



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*:

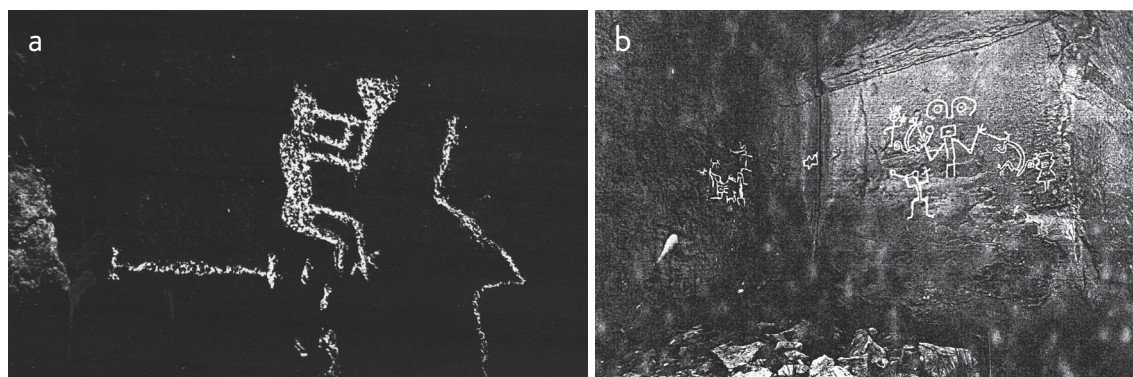


Figura 1. Petroglifos de Laguna Blanca, provincia de Catamarca, Argentina: **a)** grabado que representa una figura humana fumando en una gran pipa acodada; **b)** panel con una figura humana sosteniendo dos simios con un cordel (fotografías de Alberto Rex González). **Figure 1.** Petroglyphs at Laguna 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).

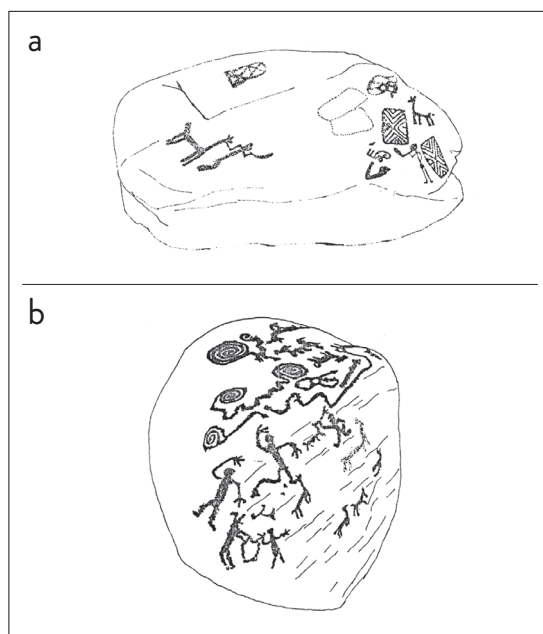


Figura 2. Petroglifos de la provincia de San Juan, Argentina: **a)** grabados de la quebrada de Arrequeintín que representan figuras humanas sosteniendo grandes pipas en la boca y una de ellas sujetando una llama (Schobinger 1985a: lám. 30); **b)** grabados de la quebrada de Aguas Blancas que representan 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).

