

## IMAGENES LEGIBLES: LA ICONOGRAFIA TIWANAKU COMO SIGNIFICANTE

Constantino M. Torres\*

En este trabajo se presenta el análisis iconográfico de una tableta utilizada para la inhalación de polvos psicoactivos, proveniente de la colección del Museo de Arte de Denver, Colorado (EEUU). La pieza, sin procedencia ni contexto arqueológico conocido, pero con clara iconografía Tiwanaku, ha sido seleccionada para comprobar la hipótesis de que ese sistema iconográfico es independiente de entidades políticas exclusivas y no representa una ideología única y constante a través del área de influencia Tiwanaku. Debido a su portabilidad, la parafernalia inhalatoria tiene una amplia distribución y su iconografía manifiesta expresiones complejas y diversas, requiriendo de un estudio detallado. El análisis del material iconográfico permite observar múltiples elementos estructurales y diversas modalidades de organización. Diversidad que se hace evidente cuando se comparan las diferentes manifestaciones del así llamado sistema iconográfico de Tiwanaku.

**Palabras claves:** Tiwanaku, tabletas de inhalación de sustancias visionarias, enteógenos, *vilca*, *cebil*, *Anadenanthera*, análisis iconográfico, alucinógenos

This work presents a detailed iconographic analysis of a snuff tray in the collection of the Denver Art Museum, Colorado (USA). This object, without provenience or archaeological context but with clear Tiwanaku iconography, has been selected to test the hypothesis that this iconographic system is independent of exclusive political entities, and that it is not the expression of a constant ideology throughout the Tiwanaku sphere of influence. Due to its portability, the snuffing paraphernalia is of broad geographical distribution and exhibits a complex iconography allowing a detailed study. The iconographic analysis reveals multiple structural elements and diverse modalities of organization. That diversity is evident when the different manifestations of the so-called Tiwanaku iconographic system are compared.

**Key words:** Tiwanaku, snuff tray, entheogens, *vilca*, *cebil*, *Anadenanthera*, iconographic analysis, hallucinogens

El cuento del elefante en la oscuridad, tal como fue relatado por el poeta persa Jalálu-Dín Rumi (1207-1273 DC) en su *Masnavi*, resume muchos de los problemas relacionados con la interpretación de culturas arqueológicas. Rumi nos cuenta cómo unos hindúes, que llevaban un elefante a una exhibición, debieron dejarlo una noche en un lugar muy oscuro. Atraídas por la curiosidad, muchas personas se aglomeraron en torno al lugar para averiguar de qué se trataba, puesto que jamás habían visto un animal semejante. Sin embargo, el lugar estaba demasiado oscuro para permitir una clara observación, por lo que los visitantes comenzaron a tocarlo con sus manos para tener una idea de su apariencia. Uno de ellos palpó su trompa y señaló que se parecía a una pipa de agua; otro tocó una oreja y dijo que era un gran abanico; otro su pierna y pensó que debía ser una columna; otro alcanzó su espalda y declaró que la bestia era como un gran trono. Cada uno dio una descripción diferente, de acuerdo con la parte que había tanteado en la oscuridad (Rumi 1975: 122).

Este relato nos presenta una visión fragmentada, que simula coherencia. Una visión construida a partir de detalles que substituyen la integridad del signo. Un problema similar se manifiesta cuando se intenta estudiar la configuración pictórica conocida como "estilo Tiwanaku". Si

\* Constantino M. Torres, Art and Art History Department - DM381A, Florida International University, Miami FL 33199, email: torresm@fiu.edu

aceptamos que el concepto “estilo” se refiere a series constantes de elementos de diseño que permanecen relativamente invariables al ser observados dentro del proceso de transformación de una serie coherente de objetos o temas (Gell 1998: 167; Kubler 1981: 129-130), el supuesto estilo Tiwanaku se convierte en numerosos “estilos”. Esto se hace evidente, como se verá a continuación, cuando se comparan las diferentes manifestaciones de ese sistema pictórico. Es incorrecto entonces, describir a estos signos y motivos como “estilo” ya que no son receptores formales, sino referentes iconográficos. Considerar este sistema de imágenes como una configuración iconográfica permite observar, simultáneamente, su diversidad y su homogeneidad a través del área geográfica en la cual se manifiesta.

En este trabajo se intenta demostrar, a través del análisis de una tableta para inhalar polvos psicoactivos, que este sistema iconográfico es independiente de entidades políticas exclusivas. Se argumenta que no es transmisor de una ideología específica y constante, sino que provee la estructura conceptual necesaria para desarrollar ideas. Consecuentemente, se adapta a condiciones locales y su significado es variable. Deliberadamente, se ha seleccionado un objeto sin procedencia ni contexto arqueológico para comprobar la hipótesis de que nos encontramos frente a una configuración iconográfica organizada de acuerdo a estructuras coherentes, y no frente a una serie de elementos emblemáticos que denotan una presunta asociación con el sitio de Tiwanaku, en el altiplano boliviano. Aunque en este trabajo se adopta, por conveniencia y tradición, el apelativo Tiwanaku para referir al sistema iconográfico que se define a continuación, las implicaciones de carácter difusionista y el supuesto respecto a la existencia de un control central que conlleva esa denominación –además de la restricción o limitaciones cronológicas que establece– requieren de mucha precaución en su uso.

## EL SISTEMA ICONOGRAFICO DE TIWANAKU

Esta serie distintiva de imágenes comienza a aparecer relativamente temprano (ca. 300 AC) en la cuenca del lago Titicaca, y quizás más tarde (ca. 200 DC), en el sur de Bolivia y en San Pedro de Atacama (Berenguer 2000; Chávez 1975;

Posnansky 1945, 1957). Sus manifestaciones más complejas y monumentales se producen en el sitio de Tiwanaku (ca. 300-900 DC), en el altiplano boliviano. Dado que la escultura monumental de ese sitio reúne, en su generalidad, las convenciones establecidas, puede servir de fundamento para una primera definición de su configuración iconográfica. Utilizando como punto de referencia la litoescultura del Período Clásico (Fase 4, ca. 400-700 DC) de Tiwanaku, es posible establecer sus parámetros preliminares e identificar algunos de los signos y narrativas temáticas allí presentes en otro tipo de artefactos de amplia distribución en los Andes Centro-Sur (p.e., textiles, implementos del ajuar inhalatorio).

A partir del análisis del material iconográfico es posible observar ciertos elementos estructurales evidentes, así como sus probables modalidades de organización. Al respecto, se pueden proponer varios niveles de actividad significativa: (1) los *signos primarios*; (2) las *aglomeraciones de estos signos dentro de la composición* (p.e., plataformas escalonadas que contienen signos y proyecciones laterales, tocados, cetros, etc.); (3) las *unidades temáticas* y sus diferentes formulaciones (p.e., personajes frontales portando cetros, personajes de perfil, camélidos antropomorfizados, etc.); y (4) las *narrativas temáticas*, esto es, aquellas composiciones pictóricas que constituyen las más complejas expresiones de esa iconografía y que están mayormente confinadas a la escultura monumental y a la decoración arquitectónica. A continuación se discute cada uno de estos niveles significativos.

