

**Arte chamánico:
La simbiosis hombre-jaguar en la iconografía
arqueológica de la cultura La Aguada, Noroeste de
Argentina (400-1000 d.C.)**

por Ana María Llamazares

Esta es una reseña de la charla titulada “Arte rupestre chamánico de la cultura de La Aguada del Noroeste argentino”, que ofrecí el 22 de octubre de 2005 en la Universidad de Caldas de Manizales, Colombia, invitada por el Dr. Jorge Ronderos, en el marco de la Maestría Cultura y Droga para América Latina. Quise retomar aquí en particular uno de los temas más ilustrativos del arte de esta cultura: las imágenes de seres híbridos, antropozoomorfos, como representativos del fenómeno de simbiosis entre el hombre (chamán) y el felino (jaguar) tan característico del arte chamánico precolombino. En esa oportunidad hice una presentación general sobre mi tema de investigación para el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas) de la Argentina, que trata de la relación entre el arte rupestre de la cultura prehispánica de La Aguada del Noroeste argentino y las antiguas tradiciones chamánicas, ligadas especialmente al uso de una de las principales plantas sagradas psicoactivas de Sudamérica, la *Anadenanthera colubrina* var. *cebil*, comúnmente designada como cebil. El tema lo he desarrollado también en otras publicaciones, de modo que los lectores interesados encontrarán en ellas un tratamiento más amplio y en algunos casos, de aspectos más específicos (Llamazares 1999, 2000, 2003 – Boschín, Hedges y Llamazares 1999 – Arado et.al. 2000).

**I. El Noroeste argentino prehispánico
La cultura de La Aguada (400-1000 D.C.)**

El Noroeste de la República Argentina es una región de gran riqueza arqueológica. Su poblamiento originario se remonta 12.000 años atrás, y a lo largo de este extenso lapso, se desarrollaron diversos pueblos y culturas, desde cazadores y recolectores hasta agricultores, pastores, grandes artistas escultores, alfareros, metalúrgicos y también guerreros.

La cultura de La Aguada, principal exponente del período agroalfarero Medio o de Integración regional del Noroeste argentino (Pérez Gollán 1992, 1994), representa un jalón sobresaliente en este proceso, no sólo por sus desarrollos sociales y económicos, sino fundamentalmente por sus expresiones artísticas. Este período, que se extiende aproximadamente entre el 400 y el 1000 después de Cristo, corresponde también al surgimiento de la complejidad cultural, expresada en el crecimiento económico y demográfico, la ampliación de los asentamientos aldeanos, la estratificación social y la

concentración del poder político-religioso en una élite de jefes o caciques que probablemente se desempeñaban también como sacerdotes o chamanes.

Uno de los rasgos más destacados de esta cultura es el desarrollo de un complejo ceremonialismo ritual que concitó la inversión de energías y recursos hacia el sostenimiento del vínculo con lo sagrado y sobrenatural. Esto se manifiesta en la presencia de dos tipos muy distintos de sitios ceremoniales, por un lado construcciones de grandes espacios públicos en los que se distribuyen plataformas, montículos y plazas abiertas, en medio de las extensas aldeas y campos de cultivo. Por otro, los abrigos rocosos apartados de las zonas domésticas en los que realizaron rituales, seguramente más reducidos, que incluyeron la realización de pinturas rupestres.

El ceremonialismo de La Aguada se centró alrededor del culto y la mitología del jaguar, de lo que se ha denominado "complejo de transformación chamánica" que implicaba la consustanciación entre el hombre y el felino durante los estados de trances logrados mediante la ingestión de plantas psicoactivas, las danzas y la utilización de instrumentos percusivos. También incluyó entre sus rituales la práctica del sacrificio humano -el cercenamiento y culto de las "cabezas trofeo" aparece como una representación recurrente, además de corroborarse en los enterratorios de restos humanos-.

En estrecha vinculación con este ceremonialismo de base chamánica se desarrolló una rica iconografía simbólica desplegada en diversos materiales, al que me refiero con más detalle en el punto siguiente.

La cultura de La Aguada se extendió por algunos de los principales valles occidentales de la región Noroeste de la Argentina, dando lugar a un mosaico muy variado de procesos regionales. Alberto Rex González, el arqueólogo que identificó y caracterizó más detalladamente esta cultura (González 1961-64, 1977, 1998) ha discriminado tres grandes sectores: a) septentrional, al noroeste de la provincia de Catamarca; b) oriental, en el centro y sudeste de la misma provincia; y c) meridional, en las provincias de La Rioja y San Juan. Cada sector tiene rasgos locales distintivos, pero más allá de esas diferencias La Aguada presenta una unidad cultural característica, que se encuentra fundamentalmente en su lenguaje iconográfico.