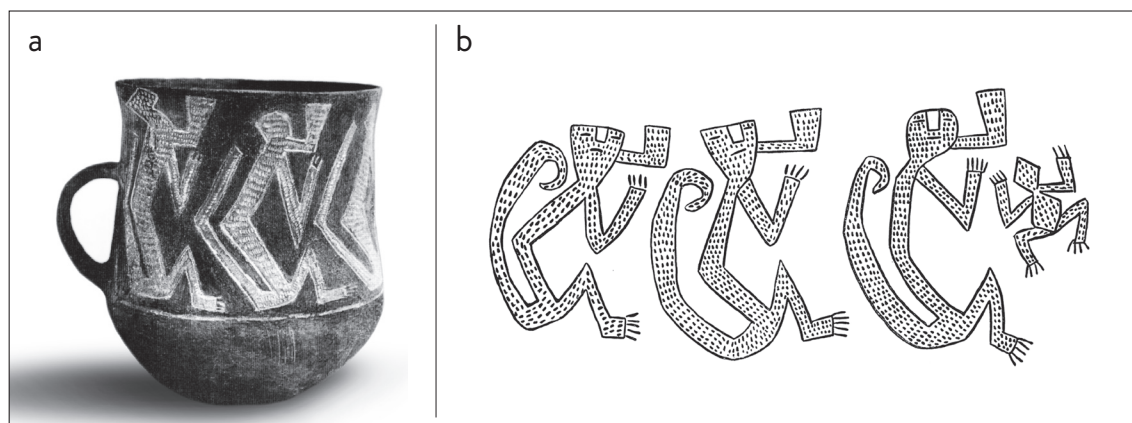


Figura 3: a) jarrita de la cultura Ciénaga, Noroeste Argentino (200 AC-100 DC), con decoración incisa representando figuras antro-po-zoomorfas fumando grandes pipas acodadas (Pérez 2006: 24); b) detalle de las figuras que posiblemente corresponderían a simios (González 1977: 165). **Figure 3:** a) pitcher 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

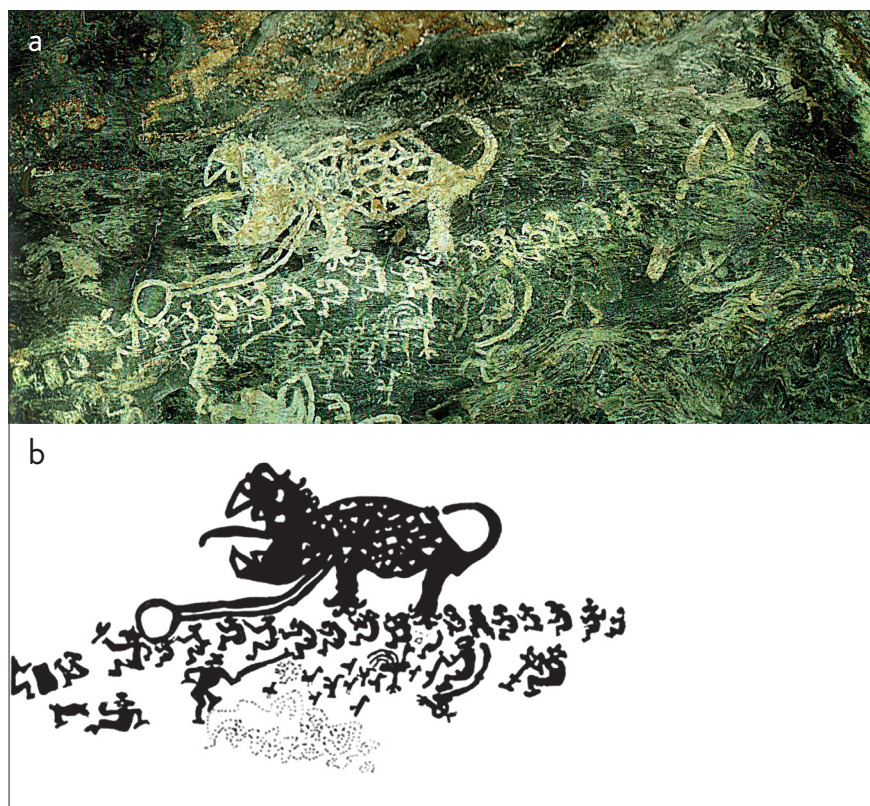


Figura 4: a) escena de danza chamánica ubicada en Cueva La Candelaria, Ancasti, Catamarca, Argentina (Goretti 2006: 33); b) relevamiento de la escena (dibujo de la autora).
Figure 4: a) shamanic dance scene at La Candelaria Cave, Ancasti, Catamarca, Argentina (Goretti 2006: 33); b) scene surveying (drawing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