(1) *Signos primarios*. Para los propósitos de este trabajo se utiliza el término “signo” en su sentido básico, es decir, como aquél que representa o substituye un objeto o concepto y activa a un interpretante. El signo primario es la parte fundamental e irreducible de una propuesta perceptual. El sistema que analizamos está articulado por una serie de signos primarios recurrentes (fig. 1) que proveen el material básico para su configuración iconográfica. Estos signos parecen no poseer implicancias jerárquicas, interactuando y combinándose entre sí, cambiando constantemente de posición y sirviendo tanto funciones primarias como auxiliares. Es posible identificar en ellos tres tendencias desde el punto de vista formal: una con características geométricas (fig. 1a), y las

	a	b	c
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			

Figura 1. Inventario de signos primarios.

otras dos predominantemente biomorfas (figs. 1b y 1c). La estructura organizativa básica sobre la que operan estos signos es el cuerpo, ya sea humano o animal. Las funciones formales que éstos desempeñan están determinadas por su diseño, sus asociaciones y su localización dentro de la anatomía. Algunos sirven como terminación o remate de una figura, como es el caso del elemento ondulante tripartito (fig. 1b.1). Otros pueden ocupar diferentes posiciones interiores en la unidad o formulación temática. El signo en zigzag, por ejemplo, forma parte comúnmente de cetros, como también puede representar la faja abdominal de un personaje o describir la base de un tocado cefálico (fig. 1a.1). En ciertos casos aparecen como conectores de diversos componentes, como el signo semicircular en su función intermediaria entre cabeza y torso (fig. 1c.7). Es notable el signo compuesto de un elemento central con proyecciones laterales (fig. 1b.7-9), que sólo aparece al interior de plataformas escalonadas (figs. 2, 4, 5).

(2) *Aglomeraciones de signos.* El segundo nivel significativo surge cuando estos signos primarios se aglomeran o reúnen para formar componentes

del cuerpo, extensiones (ojos alados, alas, colas) y anexos (cetros, tocados) (fig. 2).

(3) *Unidades temáticas.* El tercer nivel lo constituyen las unidades temáticas (figs. 3-8), donde las aglomeraciones de signos primarios (fig. 2) construyen figuras más complejas, como un cuerpo o personaje con sus diferentes accesorios y elementos asociados, elaborados en diferentes soportes tales como piedra, textiles, cerámica, madera y hueso. Algunas de estas unidades son de amplia distribución geográfica, mientras que otras se restringen a localidades específicas.

Las diferentes formas en que pueden articularse los signos primarios dentro de un cuerpo o personaje, permiten la creación de numerosas variaciones estructurales o formulaciones temáticas. Aunque los personajes representados compartan una temática base (personaje frontal portando cetros, rostro radiante sin cuerpo, personaje de perfil portando cetro, aves, camélidos con bulto a la espalda), si se los compara entre sí, sus diferencias pueden ser notables (figs. 3-7). Existen también representaciones que son únicas o que se limitan a un área geográfica



Portada del Sol  
Tiwanaku, Bolivia



Coyo Oriente  
San Pedro de Atacama, Chile



Punta Pichalo  
Chile

### CETROS



Portada del Sol  
Tiwanaku, Bolivia



Coyo Oriente  
San Pedro de Atacama, Chile



Quebrada Vitor  
Chile

### TOCADOS



Portada del Sol  
Tiwanaku, Bolivia



Monolito Bennett  
Tiwanaku, Bolivia



Quebrada Vitor  
Chile

### OJOS



Sólcor 3  
San Pedro de Atacama, Chile



Portada del Sol  
Tiwanaku, Bolivia  
PLATAFORMAS

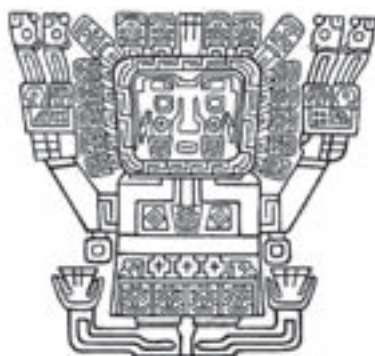


Monolito Bennett  
Tiwanaku, Bolivia

Figura 2. Selección de aglomeraciones de signos.



Portada del Sol  
Tiwanaku, Bolivia



Monolito Bennett  
Tiwanaku, Bolivia



Monolito Ponce  
Tiwanaku, Bolivia



Coyo Oriente, T. 4093-95  
San Pedro de Atacama, Chile



Coyo Oriente, T. 4010  
San Pedro de Atacama, Chile



Quitor 5, T. 2183-84  
San Pedro de Atacama, Chile

Figura 3. Tipos seleccionados de personajes frontales.

específica (fig. 8). Cada pose temática es de gran variabilidad de acuerdo a sus accesorios y a la asociación y disposición de los signos primarios que lo conforman. Por ejemplo, los cetros de los personajes frontales difieren mucho (fig. 3). Algunos sugieren formas vegetales, otros representan, probablemente, dardos y propulsores. Son frecuentes las representaciones humanas o zoomorfas. El rostro radiante (fig. 4) varía no sólo en sus componentes, sino también en su asociación con el signo contenido dentro de la plataforma escalonada en la cual se apoya. Los personajes de perfil portando cetros (fig. 5) difieren tanto en los componentes del cetro como en la presencia o ausencia de alas y colmillos. En algunas ocasiones estos personajes portan

hacha y cabeza trofeo. En cada unidad temática, la configuración de los ojos, tocados y túnicas muestra una gran variabilidad.

(4) *Narrativas temáticas.* En la mayoría de los casos, las tabletas, textiles, cerámicas y huesos grabados, representan solamente una unidad temática, o sea, un personaje sin acompañantes. El cuarto nivel significativo se distingue por la articulación de varias unidades temáticas en una sola obra. Es decir, se trata de composiciones pictóricas más complejas que conforman narrativas temáticas. Esta articulación de múltiples temas se limita, con pocas excepciones, a la escultura monolítica y a elementos arquitectónicos. La organización de estos temas en la escultura monolítica





Quitor 5, T. 1994-96  
San Pedro de Atacama, Chile



Coyo Oriente  
San Pedro de Atacama, Chile



Monolito Bennett  
Tiwanaku, Bolivia



Portada del Sol  
Tiwanaku, Bolivia

Figura 4. Tipos seleccionados de rostros radiantes.

sugiere una estructura jerárquica y refuerza el concepto del cuerpo como la estructura básica de organización. Los monolitos Bennett y Ponce se envuelven con figuras y signos que son conjugados a través de la anatomía de las entidades representadas en las esculturas, adquiriendo de este modo, afinidad con nuestras nociones de narrativas textuales.

Todas estas variaciones sugieren que los signos primarios modifican su significado de acuerdo a su modo de asociación con otros signos, a su posición dentro de la anatomía y del contexto temático en el cual son expresados. Estos factores señalan la posibilidad de que no exista una relación uniforme y directa entre la

representación iconográfica y su significado, en forma independiente del sitio en que se manifieste. La adaptabilidad de la configuración iconográfica a condiciones regionales, podría explicar parcialmente su coexistencia con objetos locales en sitios arqueológicos de las zonas de Arica y San Pedro de Atacama. La presencia de variaciones regionales o de temas limitados a una región específica (fig. 8) apoya esta propuesta. Un caso ilustrativo al respecto se puede observar en uno de los signos primarios (fig. 1a.4). A este signo sólo se le representa en la escultura monumental del sitio de Tiwanaku y en muy pocas circunstancias en otros materiales. Nunca aparece en la parafernalia inhalatoria.