En el marco de las culturas andinas, La Aguada fue contemporánea y presenta interesantes correlaciones con la tradición Tiawanaco, del altiplano boliviano, aunque ya ha dejado de considerarse linealmente como resultado de sus influencias. Se pueden rastrear elementos comunes desde los comienzos del Formativo en el NOA y se acepta actualmente una mayor antigüedad para la filiación de Aguada con el complejo de ideas cosmovisionales alrededor del felino, el sacrificador y el uso chamánico de plantas sagradas, que se remontaría hasta los orígenes de Tiawanaco, en la tradición Pucara (Bouysse-Casagne 1988) ; y más allá, hasta Chavín a través de Paracas. Sin embargo, cada vez es más claro también que la intensa dinámica interétnica que se desarrolló en el pasado en el Noroeste argentino dio como resultado procesos culturales mucho más complejos. En el caso de La Aguada se reconoce una amalgama de influencias andinas – el uso de los metales, la llama, los cultígenos, la cerámica elaborada, la tiradera y el panteón de deidades- y de la selva oriental –la pipa acodada, las ocarinas, y las hachas, el uso del cebil-, recreadas e integradas con desarrollos propios locales.

II. La simbiosis hombre-jaguar en el arte de La Aguada: una notable expresión de arte chamánico

Dentro de los grandes cambios que implicó el período de Integración en el proceso cultural prehispánico del NOA, uno de los más destacados sin duda fue el florecimiento de un arte que reúne dos cualidades igualmente notables: junto con un gran perfeccionamiento técnico, una gran riqueza iconográfica de profundo simbolismo. Sus diversas formas de expresión recorren desde la fina alfarería pintada, pulida y grabada, la metalurgia del bronce y el oro, la escultura en piedra hasta el arte rupestre, caracterizado por complejas pictografías.



Más allá de las diferencias que imponen cada una de las materias y técnicas de realización, todas ellas comparten un lenguaje iconográfico común muy convencionalizado, de carácter figurativo-fantástico, en el que podemos encontrar con obsesiva recurrencia la representación del felino y lo humano, a través de formas compositivas que respetan los criterios de simetría y oposición típicamente andinos.

Gran parte de la iconografía de este período puede considerarse como arte chamánico o visionario, en tanto reúne algunos de los rasgos fundamentales que caracterizan este tipo de representaciones (Llamazares 2004). El arte de la cultura de La Aguada es profuso en imágenes de personajes antropomorfos, felinos, serpientes, aves, saurios, vampiros y una multiplicidad de figuras geométricas. Sus temas preferidos giran en torno a la trilogía humano-felino-serpiente, en múltiples combinaciones. Las figuras híbridas (humano-zoomorfos) describen seguramente el proceso de transformación del chamán en jaguar, o la simbiosis con sus animales tutelares. En otros casos, la figura humana con atributos felínicos y ofídicos, aparece con armas, hachas y cabezas colgando de sus brazos; lo cual puede interpretarse como una representación del culto a la “cabeza trofeo”.

Generalmente, la figura humana aparece representada de frente, con una marcada desproporción entre el tamaño del cuerpo y la cabeza, y esta última ataviada con máscaras y adornos con forma de rayos o apéndices diversos. El sobredimensionamiento y atavío de la cabeza es uno de los rasgos clásicos del arte chamánico y puede interpretarse como la representación de las fuentes sobrenaturales de ese tipo de poder, que se origina en los planos celestes y se asienta fundamentalmente en la cabeza.

El felino es el otro tema central de la iconografía Aguada. Aparece ampliamente representado, tanto en la cerámica, en la metalurgia como en el arte rupestre. Su significado es muy amplio y se relaciona directamente con la cosmovisión andina originaria y la concepción de la divinidad, especialmente se lo ha asociado con la deidad solar principal: Viracocha, Inti o el PUNCHAO (Pérez Gollán 1986 - González 1992,1998).

Pero también el felino constituye uno de los principales temas de la simbología chamánica ligada a la tradición del uso del cebil (Llamazares y Friedlander m.s.), siendo la figura del animal tutelar o guía por excelencia, y también la personificación de las fuerzas y poderes de la naturaleza, que se busca dominar. Muy elocuentes resultan de este significado las representaciones de felinos atados por el cuello, en claro signo de sujeción,

y su expresión de fiereza, generalmente expresada en las fauces abiertas con los dientes expuestos y la lengua proyectada hacia fuera.