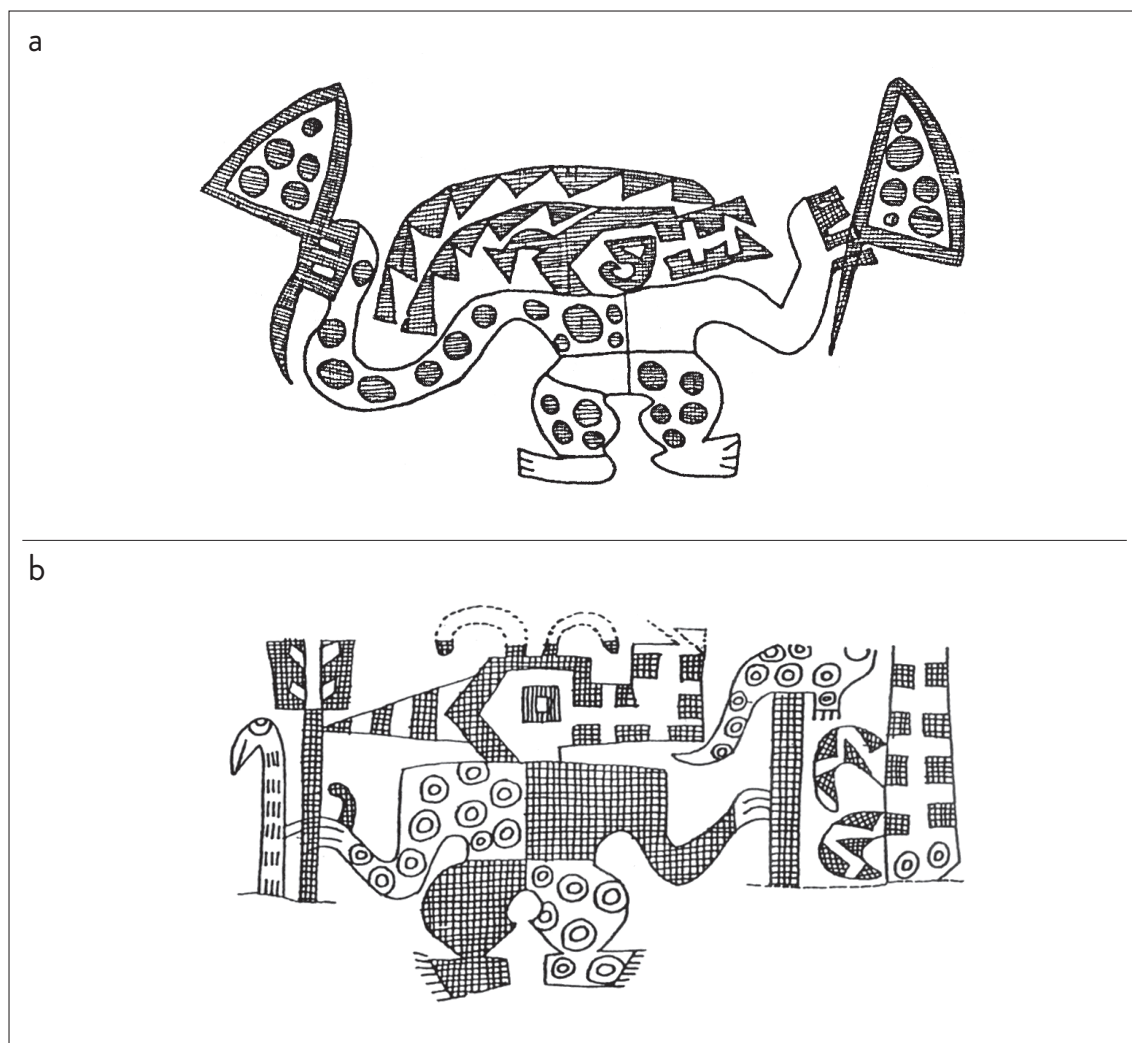


Figura 6. Representaciones metonímicas de círculos como manchas de jaguar y de enrejados como piel de serpiente. Iconografía cerámica del estilo Ambato Negro Grabado de la cultura La Aguada: **a)** Bedano y colaboradores (1993: 82); **b)** González (1998: 257).
Figure 6. Metonymic representations of 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).