Portada del Sol  
Tiwanaku, Bolivia



Monolito Bennett  
Tiwanaku, Bolivia



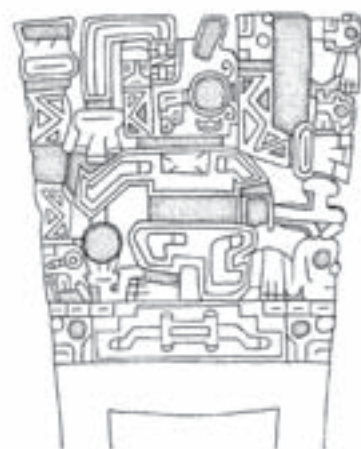
Túnica de Pulacayo (det.)  
Bolivia



Coyo Oriente, T. 4008  
San Pedro de Atacama, Chile



Coyo Oriente, T. 4141  
San Pedro de Atacama, Chile



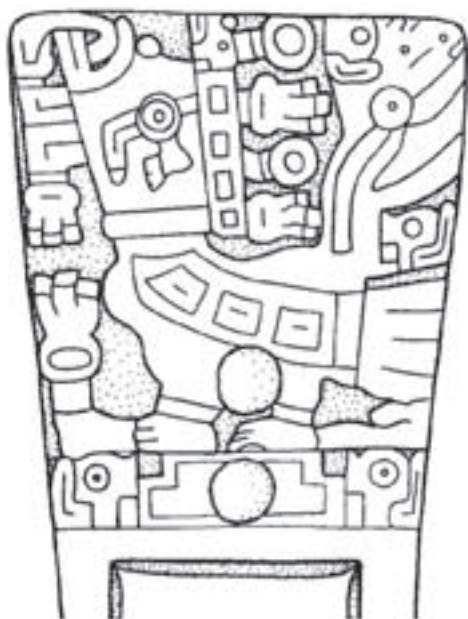
Sólcor 3, T. 107  
San Pedro de Atacama, Chile

Figura 5. Tipos seleccionados de personajes de perfil portando cetros.

Sus múltiples representaciones y predominante presencia dentro del monumento llamado “Kochamama” (fig. 8) denotan su importancia para ese sitio en particular. Podría sugerirse, con cautela, que este signo se refiere a Tiwanaku y que habría servido como topónimo.

La importancia del cuerpo, de la variedad de gestos y poses que definen las diferentes unidades temáticas, así como de los signos a través de los cuales se articulan las diferentes ideologías, sugieren una transmisión de información que enfatiza la actividad performativa (para una discusión de poses y gestos como evidencia de actividad chamánica, véase Berenguer 2001: 73-75). La variedad de atributos, poses y gestos,

parece ser parte de una narrativa de la cual los objetos existentes revelan sólo fragmentos y detalles. Debido a su portabilidad, la parafernalia inhalatoria presenta una amplia distribución y muestra complejas expresiones en su iconografía. El uso de plantas visionarias está siempre rodeado por una serie de actividades que incluyen música y recitales repetitivos, manipulaciones de objetos, bailes y, en ocasiones, movimientos frenéticos. La interacción entre representaciones visuales y estados extáticos se produce en la arena performativa. Es en esta intersección de modalidades de expresión donde la iconografía Tiwanaku asume un nivel significativo aún más complejo e irrecuperable.



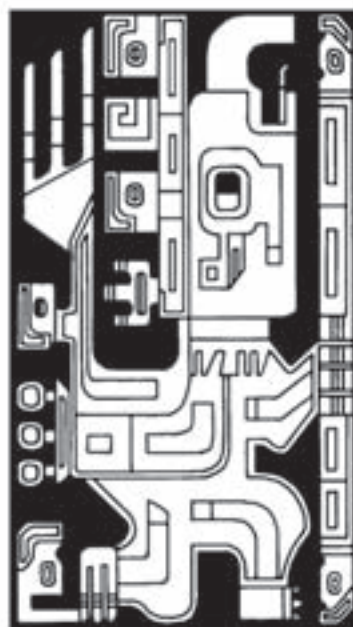
Coyo Oriente, T. 3944  
San Pedro de Atacama, Chile