En el arte Aguada el felino se representa en forma convencional, de perfil, con un solo ojo visible en su cabeza, por lo general girada hacia atrás y la cola enroscada sobre el lomo. El cuerpo alargado y rechoncho, moteado por las manchas clásicas del jaguar o jagareté. En asociación con la figura humana aparece como animal tutelar, flanqueando al personaje a sus dos costados, generalmente sobre los hombros. Como doble o *alter ego* aparece ubicado en la espalda o sobre la cabeza de la figura antropomorfa.

La consustanciación entre lo humano y lo animal se expresa en La Aguada como la simbiosis entre el chamán y el jaguar. Este fenómeno, propio del trance chamánico, tiene algunas expresiones muy específicas en el arte. La más frecuente es la representación del personaje ataviado con atributos felínicos –máscaras, fauces, garras, manchas en su cuerpo y demás objetos de poder- que tal vez ilustren alguna fase del proceso de transformación o iniciación chamánica. Otras veces, la figura adquiere un carácter francamente híbrido y fantástico donde el reconocimiento de una forma fundamental –humana o animal- se hace difícil, y tal vez, podría corresponder a una fase avanzada del trance o al resultado final del proceso de metamorfosis. En muchos casos, las imágenes se hacen aún más complejas debido a un recurso representativo particular que es la prolongación de las extremidades con apéndices zoomorfos estilizados. Generalmente es la lengua o la cola del felino que se bifurca en nuevas cabezas o fauces, felínicas u ofídicas. Si bien los elementos que participan de la representación son claramente zoomorfos, el mecanismo de generación de las formas corresponde más a un fenómeno de tipo vegetal, por eso lo he denominado como “representaciones de crecimiento vegetal”.

En otros casos la identificación entre lo humano y lo felínico está expresada a través de un recurso más abstracto, como es la utilización de la perspectiva lateral –propia de la “felinidad”, según la forma de representación convencional del arte Aguada-, en ciertas imágenes antropomorfas, cuyo cuerpo aparece representado de frente –como corresponde a lo “humano”- y su rostro ya felinizado, con un solo ojo y girado hacia alguno de los lados.

Junto con el jaguar y la figura humana -que predominan numéricamente- aparecen otros elementos: serpientes, saurios o lagartijas, aves, vampiros y motivos geométricos en combinaciones recurrentes. Este conjunto temático constituye algo así como el léxico básico de la mitología y el arte andinos. La simbología de cada uno de estos temas nos remite a un lugar específico en el cosmos, que resulta en una estratificación de mundos superpuestos típicamente chamánica, en donde lo humano y lo geométrico -en tanto abstracción de lo humano-, operan como eje de conexión o *axis mundi*, el felino y las aves se asocian con el mundo superior y los planos celestes, y las serpientes, saurios y batracios con el inframundo y los cursos de agua que se intercomunican. Esta particular concepción cosmogónica aparece metafóricamente reflejada en la estructura de las imágenes (partición en mitades, tercios, cuartos y múltiplos, determinación de zonas superiores e inferiores, derechas e izquierdas, ejes de articulación) y la ubicación específica de los motivos simbólicos. (Bovisio 1995 - Schwarz 1988).

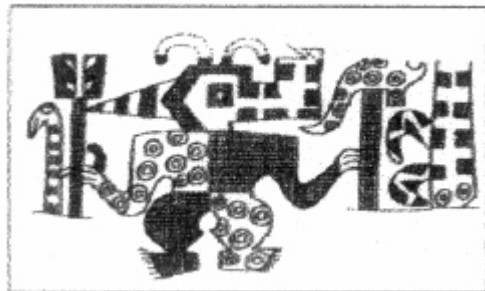
El análisis de la estructuración y el uso del espacio de estas imágenes permite encontrar en ellas algunos temas característicos de la cosmovisión de esta cultura, que a su vez, tienen un correlato en la concepción chamánica. Nos referimos en particular a la

representación de la dualidad, el desdoblamiento y las variadas maneras de división y oposición dual. La dualidad es una categoría metafísica, un atributo divino y sagrado por excelencia, que se transfiere a los individuos que encarnan en la Tierra los poderes divinos o sobrenaturales, como los sacerdotes, jefes y chamanes.

