

EDITORIAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arte y chamanismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arte, arqueología y chamanismo

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

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

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

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

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

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

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

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

Constantino Manuel Torres* & José Berenguer R.**

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

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

REFERENCIAS

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