



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

pertenciente 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).

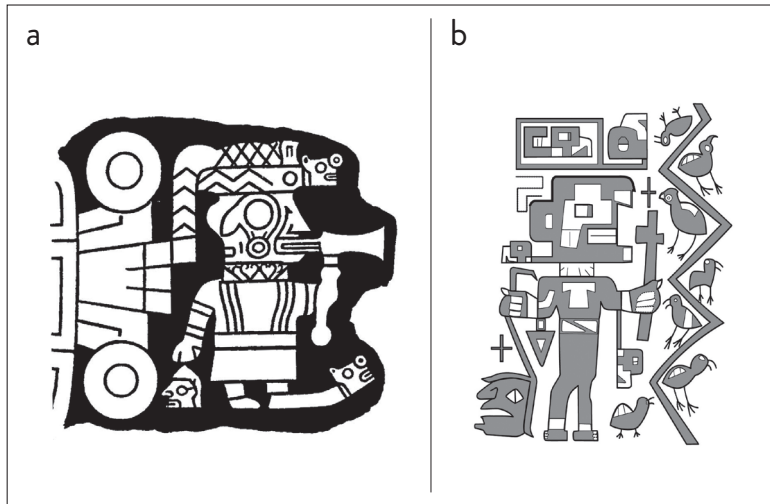


Figura 1: a) figura de Sacrificador humano en el friso de la Puerta del Sol, Tiahuanaco (Posnansky 1945, vol. 1: plancha XXXIX, 3); b) Sacrificador humano pintado en tubo de hueso sin referencia a cementerio, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 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).

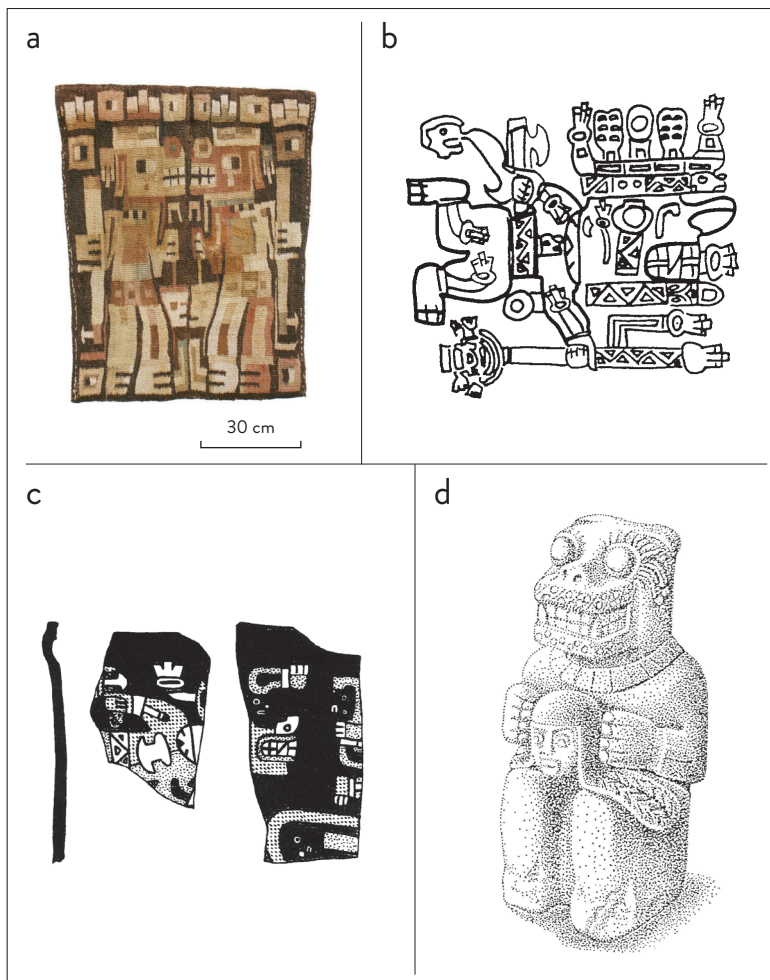


Figura 2: a) Sacrificador-felino representado en imagen-espejo, túnica proveniente de Ilo, colección Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, Perú (Minkes 2005: fig. 2.5); b) Sacrificador-felino tallado en arquitrabe de Kantatayita, Tiahuanaco (Cook 1994: lám. 54b); c) Sacrificador-felino 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).