La cualidad dual está íntimamente ligada al uso de plantas sagradas de propiedades psicoactivas y los demás rituales extáticos. El trance –recurso fundamental de toda práctica chamánica- es en esencia, una forma de desdoblamiento y reunificación de la conciencia (Ver concepto de “consciencia dialógica” en Fericgla 2000). El sentido último de todas estas prácticas es asegurar la armonía cósmica y terrenal en particular, mediante la fluida intercomunicación entre los planos divino, natural y humano. Al participar de esta condición de dualidad y desdoblamiento, el chamán adquiere su status de “ser puente” entre lo humano, lo natural y lo divino; a la vez que legitima su poder terrenal a través de las capacidades que le permiten el acceso a las fuentes de poder sobrenatural.

El arte reactualiza visiblemente la presencia de lo sagrado a través de las múltiples expresiones de la dualidad (como el uso constante y combinado de diversos tipos de simetrías y oposiciones duales, partición en mitades, juego plástico figura-fondo, claro-oscuro y uso de bicromías, especialmente con colores complementarios). También lo hace a través de las representaciones directas o metafóricas de la luz, (rayos, haces lumínicos, brillo y luminosidad, color blanco), connotadas con el mismo significado de sacralidad, pues la luz es el fenómeno físico que posee a través de la posibilidad de su difracción, la misma capacidad para dividirse, desdoblarse y reunificarse (Llamazares 2005).

Algunos de los recursos de representación del arte de La Aguada también nos remiten a la concepción chamánica, especialmente el uso de metáforas y metonimias icónicas. La metáfora se relaciona con el pensamiento analógico. Me referí anteriormente a este procedimiento, en relación a la manera de representar la concepción estratificada del cosmos, por la vía de la utilización de temas o animales característicos de cada plano o lugar cosmológico. La metonimia por su parte, se relaciona con el pensamiento holístico, pues es la cualidad de ver el todo contenido en los atributos de cada una de las partes. En la iconografía de La Aguada abunda el uso de este recurso en relación al tema felínico y ofídico. Las manchas del jaguar, las fauces, el ojo lateral, o las garras aparecen muchas veces solas, formando figuras abstractas o combinadas con el tema antropomorfo. Lo mismo sucede con las escamas de la piel de la serpiente, generalmente esquematizadas como hileras de triángulos unidos por la base. En estos casos, estas partes destacadas del animal funcionan como significantes metonímicos de la figura completa.



Como todo lenguaje simbólico, el arte Aguada puede ser leído como un discurso icónico que se repliega sobre sí mismo en múltiples capas o niveles de significación. Su condición sistémica, en tanto lenguaje de imágenes, permite un abordaje semiótico, para reconstruir sus diversos planos discursivos. Mientras su condición estratificada articula varios niveles de significación, y requiere por tanto, de una estrategia metodológica

interpretativa o hermenéutica, que permita ir develándolos uno a uno. (Llamazares 2004 m.s.)

Uno de ellos seguramente corresponde a la utilización de esta iconografía para la legitimación sobrenatural del poder terrenal de los señores (Pérez Gollán 2000). El arte de Aguada alcanza un alto grado de perfeccionamiento técnico, de riqueza iconográfica y simbólica, pues adquiere un rol social específico, ligado al surgimiento de las nuevas formas socio-políticas y al despliegue de un complejo ceremonialismo de bases chamánicas muy antiguas. Por otra parte, condensa con una notable síntesis de figuración y abstracción compositivas, los principios más esenciales de la cosmovisión andina, como la dualidad, la concepción estratificada del cosmos y la complementación de los opuestos, y de esta forma participa activamente en la reafirmación de la espiritualidad y la identidad sociocultural.

III. Arte rupestre y plantas sagradas de la sierra de Ancasti, provincia de Catamarca

El arte rupestre de la cultura de La Aguada se encuentra exclusivamente en sitios ubicados en la ladera oriental de la Sierra del Alto-Ancasti, en el sudeste de la provincia de Catamarca. Esta zona está considerada como uno de los centros con arte rupestre más destacados del Noroeste argentino, por la gran concentración de sitios, la riqueza iconográfica de sus imágenes y el excelente estado de conservación de las pictografías, realizadas con una espesa pintura de color blanco-cremoso.

Desde 1990 se desarrollan en el área investigaciones sistemáticas que permitieron documentar 27 sitios arqueológicos de los cuales 25 contienen arte rupestre (Llamazares 1993, 1999, 2000). Los paralelismos estilísticos de algunas pictografías con la cerámica y la metalurgia de la cultura de La Aguada (González 1961-64, 1977 y 1998) permitieron una atribución cultural muy precisa del arte rupestre; que ha sido luego corroborada cronológicamente por una serie de fechados radiocarbónicos obtenidos directamente de las pinturas (Hedges et.al.1998; Boschín, Hedges y Llamazares 1999).