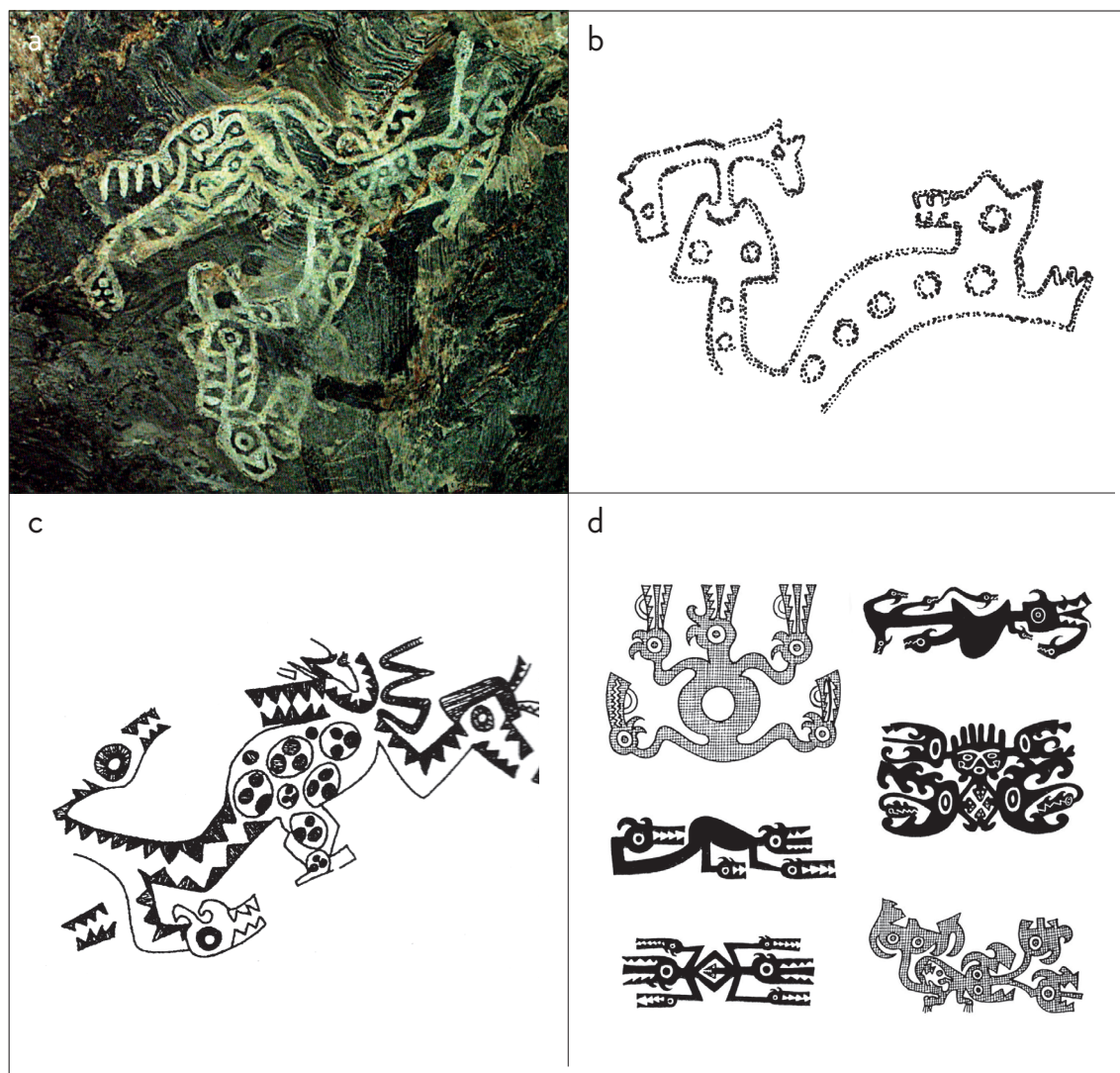


Figura 7. Expresiones zoomorfas que presentan el recurso compositivo de crecimiento vegetal o rizomático: a) y b) pinturas rupestres de la zona de La Candelaria y de Ancasti, Catamarca (documentación de la autora); c) y d) iconografía cerámica de estilos La Aguada (Bedano et al. 1993: 82; González 1998: 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 anatómicas 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.
- LOMMELE, A. 1965. *Chamanismo, los comienzos del arte*. Nueva York: McGraw Hill.
- LOMMELE, A. 1967. *The World of the Early Hunters*. Londres: Evelyn, 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.