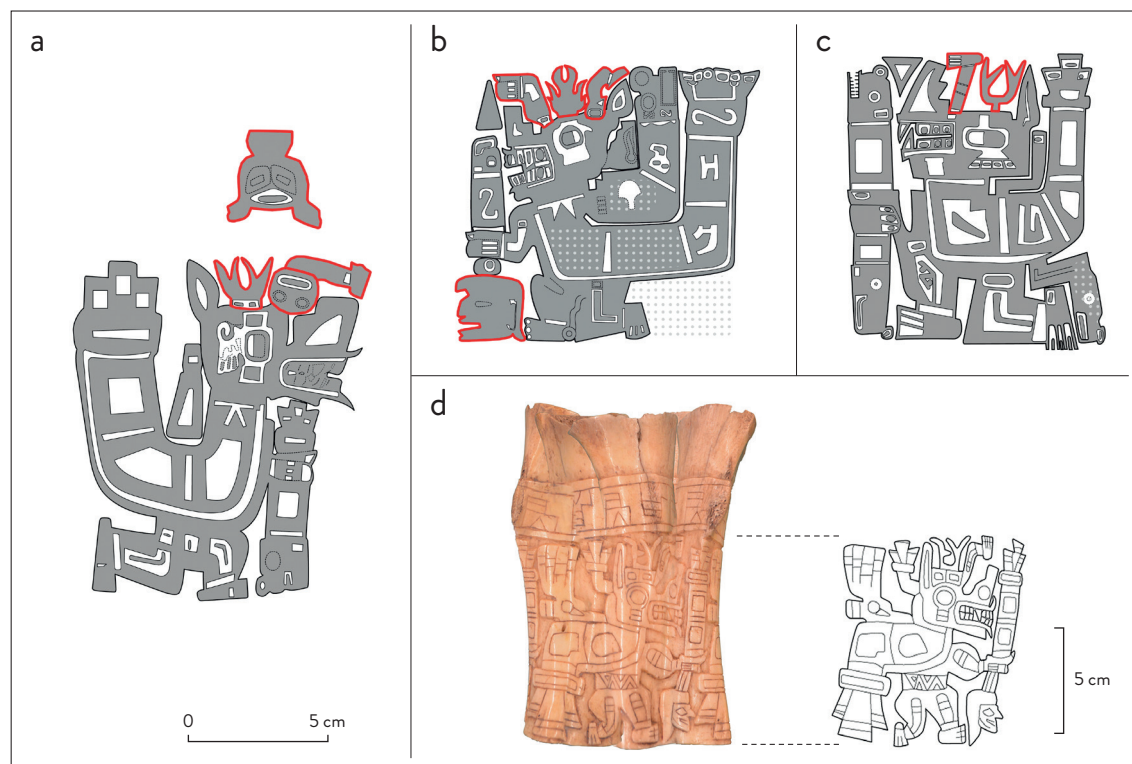


Figura 3: **a)** Sacrificador-taruca pintado en tubo de hueso, cementerio Quitor 5, tumba 2139-40, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Horta et al. 2020: fig. 7); **b)** Sacrificador-taruca pintado en tubo de hueso, cementerio Quitor 5, tumba 1973-77A, colección Museo 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 Quitor 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, Quitor 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, Quitor 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, Quitor 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 cuatриpartito” de dos colores contrastantes (rojo/gris; rojo/naranja) (fig. 4a). En un quero de Tiahuanaco se aprecia la misma situación respecto de la cuatриpartición 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 cuatриpartita, de dos colores contrastantes: rojo y azul (fig. 4d). Cabe señalar que la cuatриpartición cromática observada por nosotras como atributo, se expresa consistentemente como dos colores opuestos diagonalmente.

