>). It is allowed to share the material and adapt it for any purpose by giving appropriate credit, providing a link to the license, and indicating if changes have been made, in a way that does not suggest that the sharer or its use is endorsed by the licensor. In addition, no legal terms or technological measures may be applied that legally restrict others from making any use permitted by the license.

Please, submit all correspondence to: boletin@museoprecolombino.cl

Contenido

7-9 **Editorial**

Benjamín Ballester Riesco

11-19 **Editorial / Recientes estudios sobre chamanismo en el Nuevo Mundo y la Península Ibérica**

Constantino Manuel Torres & José Berenguer R.

ARTÍCULOS

21-39 **Arte y chamanismo. Aproximación a una hermenéutica de las imágenes visionarias**

Ana María Llamazares

41-61 **Estados alterados de consciencia en el arte postpaleolítico de la Península Ibérica: rituales de éxtasis, plantas psicoactivas y dinámicas sociales**

Elisa Guerra Doce

63-82 **Plantas sagradas en México: pasado y presente**

Antonella Fagetti

83-102 **Huichol shamanism: traditional wisdom in a modern world**

Stacy B. Schaefer

103-118 **La estatuilla del sitio Osvaldo de la Amazonía central. Evaluación de la presencia de chamanismo en una aldea circular del siglo VII DC**

Ricardo Chirinos Portocarrero

119-140 **Chamanismo, ontologías del arte y transc corporalidad: puentes entre el arte Diaguita y los bailes chinos en el norte semiárido chileno**

Francisca Gili, Paola González & José Pérez de Arce

141-167 **Humanos, camélidos y artefactos en un universo transformacional: ritualidad funeraria en el sitio El Olivar**

Paola González Carvajal

169-193 **De plantas, animales, minerales y soplos: implementos para tabaco y cebil en Pampa Grande, Salta, Argentina (0-1000 DC)**

Verónica S. Lema

195-219 **The shapes of things that were: applying Huarpa art (AD 250-700) to the Lewis-Williams and Dowson entoptic model for shamanism**

Patricia J. Knobloch

221-246 **Representations of the san Pedro (*Trichocereus* spp.) cactus flower and the *Anadenanthera colubrina* plant in Wari textiles and Tiwanaku art**

Rebecca R. Stone

247-273 **Develando la identidad chamánica del Sacrificador tiahuanacota en la iconografía centro-sur andina (400-1000 DC)**

Helena Horta Tricallotis & Muriel Paulinyi

275-299 **Ethnography, shamanism, and Far Western North American rock art**

David S. Whitley