Uno de los sitios con arte rupestre más notables de la zona es la cueva de La Candelaria, también conocida como cueva de La Salamanca, ubicada en el departamento Ancasti, cerca del pueblo La Candelaria. Se trata de una cueva de grandes dimensiones que aloja sobre su techo y paredes rocosas una gran concentración de pictografías en color blanco amarillento. Los temas representados nos remiten claramente a situaciones características del fenómeno chamánico. Entre ellas podemos mencionar la representación casi realista del trance extático a través de dos escenas de baile compuestas por hileras de hombres enmascarados, en cuclillas, con su sexo marcado. La más célebre incluye sobre su extremo izquierdo a dos personajes tocando un gran tambor y los demás portando sonajas en sus manos, de lo que podemos deducir la importancia de la vibración percusiva y el movimiento físico como elementos inductores del trance. Casi como un numen tutelar, preside la escena un gran jaguar cautivo, con una soga al cuello, sus fauces abiertas y su lengua proyectada hacia afuera representando tal vez, la fiereza de su rugido. Por debajo, algunos hombres guiando una bandada de suris (ñandués) parecen acompañar la danza. Se trata de un caso único para el arte rupestre argentino.

En otros casos, las imágenes presentan el carácter fantástico de la imaginaria visionaria, lo cual torna un poco difícil la comprensión, sobretodo cuando se combinan atributos humanos y animales, como en el caso de una gran zooantropomorfa que parece representar el resultado de la metamorfosis o transformación del chamán.

El estilo de las representaciones es característico de la cultura de La Aguada. Los fechados radiocarbónicos han ubicado estas pinturas en una fase tardía del período de Integración, entre los años 700 y 1300 de la era cristiana.

El análisis de la composición química de las pinturas mostró que tanto el cebil como el cactus wachuma (*Trichocereus terscheckii*) también psicoactivo, habían sido empleados en la preparación. Tal vez esto tuvo un fin práctico, como otorgar coloración o adherencia, pero más probablemente, su inclusión en las mezclas pigmentarias obedeció a una función simbólica como es la de transferir a las imágenes rupestres el poder de los vegetales sagrados. De esta manera las pinturas también se imbuían de sentido y poderes sobrenaturales.

La relación entre el arte rupestre de la Sierra de Ancasti y las antiguas tradiciones chamánicas no sólo se evidencia en la iconografía, sino que también aparece especialmente reforzada por el emplazamiento geográfico de los sitios con pinturas, pues éstos se encuentran solamente entre los 800 y los 400 metros sobre el nivel del mar, coincidentemente con la franja de bosque subtropical en el que crece naturalmente el árbol de cebil (*Andenanthera colubrina* var. *cebil*), una de las especies más usadas como planta sagrada en tiempos precolombinos en el área andina. Se trata de una variedad austral de la *Anadenanthera peregrina*, conocida comúnmente como *yopo* entre los grupos étnicos nordamazónicos, que contiene derivados triptamínicos similares.

La región corresponde desde el punto de vista fitogeográfico a un ecotono de transición entre los valles occidentales y las llanuras orientales, habitat natural del cebil. Debido al poder psicoactivo de sus semillas, este árbol fue muy valorado en la antigüedad. De sus semillas tostadas y molidas se obtenía un polvo que se fumaba junto con el tabaco, o se inhalaba directamente a las fosas nasales y también, hasta tiempos hispánicos, se mezclaba con las bebidas rituales.

Resulta sumamente relevante entonces, el entorno natural de los sitios con arte rupestre. Este es de trascendental importancia para valorar el rol que la zona de Ancasti y el Noroeste argentino en su conjunto, debieron haber jugado en el pasado. Dentro de la dinámica cultural que se basaba en el aprovechamiento de diversas franjas ecológicas tanto en sentido vertical como transversal, y la circulación e intercambio de bienes entre las diferentes zonas, Ancasti debió ser la puerta de acceso a las zonas bajas y la fuente natural de aprovisionamiento de semillas de cebil, las que a través de las redes de caravanas se distribuirían por el resto del Noroeste, llegando incluso hasta el norte de Chile y el sur de Bolivia, donde se han documentado gran cantidad de implementos relacionados con el ritual inhalatorio o “complejo del rapé”, también de una riquísima iconografía (Torres 1987,1994). Esta característica del entorno natural, sumada al hallazgo de componentes psicoactivos de origen vegetal en la mezcla de las pictografías rupestres, y a los rasgos iconográficos que hemos analizado, son fuertes indicadores de que estamos frente a expresiones plásticas que pueden considerarse sin lugar a dudas, como arte chamánico.