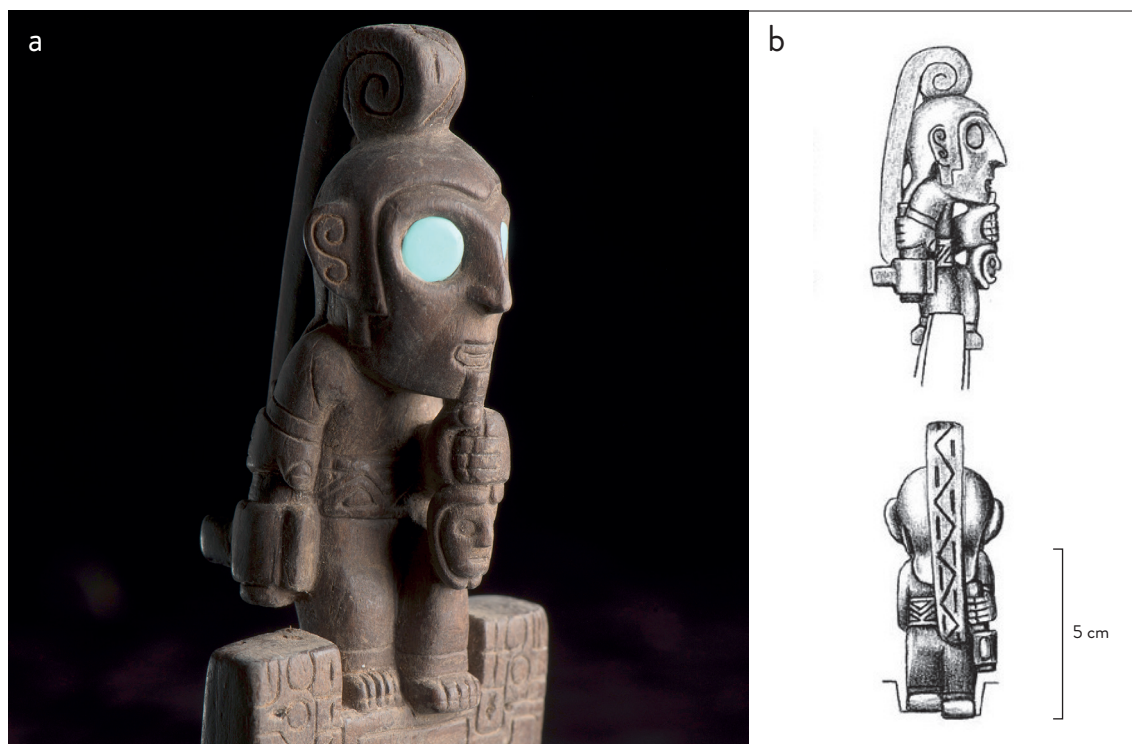


Figura 5: a) Sacrificador-humano de la tableta de inhalación N° 9164, proveniente de la tumba 2196-98 del cementerio Quito 5, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (fotografía de Nicolás Aguayo); b) dibujos de la tableta de inhalación N° 9164 (Llagostera 2006: fig. 5). **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).

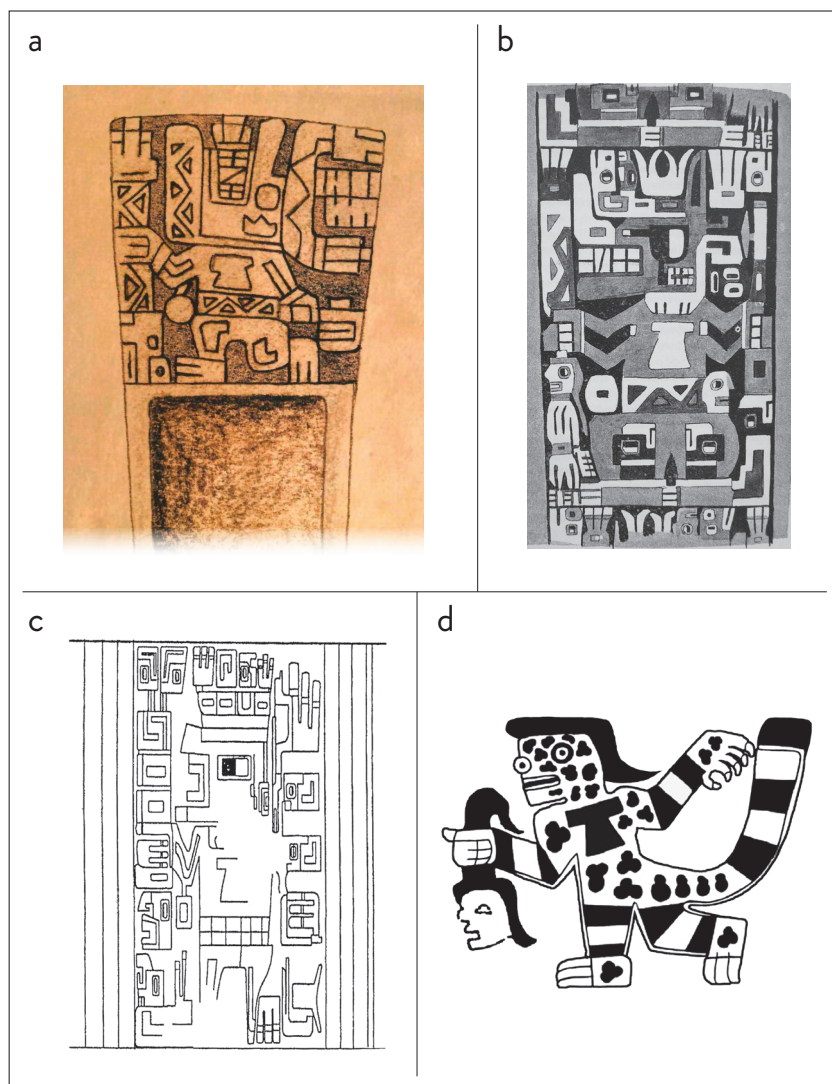


Figura 6: **a)** Sacrificador-felino de la tableta de inhalación N° 9110, proveniente de la tumba 5444 del cementerio Quito 6, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Llagostera 2016: 179); **b)** Sacrificador-taruca tejido en una túnica (Montell 1929: fig. 68); **c)** Sacrificador-humano 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