Quitor, T. 2742  
San Pedro de Atacama, Chile

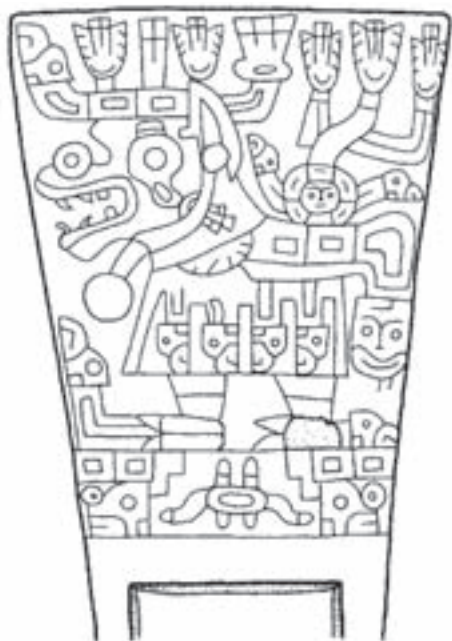


Portada del Sol (det.)  
Tiwanaku, Bolivia



Punta Pichalo, textil (det.)  
Chile





Sólcor 3, T. 44  
San Pedro de Atacama, Chile



Coyo Oriente, T. 4049-50  
San Pedro de Atacama, Chile

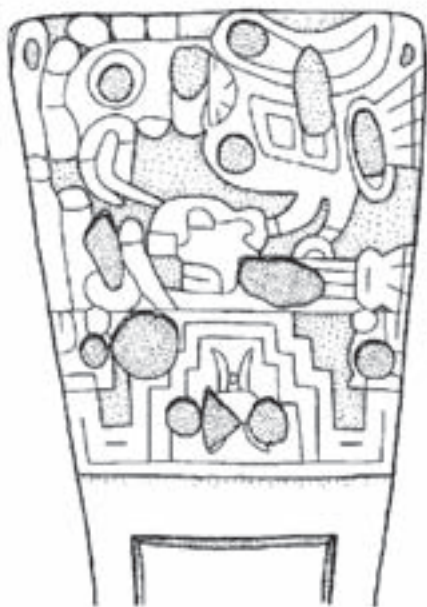


Monolito Bennett (det.)  
Tiwanaku, Bolivia



Recipiente, cerámica  
Tiwanaku, Bolivia

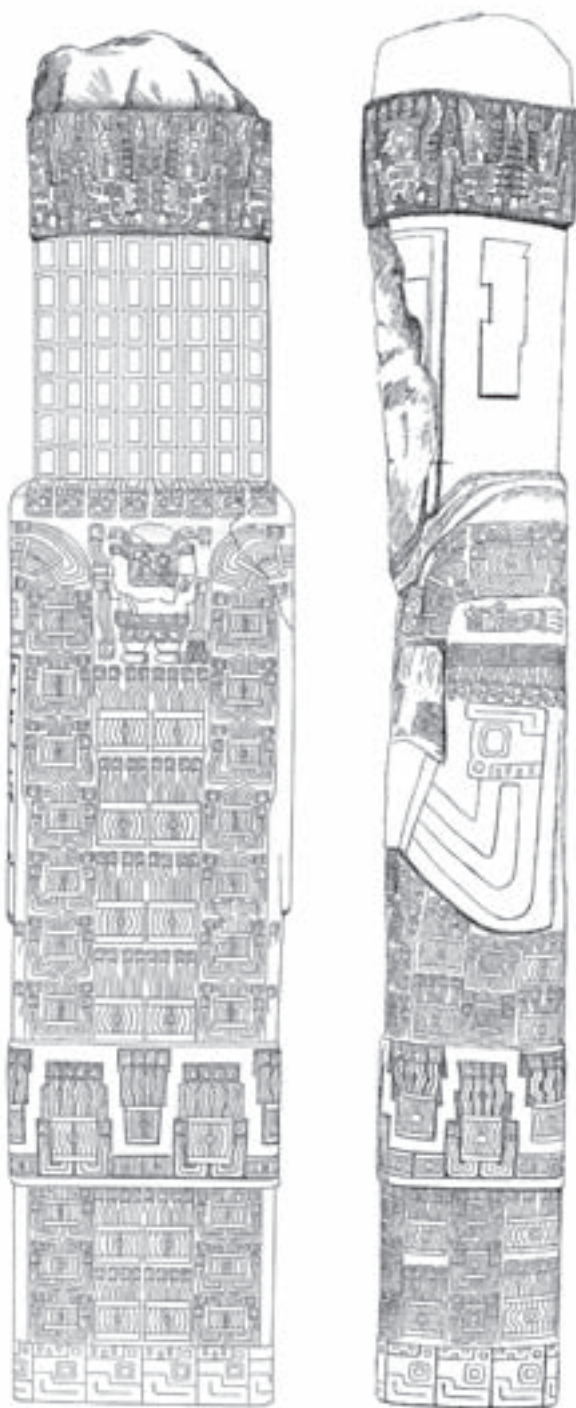
Figura 7. Tipos seleccionados de representaciones de camélidos con bulto a la espalda.



Coyo Oriente, T. 5381  
San Pedro de Atacama, Chile



Quítor 2, T. 3706  
San Pedro de Atacama, Chile



Monolito "Kochamama"  
Tiwanaku, Bolivia (Posnansky 1945: Figs. 101 a, b)

## PARAFERNALIA INHALATORIA EN LOS ANDES CENTRO-SUR

La parafernalia para la inhalación nasal de polvos visionarios está compuesta de una variedad de objetos con amplia distribución en los Andes Centro-Sur (Núñez 1963; Torres 1987; Wassén 1965, 1972). El ajuar inhalatorio consiste en una tableta rectangular, un tubo para inhalar, una cuchara y bolsas de cuero que contienen las sustancias psicoactivas. Se conocen 85 tabletas y 24 tubos que contienen íconos y temas equivalentes a aquellos representados en la escultura monumental de Tiwanaku. La fecha más temprana asociada a un equipo inhalatorio con íconos Tiwanaku corresponde a ca. 190±140 DC (UCTL-224) y fue obtenida de material procedente de la tumba 4229-30 (Toconao Oriente), en la zona de San Pedro de Atacama. La más tardía, se ubica en esa misma zona, específicamente en el sitio de Sólcor 3, tumba 5 y corresponde a una tableta con una representación de camélido asociada a un recipiente cerámico que fue fechado por TL ca. 920±120 DC (UCTL-48) (Berenguer et al. 1986: 34). Las tabletas y tubos Tiwanaku son generalmente de madera y llevan figuras incisas o talladas en relieve; la mayor parte de los tubos son simples cilindros perforados. Una excepción notable es un inhalador en forma de Y tallado en un hueso de camélido, procedente del sitio de Tiwanaku (Uhle 1898).

La más probable fuente botánica de los polvos visionarios de los Andes Centro-Sur es la semilla del género leguminoso *Anadenanthera*, específicamente *A. colubrina* var. *Cebil* (Fernández Distel 1980; Reis Altschul 1964; Llagostera et al. 1988; Torres et al. 1991). Las semillas de *cebil* eran de fácil acceso, ya que el hábitat de este género se encuentra en Bolivia, el noroeste de Argentina y en Perú, donde crecen tan al norte como el valle del río Marañón, en la vertiente occidental de los Andes (Reis Altschul 1964: 35). La evidencia más antigua de su uso se halla entre las culturas formativas del noroeste argentino, en particular de la Puna de Jujuy, donde se fumaban en pipas de hueso o de piedra (ca. 2100 AC) (Fernández Distel 1980; Pérez Gollán & Gordillo 1994).

Se conocen sólo 10 tabletas de la zona sur del lago Titicaca (nueve de piedra y una de hueso). Sin embargo, únicamente tres han sido publicadas: dos se encuentran en el Roemer Museum, en Hildesheim, Alemania (Boetzkes et al. 1986: 60-61, 143-144; Uhle 1912: Figs. 15 y 16), y la tercera en

el Museo Etnográfico de Buenos Aires (Posnansky 1957: 120-121, pl. LXXIA.a). Dos fragmentos (Nº35515 y Nº36072) y una tableta completa (Nº35636) se encuentran en el University Museum de Philadelphia. Se desconoce el paradero actual de tres tabletas mencionadas por Uhle (1912: 530-531, nota 4). Una se encontraba en aquel momento en una colección en Oruro, y en 1894, las otras dos estaban en posesión de Ernesto Mazzei, a quien Uhle (1912: 531) conoció en La Paz. Mazzei era un investigador italiano que viajó a través de gran parte de Sudamérica con el propósito de coleccionar artefactos precolombinos y etnográficos para el Museo Nacional de Antropología y Etnología de Florencia (Ciruzzi 1992). En la actualidad ninguna de estas dos tabletas forma parte del catálogo del museo Florentino. Por su parte, la colección del museo de Tiwanaku incluye una tableta de hueso excavada en ese sitio arqueológico.

Exceptuadas estas 10, el resto de las tabletas con iconografía Tiwanaku son de madera. Debido a la pobre preservación del material orgánico en la húmeda área del lago Titicaca, se puede proponer, tentativamente, la antigua existencia de tabletas de ese material en la zona. Al noreste del Titicaca, en el sitio de Niño Korín (ubicado en la Cordillera Oriental de los Andes a una altura de 3500 m), se reportó el hallazgo de tabletas con iconografía Tiwanaku. Se trataba de una tumba colectiva, en la que se encontraron cinco tabletas de madera, tubos de caña, enemas y espátulas (Wassén 1972; véase también Oblitas Poblete 1963). En un abrigo rocoso cercano a la localidad de Amaguaya (Depto. de La Paz, Bolivia), fueron encontrados recientemente implementos de inhalación, entre los que se distingue un ajuar inhalatorio compuesto de una gran tableta de madera (26 cm) dentro de una vaina de cuero, una cucharilla de hueso con ave en su mango y una bolsa de cuero (Rendón 1999). Otras tabletas con iconografía Tiwanaku han sido reportadas en Algarrobal, Ilo (Alcalde Gonzáles 1995: 165, lám. 3); en La Real, valle de Majes (García Márquez & Bustamante Montoro 1990) y en Puno (sitio MC-95), todas en el sur del Perú, así como también en la zona de Cochabamba, en Bolivia. Sin embargo, la zona arqueológica de San Pedro de Atacama, en el norte de Chile, es el área que presenta la mayor concentración de implementos inhalatorios con iconografía Tiwanaku, a la vez que constituye el límite meridional de este tipo de iconografía. Allí se han excavado 63 tabletas y 23 tubos con estas características, los





Figura 9. Tableta para inhalar polvos psicoactivos, madera con laminado de oro, incrustaciones de piedra y concha (17,1 x 8,3 cm). Denver Art Museum, Estados Unidos, número de colección: 2000.211.