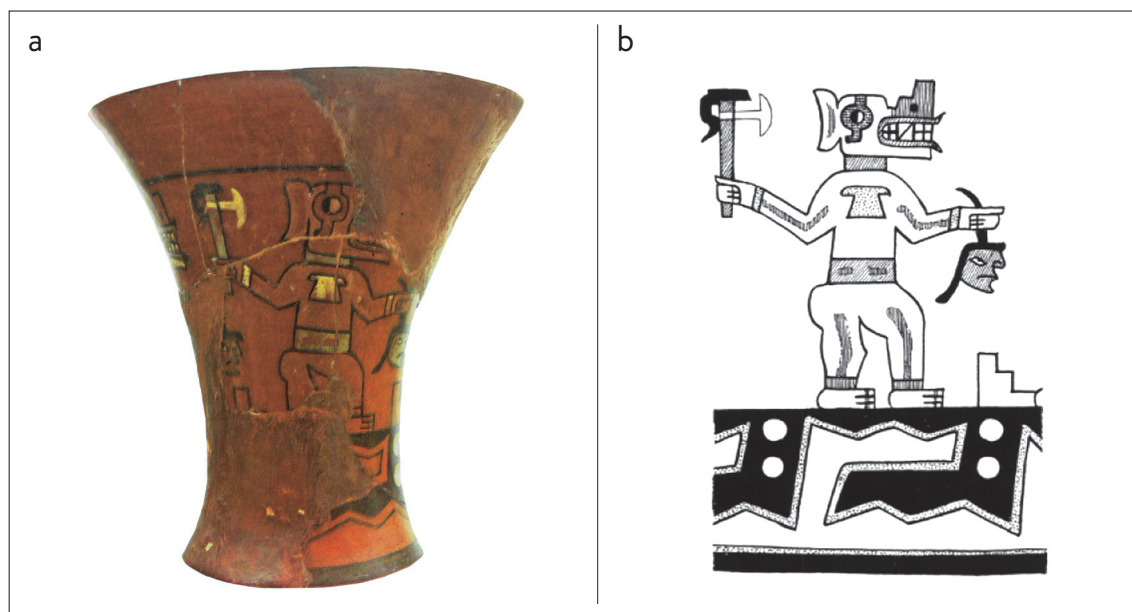


Figura 7: a) Sacrificador-felino pintado en quero cerámico (Sagárnaga & Korpisaari 2007: fig. 48); b) dibujo del Sacrificador-felino pintado en quero cerámico (Bennett 1934: fig. 15c). **Figure 7:** a) Feline-Sacrificer painted on a ceramic quero cup (Sagárnaga & Korpisaari 2007: fig. 48); b) drawing 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

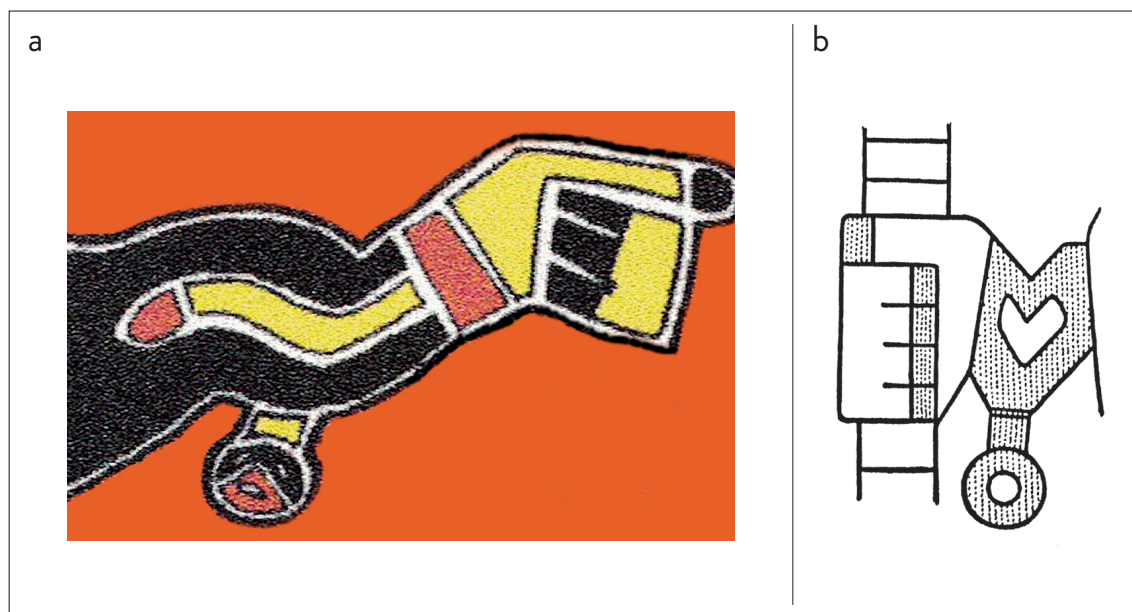


Figura 10: a) colgante de codo en forma de círculo con rostro esquemático tripartito en cerámica (detalle de Chávez [2018: 37]); b) colgante de codo en forma de círculo concéntrico en textil (Posnansky 1954, vol. 1: plancha XXIX). **Figure 10:** a) circular object with tripartite stylized face hanging 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.

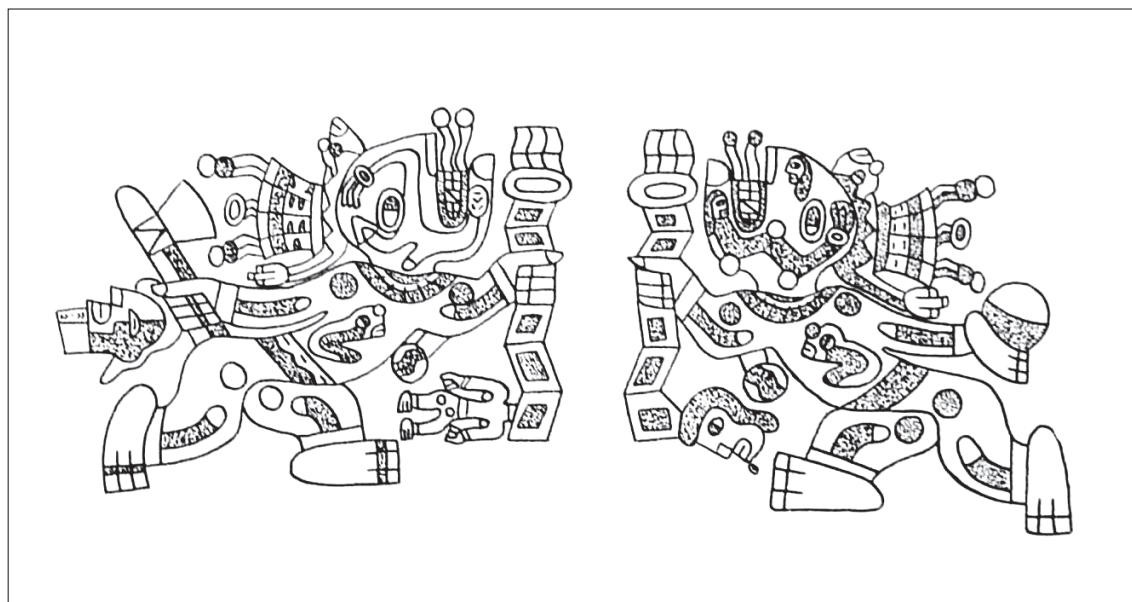


Figura 11. Cerámica Pucara con personajes que presentan el colgante de codo en forma de círculo concéntrico (Posnansky 1957, vol. 3: planchas LVIC y d). **Figure 11.** Pucara ceramic depictions of figures with concentric circular objects hanging from their elbows (Posnansky 1957, vol. 3: plates LVIC 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).

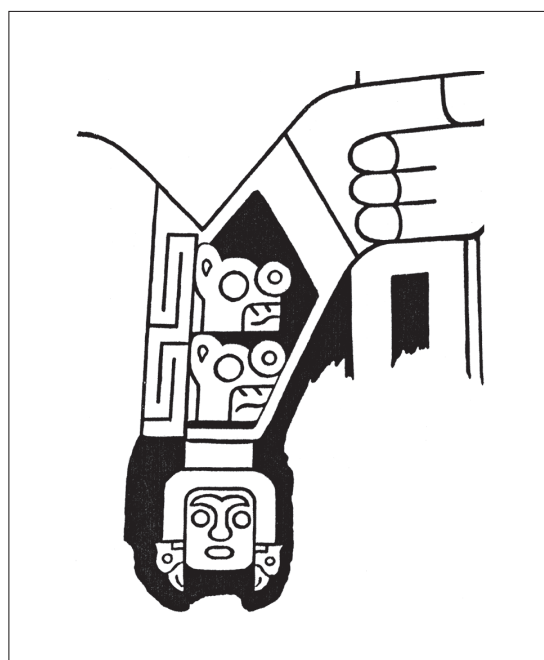


Figura 12. Colgante de codo con cara humana realista del friso de la Puerta del Sol, Tiahuanaco, Bolivia (Posnansky 1945, vol. 1: plancha XXIX). **Figure 12.** Elbow pendant with lifelike human face from the Puerta del Sol frieze, Tiahuanaco, Bolivia (Posnansky 1945, vol. 1: plate XXIX).