Figura 10. Detalle del personaje zoo-antropomorfo tallado en volumen.



que representan aproximadamente el 10% de los equipos inhalatorios locales.

A continuación, se desarrolla un análisis detallado de una tableta para inhalar polvos visionarios perteneciente a la colección del Denver Art Museum (Estados Unidos), cuya procedencia y contexto cultural original se ignora. Se ha seleccionado esta tableta por varias razones. Primero, porque la ausencia de datos acerca de sus asociaciones arqueológicas obliga a analizarla únicamente por la información inherente a ella. Segundo, porque su complejidad iconográfica puede servir para demostrar que el sistema iconográfico en discusión es un sistema altamente organizado. Tercero, porque la información que contiene, sugiere que se trata de un modo de notación conceptual independiente de entidades políticas específicas, adaptado y modificado por las diferentes localidades en las que se manifiesta.

## ANÁLISIS DE LA TABLETA DE DENVER

La tableta del Museo de Arte de Denver (figs. 9 y 10) presenta varias características que la distinguen de otros instrumentos de este tipo. La composición total, con una figura zoo-antropomorfa esculpida en volumen con la cabeza dirigida hacia el recipiente, es un rasgo compartido con la tableta de piedra del Museo Etnográfico de Buenos Aires (Posnansky 1957: Pl. LXXA.a) y con varias otras de San Pedro de Atacama (Llagostera et al. 1988: Lám. 5). Esta, sin embargo, se distingue por su amplio uso de láminas de oro e incrustaciones de piedra y concha. Pero también por ser única en la compleja composición de las figuras grabadas en el marco del receptáculo. Como fue mencionado anteriormente, la mayoría de las tabletas representa una sola figura. Lo mismo puede decirse de los tejidos de Tiwanaku, las tallas en madera y la cerámica, que también exhiben un único personaje, el que, a menudo, es repetido con sutiles permutaciones. En esta tableta en cambio, se representan ocho figuras correspondientes a cuatro diferentes personajes, ubicados alrededor del borde o marco subrectangular del recipiente. Todas las figuras son aladas, aunque muestran características antropomorfas.

La estructura de esta tableta consiste en dos sectores claramente delineados: una figura zoo-antropomorfa en volumen o relieve y un recipiente subrectangular con bordes incisos con la repre-

sentación de cuatro personajes. Dos de las figuras están representadas en los bordes o extremos superior e inferior del recipiente (fig. 11), es decir, tanto a los pies de la figura en relieve como en su lado opuesto. Las otras dos se ubican en los bordes laterales del recipiente (fig. 12). La organización de los cuatro personajes ofrece variadas lecturas. El extremo superior del recipiente está inciso con la representación de dos personajes enfrentados. Estos personajes son diagonalmente equivalentes a aquellos situados en el extremo opuesto. Uno de ellos (fig. 11a) es una figura con características de ave; su prominente collar sugiere un cóndor. El personaje al que se enfrenta (fig. 11b) es muy diferente. Su cabeza posee la boca en forma de L, un elemento (ver fig. 1c.5) que Posnansky (1945, II: Fig. 115) ha identificado como el pez boga (*Oresteia*) del lago Titicaca; su cola termina en una cara frontal (ver fig. 1c.3). Los tocados de ambos personajes invierten la iconografía: la figura de ave lleva un tocado bipartito que termina en cabezas con boca en L, mientras que la figura opuesta porta un tocado bipartito que termina en cabezas de ave (fig. 1c.6).

Los bordes laterales del recipiente están incisos con dos pares de figuras mirando en dirección opuesta (fig. 12), no enfrentadas, como en el caso anterior. Estos personajes se distinguen entre sí por su composición cefálica, su tocado y por los objetos que tienen en sus manos. Uno de ellos es, aparentemente, un felino, como lo indican la configuración del cuerpo y sus orejas (fig. 12a). El otro, en cambio, tiene un hocico más pronunciado (fig. 12b), que lo asemeja a la figura tallada en volumen que se discute más abajo. Es difícil proponer una identificación precisa de esta figura híbrida. Tentativamente, se le podrían atribuir características de zorro. Nuevamente, ambas figuras laterales difieren en su tocado. La que posee atributos felínicos exhibe un tocado bipartito con cabezas con boca en L. Además, lleva un collar semicircular (fig. 1c.7) que no forma parte de los otros personajes. La estructura bipartita de los tocados, con cabezas de animales mirando en dirección opuesta, es compartida por tres pares de personajes; mientras que el cuarto par -el personaje con características de zorro- difiere notablemente. En éste, el tocado consiste en dos cabezas mirando hacia atrás. La cabeza sobre la nuca es el signo con boca en forma de L (fig. 1c.5), mientras que aquella sobre la frente es una cabeza de felino (fig. 1c.1). Continúa la correspondencia



Figura 11. Detalle del borde superior del recipiente. a: Personaje con características de ave. b: Personaje con boca en forma de L.



Figura 12. Detalle de uno de los bordes laterales. a: Personaje alado con cabeza de felino. b: Personaje alado con hocico alargado.

del animal en el tocado con la identidad de la figura opuesta. La cola de los personajes felínicos termina en cabeza de ave, mientras que la de los personajes de hocico pronunciado termina en cabeza con boca en L.

Al dividir el área del recipiente a lo largo de sus ejes centrales, se revela una secuencia de dos figuras en cada cuadrante. Estas secuencias o procesiones, se enfrentan a los pies de la figura central y en el borde opuesto del recipiente (fig. 13). Las cuatro procesiones, o más correctamente, los dos pares de procesiones, se organizan en simetría

rotacional alrededor del recipiente, creando la ya mencionada equivalencia diagonal. La simetría rotacional sólo se interrumpe en los diversos objetos o cetos empuñados por los personajes. Tres tipos diferentes de cetos (fig. 14) son presentados por cuatro personajes y contribuyen a una segunda lectura de estas procesiones simétricamente opuestas. En una tableta cuya organización procede a través de dualidades y de oposiciones, la permutación que ocurre con los cetos describe una diferente relación cuatripartita. Uno de los cetos (fig. 14a) se repite cuatro veces, una vez dentro de cada



Figura 13. Módulo de procesiones convergentes.



Figura 14. Tipos de cetros en manos de los personajes del borde del recipiente.