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

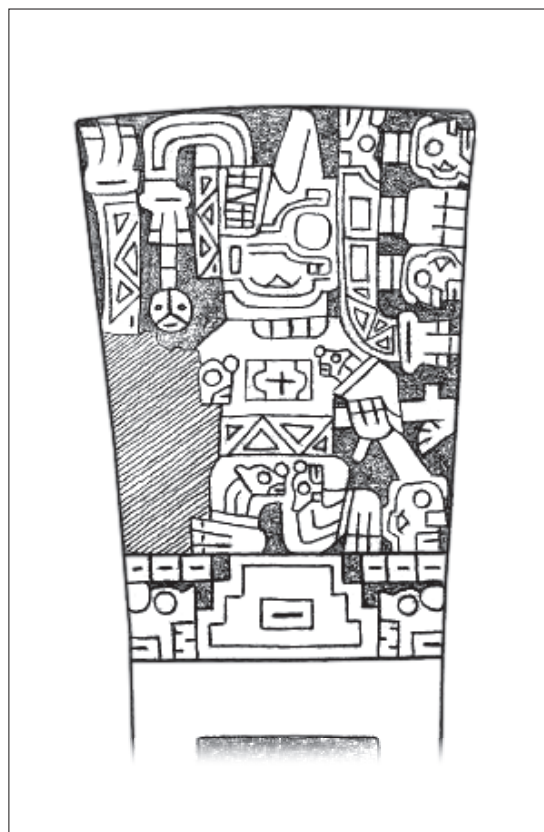


Figura 13. Sacrificador-felino en tableta de inhalación N° 9084 de la tumba 3613 del cementerio Quitor 6, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Llagostera 2006: fig. 11b). **Figure 13.** Feline-Sacrificer on snuff tablet N° 9084, tomb 3613, Quitor 6 cemetery, Museo Arqueológico 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

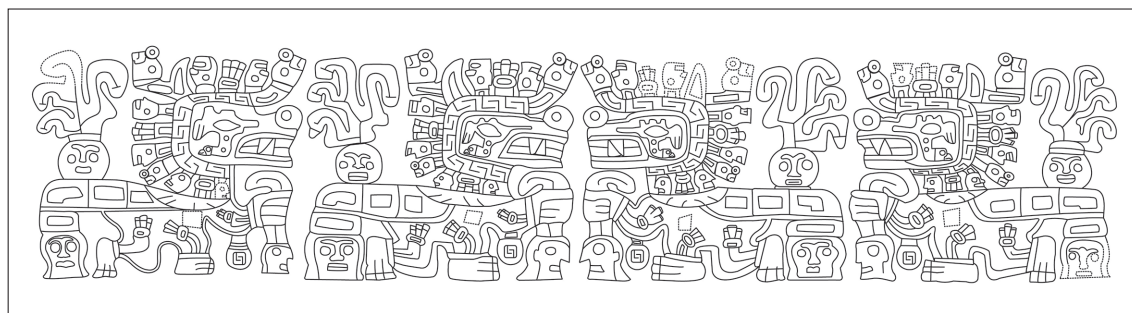


Figura 14. Dibujo inédito a partir de fotos facilitadas por Manuela Fischer, del Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, VA10883 (fotografía de Martin Franken, dibujo de Alex Olave). **Figure 14.** Unpublished drawing based on photos provided by Manuela Fischer, of the Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, VA10883 (photo by Martin Franken, drawing by Alex Olave).

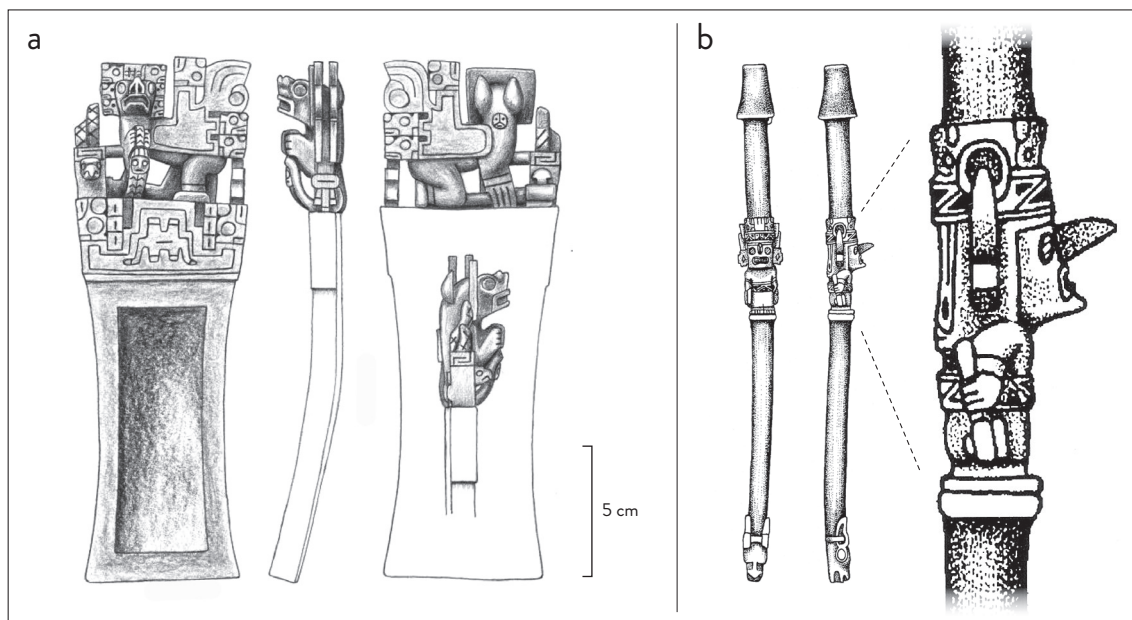


Figura 15: a) Sacrificador-felino en tableta de inhalación N° 9163 de la tumba 2189-92 de Quito-5, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN) (Llagostera 2006: fig. 12); **b)** Sacrificador-humano en tubo para inhalar del cementerio Solcor 3, tumba 79 (19,6 cm), colección Museo 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.

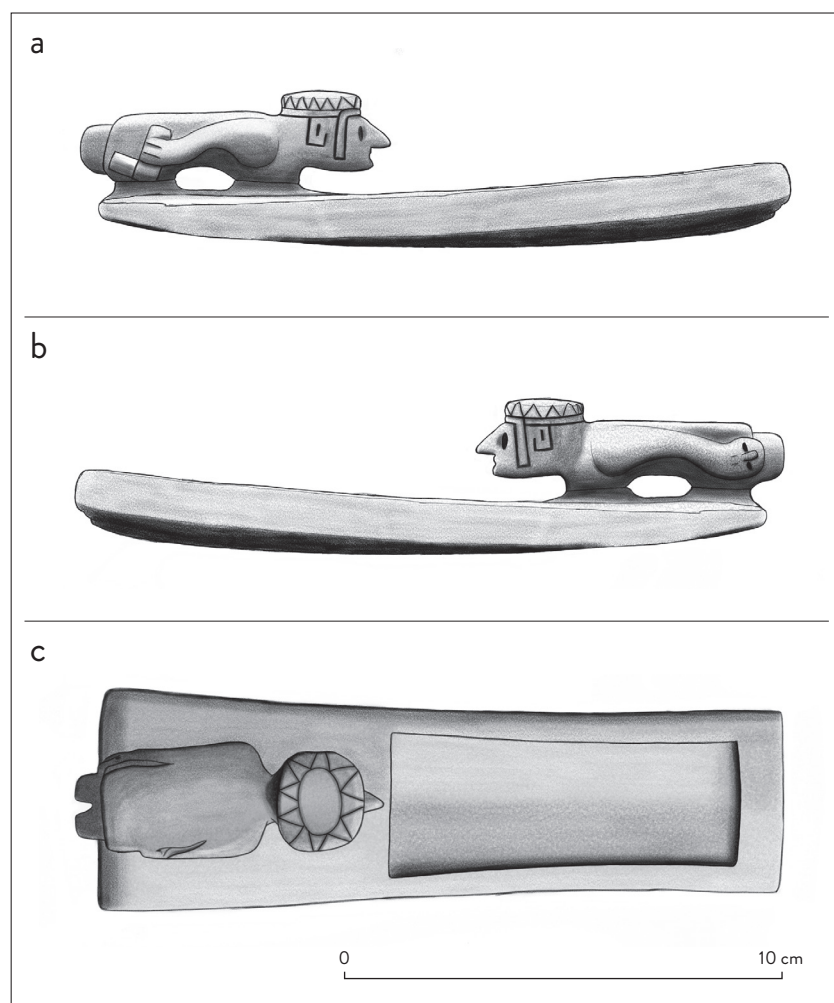


Figura 16: **a)** vista lateral del Sacrificador-humano con hacha enmangada. Tableta N° 9274 del cementerio Quitor 6, tumba 2477, colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. (IIAM-UCN); **b)** otra vista lateral del mismo personaje con cabeza cortada en la mano; **c)** vista superior de 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).