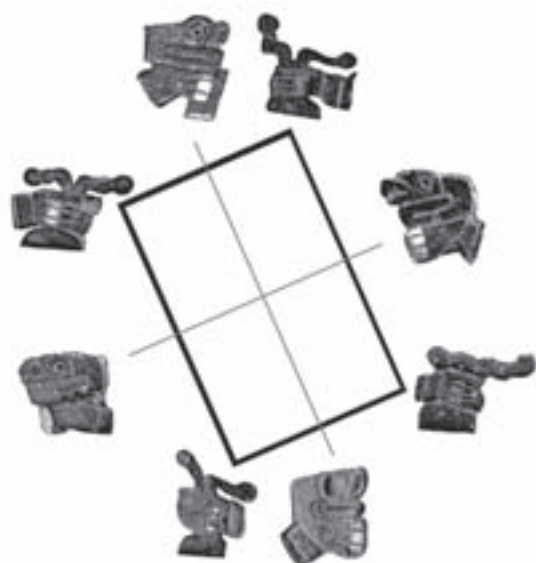


Figura 15. Posición relativa de los cetros de los personajes del borde del recipiente.

cuadrante. El personaje con boca en L (fig. 11b) y el personaje con hocico pronunciado (fig. 12b) portan este tipo de cetro.<sup>1</sup> El personaje con atributos de ave (fig. 11a) porta un cetro serpentino que culmina en cabeza con boca en L (fig. 14b), en tanto que la figura con características de felino (fig. 12a) lleva un cetro que termina en cabeza de ave (fig. 14c). La distribución de estos tres tipos de cetros describe una serie de oposiciones que difiere de la simetría que organiza la oposición de los pares de personajes. El mencionado cetro que se repite cuatro veces describe un cuadrado que es atravesado por la correspondencia de los otros dos cetros (fig. 15). Como se ha visto, la iconografía ha sido compuesta de manera deliberada, creando cuidadosamente varios niveles de posibilidades significativas.

El personaje tallado en volumen sobre el borde superior de la tableta puede considerarse como la figura central de la composición (figs. 16a y 16b). Esta centralidad es sugerida no sólo por su prominente tamaño, sino también por los numerosos signos que cubren su cuerpo. Aun más importante



Figura 16. a y b, Personaje central.

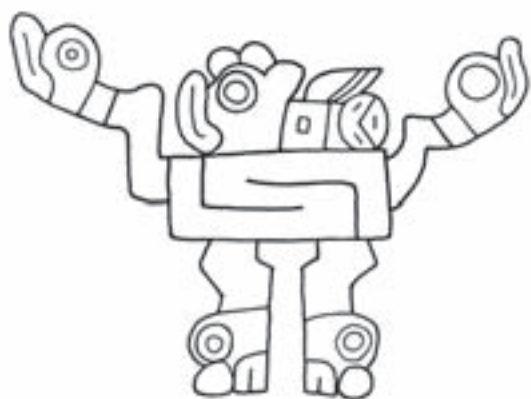


Figura 17. Detalle del personaje central: diseño grabado en su espalda.

es la autoridad que le confiere su cabeza coronada por un tocado bipartito que culmina, a su vez, en cabezas con boca en forma de L. Las sutiles connotaciones antropomorfas de la anatomía del personaje no permiten una identificación específica. Su largo hocico lo relaciona con una de las figuras localizadas en los bordes laterales de la tableta (fig. 12b). La forma en que la lámina de oro envuelve su cabeza, permitiendo que se observe la boca tallada en la madera, sugiere un ser humano enmascarado, transformado en una entidad con variados atributos zoomorfos. La corona o tocado de esta figura está compuesta de una banda de signos angulares (fig. 1a.3), sobre la cual se observan cabezas con boca en L. Las bandas cefálicas con elementos angulares son frecuentes en las figuras frontales que portan cetos (fig. 3) y en las cabezas radiantes sin cuerpos (fig. 4). El elemento



Figura 18. Signos primarios representados en la tableta de Denver.

angular, aparentemente, no asume la función de banda cefálica en los personajes de perfil (fig. 5), ni en otras unidades temáticas (figs. 6-8). Forma parte del collar del personaje con boca en forma de L (fig. 11b) representado en los bordes superior e inferior del recipiente.

El cuerpo de este personaje central está cubierto por grabados ordenados en rigurosa simetría. Sus piernas traseras presentan cabezas de ave y las delanteras, cabezas con boca en forma de L. Los ojos fueron elaborados con los mismos motivos. Su espalda está incisa con la representación de un ser alado con boca en forma de L (fig. 17), que encuentra clara correspondencia con la figura de similar composición al borde del recipiente (fig. 11b). Este ser alado se apoya en un rectángulo que contiene dos formas angulares entrelazadas (fig. 1a.3). Este es un signo de frecuente represen-



tación en todo tipo de artefactos Tiwanaku. En este caso lleva cuatro proyecciones laterales tales como bandas serpentinadas: dos culminan en el signo con boca en L y descienden por el torso de la figura; las otras dos terminan en el signo con cabeza de felino y cubren su grupa. Con la excepción del grabado en forma de S en el pecho de la figura felínica (fig. 12a), el personaje central reúne en su cuerpo cada signo presente en esta tableta (fig. 18).

La cuidadosa organización de las figuras en un modelo de simetría rotacional, la posición consecuente de los signos primarios, así como el apareamiento y la oposición de elementos permutantes, confieren a esta tableta connotaciones significativas. La posibilidad de varias lecturas inherentes en su composición, indica lo deliberado e intencional de su configuración. La forma en que estos diseños la cubren, más la organización de las procesiones alrededor del recipiente y su relación con la figura central, la asocian con las entradas y dinteles monumentales del sitio de Tiwanaku (Berenguer 2000: 32 abajo, 33 arriba). Esta identificación de una tableta para inhalar polvos psicoactivos con entradas o zonas de acceso a espacios aislados, concuerda con nociones relacionadas con las actividades extáticas como intentos de acceder a otras realidades. Las substancias visionarias operan como intermediarias entre los seres humanos y las regiones extrahumanas. Función que ha sido documentada desde los primeros contactos con los europeos hasta la época contemporánea (Frikel 1961: 4; Las Casas 1909: 445; Pané 1974: 30, 35; Reichel-Dolmatoff 1971: 27-28).

## DISCUSION Y CONCLUSIONES

La evidencia presentada a través del análisis de la tableta de Denver y de su contexto iconográfico, sugiere un sistema de notación conceptual, una tentativa de codificar, y no la expresión de una ideología constante a través de la supuesta área de influencia de Tiwanaku. Este sistema produjo un repertorio visual de signos y temas que incluyeron algunos rasgos con amplia distribución, pero también otros específicos a determinados lugares geográficos y espacios temporales. La complejidad iconográfica que manifiesta la tableta, sugiere que este sistema de significados obedece tanto a patrones locales, en cuanto a las representaciones que la componen, como a esquemas estructurales

y organizativos de carácter global, como puede apreciarse al comparar las diversas expresiones de cada unidad temática (ver figs. 3-7). Si la organización, significado y distribución del sistema iconográfico Tiwanaku hubieran obedecido a un control central, el “estilo” y las unidades temáticas presentarían características más homogéneas. La existencia de temas únicos y la representación de determinados signos sólo en ciertas áreas geográficas (fig. 8), sugiere la participación de entidades locales capaces de utilizar esa configuración iconográfica con autonomía. Esta adaptación a condiciones o necesidades regionales puede expresarse en la coexistencia de implementos con iconografía Tiwanaku (p.e., en el ajuar inhalatorio o en textiles) con artefactos locales. En San Pedro de Atacama, por ejemplo, tabletas con este tipo de iconografía se asocian en contextos funerarios no sólo con cerámicas y textiles locales, sino también con artefactos procedentes del noroeste argentino. Además, la presencia y amplia distribución geográfica de este sistema iconográfico, producida con anterioridad al auge de Tiwanaku, lleva a cuestionar seriamente la atribución a ese sitio monumental de una función central y difusora.

La organización de las diferentes unidades temáticas observadas en la tableta de Denver es afín a la manera en la que los distintos temas se conjugan a través del cuerpo de las entidades representadas en la escultura monolítica. Es en este sentido que la iconografía Tiwanaku semeja nuestras nociones de narrativas textuales. No en cuanto una operación sintagmática lineal que denote la relación entre las diferentes unidades contenidas en esta tableta, o en otros objetos con este tipo de iconografía, sino más bien como un sistema de combinaciones diegéticas. Toda narrativa incluye su diégesis, es decir, provee de referencias al contexto significativo que la rodea -y dentro del cual se ha desarrollado- transformando así al “lector” en un usuario activo del objeto.

Para aclarar esta aserción sería apropiado discutir sobre un objeto iconográfico respecto al cual se cuente con un contexto cultural y, más aún, con documentación textual e histórica. Si se selecciona una imagen del corpus mito-histórico cristiano, siempre es posible observar sus ramificaciones narrativas. Por ejemplo, un devoto que asiste a una catedral románica como la de St. Pierre (ca. 1135 DC), en Moissac (suroeste de Francia), se verá enfrentado -al detenerse ante uno de los bajo relieves del acceso sur de la iglesia- a la repre-

sentación de una figura femenina con un infante, montando un burro guiado por un hombre. Esta configuración podría ser inmediatamente identificada no sólo como “La Huída a Egipto”, sino que además permitiría al lector informado determinar el universo diegético de la narrativa. O sea, para este hipotético lector, serían evidentes las historias sobre el origen y causa de la huída y sobre sus futuras consecuencias, además de otras probables referencias a elementos más distantes, tales como la expulsión del Paraíso u otros componentes del Viejo Testamento. Las procesiones en la tableta de Denver y en la entrada monumental conocida como la Portada del Sol, o bien, la organización de las unidades temáticas en los monolitos Bennett y Ponce, probablemente también permitieron y provocaron inferencias a un universo mito-histórico.

La tableta de Denver pudiera interpretarse, además, como un enunciado performativo, puesto que no sólo conlleva una narrativa o documenta un evento, sino que se emplea para ejecutar una acción. El objeto iconográfico y la narrativa que describe, representa un acto y simultáneamente lo realiza. La lectura de la iconografía Tiwanaku se produce en el uso de ese objeto, en este caso un implemento que asiste a la modificación de los estados de conciencia. Los signos y personajes representados implican conceptos legibles dentro del estado provocado por las substancias visionarias: enuncian acciones a ser ejecutadas. Las variadas combinaciones diegéticas que ofrecen estas narrativas, permiten a las entidades locales enfatizar ciertas historias, o aspectos de ellas, considerados como apropiados a sus necesidades geográficas, temporales y culturales.

Los problemas relativos a la cronología y procedencia de la tableta de Denver son difíciles de elucidar. Su línea fluida y sinuosa la relaciona con expresiones tempranas de la configuración pictórica denominada Tiwanaku. Esto se ve claramente cuando las figuras esculpidas sobre el marco del receptáculo se comparan con aquellas representadas en la cerámica y los textiles Pukara (véase Conklin 1983: Figs. 6, 7 y 9). Los signos grabados en esta tableta son, en su mayoría, aquellos denotados en este trabajo como biomorfos (fig. 1c). El signo angular representa la única excepción (fig. 1a.3). En otras tabletas Tiwanaku (p.e., fig. 3 abajo; fig. 5 abajo), presuntamente más tardías, el uso del repertorio de signos (fig. 1) es más intenso. Muchos de los signos incisos en esta tableta la relacionan con la iconografía Pukara. Por

ejemplo, los componentes del cetro bifurcado (fig. 14a), el signo en forma de S (fig. 1a.7), el motivo en forma de coma que compone parte de las alas de los cuatro personajes al borde del recipiente y, el collar semicircular (fig. 1c.7), son de frecuente representación en la cerámica de esa cultura (p.e., véase Chávez 2002: Fig. 2.19). La cabeza frontal con incisión triangular (fig. 1c.3) se asocia claramente con la iconografía Pukara. En la escultura de Japisi, en la placa de Moho (Chávez 1981: Figs. 1 y 2) así como en uno de los personajes alados de la tableta de Denver (fig. 11b), la línea que representa los ojos es paralela a las diagonales que dividen la cara en dos, no en forma tripartita ni con ojos circulares como en otras manifestaciones (p.e., fig. 3 abajo izq.). El explícito énfasis en los signos biomorfos en esta tableta y el uso de la línea ondulante, más orgánica que el patrón cuadrículado que predomina en expresiones subsecuentes de la iconografía, son otros factores que sugieren una fecha temprana -quizás contemporánea con las fases tardías de Pukara (ca. 50-200 DC)- en el desarrollo de la configuración pictórica expresada durante Tiwanaku Clásico.

El personaje con boca en L (fig. 11b) y su forma abreviada (fig. 1c.5), predominan en esta tableta con 31 representaciones. Este énfasis puede clarificar problemas relacionados con su procedencia. Aparentemente, el repertorio iconográfico Pukara no incluye a este personaje y su signo relacionado. Sin embargo, está presente en 12 tabletas de San Pedro de Atacama (p.e., figs. 5, 6, 8; Llagostera et al. 1988: Láms. 7 y 8) y es de frecuente representación en la escultura monumental del sitio de Tiwanaku (fig. 8 izq.). Es notable su presencia en la faja abdominal del monolito Bennett (Posnansky 1945: Fig. 113a), así como en los objetos asociados a la figura personificada en el monolito Ponce (Berenguer 2000: 15 izq.). La probable ausencia de este signo en expresiones Pukara en el sur del Perú y norte de Bolivia, y su frecuencia en la cuenca sur del lago Titicaca, sugieren que el lugar de procedencia de esta tableta estuvo en una localidad de esta zona meridional.

RECONOCIMIENTOS Agradezco a la Dra. Margaret Young-Sánchez del Denver Art Museum por su generosidad y por facilitar las fotos de la tableta. Estoy especialmente agradecido de José Berenguer, William y Barbara Conklin, María Antonietta Costa, Agustín Llagostera, Francisco Gallardo y Donna Torres, por sus estimulantes discusiones sobre este tema. Se agradece el apoyo del Proyecto FONDECYT N°1970073, puesto que este trabajo no hubiera sido posible sin su generosa contribución.