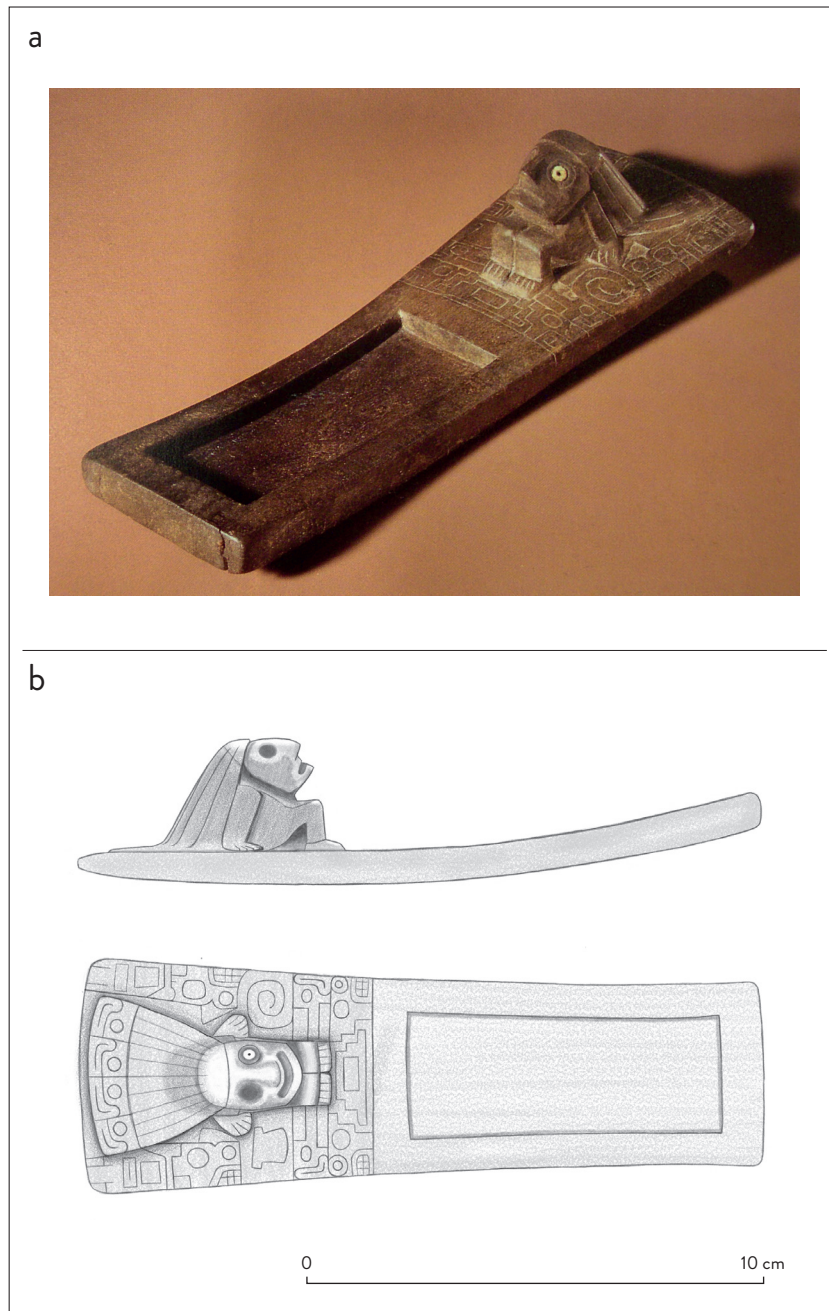


Figura 17: a) Sacrificador humano en tableta N° 41.0/8911 del American Museum of Natural History de Nueva York (Morris & Von Hagen 1993: fig. 95); b) dos vistas del personaje de la tableta anterior (dibujos de Maximiliano Zúñiga).
Figure 17: a) Human-Sacrificer on tablet N° 41.0/8911, from the American 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) acuclillado 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).

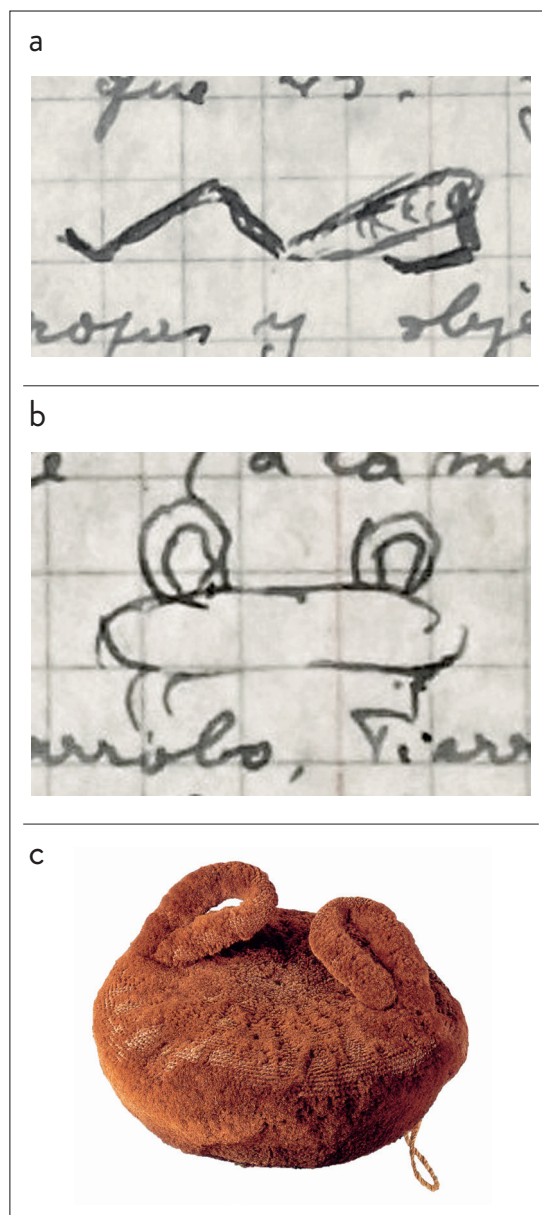


Figura 18: a) dibujo original de la postura corporal del individuo 21 del cementerio Solor Vilama, Campo N° 3 (Le Paige 1955-1975 Ms.); b) dibujo del gorro que portaba sobre la cabeza el individuo 21 (Le Paige 1955-1975 Ms.); c) fotografía del gorro con orejas N° 18.268 portado por el individuo 21, colección 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 altioplánico.

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. *Nawpa Pacha* 39: 31-56.
- BENNETT, W. 1934. Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 34 (3): 359-494.
- 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: señores del lago sagrado*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. 2001. Evidencias de inhalación de alucinógenos y chamanismo en el arte de Tiwanaku, Bolivia. *Eleusis* 5: 61-83.
- BERENGUER, 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.*