## NOTA

<sup>1</sup> Incidentalmente quisiera hacer unos comentarios sobre la composición de este cetro repetido cuatro veces. Esta representación describe un objeto con base rectangular, con un área claramente diseñada para empuñarlo, que se bifurca en dos bandas ondulantes que culminan en círculos o esferas. Su configuración sugiere, claramente, un origen vegetal. Knobloch (2000: Fig. 2), en un trabajo sobre poder y ritual en Conchopata, Perú, identifica un icono similar como la representación de *Anadenanthera colubrina*. Uno de los componentes de ese icono es análogo a este tipo de cetro, relación que parece apropiada para una tableta usada, justamente, para inhalar el polvo de esas semillas visionarias.

## REFERENCIAS

- ALCALDE GONZÁLES, J., 1995. Ocupación humana en el período temprano en el valle de Ilo: Chilatilla Bajo, Ilo Perú. En *Actas del XIII Congreso de Arqueología Chilena, Hombre y Desierto 9*, Tomo II: 165-170. Antofagasta: Sociedad Chilena de Arqueología / Universidad de Antofagasta.
- BERENGUER, J., 2000. *Tiwanaku. Señores del lago sagrado / Tiwanaku: Lords of the Sacred Lake*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago.
- 2001. Evidence for snuffing and shamanism in prehispanic Tiwanaku stone sculpture. *Eleusis*, n.s. 5: 61-83. Trento: Telesterion / Museo Civico di Rovereto.
- BERENGUER, J.; A. DEZA & A. LLAGOSTERA, 1986. La secuencia de Myriam Tarragó para San Pedro de Atacama: Un test por termoluminiscencia. *Revista Chilena de Antropología* 5: 17-54, Santiago.
- BOETZKES, M.; W. GÖCKEL & M. HÖHL, 1986. *Alt-Peru. Auf den Spuren der Zivilisation. Herausgegeben anlässlich der neuaufrichtung der Alt-Peru-sammlung des Roemer-Museums*. Hildesheim: Roemer-Museum.
- CHÁVEZ, S. J., 1975. The Arapa and Thunderbolt stelae: A case of stylistic identity with implications for Pucara influences in the area of Tiahuanaco. *Ñawpa Pacha* 13: 3-27, Berkeley.
- 1981. Notes on some stone sculpture from the northern Lake Titicaca basin. *Ñawpa Pacha* 19: 79-91, Berkeley.
- 2002. Identification of the Camelid Woman and Feline Man themes, motifs, and designs in Pucara style pottery. En *Andean Archeology II: Art, Landscape, and Society*, H. Silverman & W. H. Isbell, Eds., pp. 35-69. New York: Kluwer Academic / Plenum Publishers.
- CIRUZZI, S., 1992. Le lettere di Ernesto Mazzei a Paolo Mantegazza dall'America Meridionale. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* 122: 207-227, Firenze.
- CONKLIN, W. J., 1983. Pukara and Tiahuanaco tapestry: Time and style in a Sierra weaving tradition. *Ñawpa Pacha* 21: 1-44, Berkeley.
- FERNÁNDEZ DISTEL, A., 1980. Hallazgo de pipas en complejos precerámicos del borde de la puna jujeña (República Argentina) y el empleo de alucinógenos por parte de las mismas culturas. *Estudios Arqueológicos* 5: 55-75, Antofagasta.
- FRIKEL, P., 1961. Morí, a festa do rapé. Índios kachúyana; Rio Trombetas. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, Antropologia*, n.s.: 12: 10-34.
- GARCÍA MÁRQUEZ, M. & R. BUSTAMANTE MONTORO, 1990. Arqueología del Valle de Majes. *Gaceta Arqueológica Andina* 5 (18/19): 25-40, Lima.
- GELL, A., 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- KNOBLOCH, P. J., 2000. Wari ritual power at Conchopata: An interpretation of *Anadenanthera colubrina* iconography. *Latin American Antiquity* 11 (4): 387-402.
- KUBLER, G., 1981. Period, style and meaning in ancient american art. En *Ancient Mesoamerica*, J. Graham, Ed., pp. 11-23. Palo Alto: A Peek Publication.
- LAS CASAS, B. DE, 1909. Apologética historia de Las Indias. Historiadores de Indias 1, *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid: Bailly, Bailliere e Hijos, Editores.
- LLAGOSTERA, A.; C. M. TORRES & M. A. COSTA, 1988. El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9: 61-98, San Pedro de Atacama.
- NÚÑEZ, L., 1963. Problemas en torno a la tableta de rapé. *Anales de la Universidad del Norte* 2: 149-168, Antofagasta.
- OBLITAS POBLETE, E., 1963. *Cultura Callaway*. La Paz: Talleres Gráficos Bolivianos.
- PANÉ, FR. R., 1974. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Nueva versión con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- PÉREZ GOLLÁN, J. A. & I. GORDILLO, 1994. *Vilca/Uturuncu*. Hacia una arqueología del uso de alucinógenos en las sociedades prehispánicas de los Andes del Sur. *Cuicuilco* 1 (1): 99-140, México D.F.
- POSNANSKY, A., 1945. *Tiahuanacu, la cuna del hombre americano*, Vols. I y II (Edición bilingüe español/inglés). New York: J. J. Augustin Publisher.
- 1957. *Tiahuanacu, la cuna del hombre americano*, Vols. III y IV (Edición bilingüe español/inglés). La Paz: Ministerio de Educación.
- REICHEL-DOLMATOFF, G., 1971. *Amazonian cosmos. The sexual and religious symbolism of the tukano indians*. Chicago: The University of Chicago Press.
- REIS ALTSCHUL, S. VON, 1964. A taxonomic study of the genus *Anadenanthera*. En *Contributions from the Gray Herbarium of Harvard University* 193: 3-65, Cambridge.
- RENDÓN, P., 1999 Ms. La tableta de rapé de Amaguaya. Manuscrito inédito, Museo Tiwanaku, La Paz.
- RUMI, J., 1975. *Teachings of Rumi: The Masnavi*. Translated by E. H. Whinfield. New York: E. P. Dutton.
- TORRES, C. M., 1987. The iconography of south american snuff trays and related paraphernalia. *Etnologiska Studier* 37. Göteborg: Göteborgs Etnografiska Museum.
- TORRES, C. M., D. REPKE, K. CHAN, D. MCKENNA, A. LLAGOSTERA, & R. E. SCHULTES, 1991. Snuff powders from pre-hispanic San Pedro de Atacama: Chemical and contextual analysis. *Current Anthropology* 32 (5): 640-649.
- UHLE, M., 1898. A snuffing tube from Tiahuanaco. *Bulletin of the Museum of Science and Art* 1 (4): 158-177, Pennsylvania.
- 1912. Las relaciones prehistóricas entre el Perú y la Argentina. En *Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 509-540, Buenos Aires.
- WASSÉN, S. H., 1965. The use of some specific kinds of South American Indian snuff and related paraphernalia. *Etnologiska Studier* 28: 1-116, Göteborgs Etnografiska Museum.
- 1972. A medicine-man's implements and plants in a Tiahuanacoid tomb in highland Bolivia. *Etnologiska Studier* 32: 7-114. Göteborgs Etnografiska Museum.