

Aves doradas, plantas plumarias y ojos alados. Vías para interpretar la iconografía aviaria en Tiwanaku

Juan Villanueva Criales¹

Resumen

Este texto considera las imágenes y objetos alusivos a aves y plumas del contexto Tiwanaku. Lo hace desde una perspectiva semiótica, triádica, que permite considerar no solo a los íconos como entidades aisladas, sino inscribirlos en redes de asociaciones significativas. De esta manera, planteamos potenciales significados, simbólicos, indéxicos e icónicos, que enlazan a los íconos con plumas, colores, aves, plantas e incluso experiencias. Mediante este encadenamiento de conceptos y materiales intentamos interpretar, tentativamente, un dominio delimitado por el dibujo de partes anatómicas de aves, el color amarillo o dorado, y sustancias, conceptos o fenómenos atmosféricos relacionados al brillo y a lo alto.

Aunque el resultado de este trabajo es una serie de hipótesis de vinculación significativa en el contexto Tiwanaku, tal vez sea más importante que estas ideas permiten reflexionar acerca del carácter no absoluto, por ejemplo, de la separación entre el mundo animal y el vegetal, o acerca del carácter frecuentemente polisémico y deliberadamente ambiguo de ciertos íconos. Estas reflexiones podrían ser de utilidad en la interpretación iconográfica no solamente Tiwanaku, sino andina en general.

Palabras clave: Tiwanaku, iconografía, semiótica, arte plumario, Andes centro-sur.

Introducción y preludio

Este texto es un ejercicio interpretativo por ligar semióticamente varios dominios iconográficos y materiales relacionados con aves y plumas en Tiwanaku (ap. 500 – 1100 d.C.). Trabajamos con el convencimiento de que la consideración de muchos dominios vinculados a “lo aviario” en Tiwanaku es fundamental para otorgar a nuestras interpretaciones un contexto tan plausible y abarcador como nos sea posible.

¹ Licenciado en Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz. Magíster y Doctor en Antropología, Programa de Postgrado Universidad Católica del Norte/Universidad de Tarapacá, Arica. Jefe de la unidad de Investigación, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz. Intereses investigativos: arqueometría y semiótica de la cerámica andina prehispánica; arqueología de la muerte y paisaje; antropología del objeto y estudios materiales contemporáneos. Correo electrónico: juan.villanuevacriales@gmail.com.

Entonces, nos centramos en las manifestaciones aviarias y plumarias en Tiwanaku desde una perspectiva semiótica amplia, que considera como signos no solamente los íconos presentes en cerámica, textiles o escultura; sino los objetos en sí, ciertas entidades animales y vegetales del contexto Tiwanaku, e incluso ciertos atributos como el color o el brillo.

Considerar esta base amplia de signos contextualizados es posible gracias a la aplicación de la semiótica triádica de Peirce (1975), que considera tres posibilidades de relación entre un objeto o referente y el consiguiente *interpretans* (usualmente llamado el significado) del *representamen* o parte visible del signo. Estas tres posibilidades de relación son la icónica (relación por similitud), la indéxica (relación por consecuencia o contigüidad) y la simbólica (relación por convención).

La fluidez que plantea el propio concepto de semiosis infinita de Peirce, por el cual un *interpretans* puede ser el *representamen* de otro signo y así sucesivamente, es asimismo un aspecto fundamental a nivel metodológico que nos permite cruzar irrestrictamente del dominio iconográfico al de los objetos y al de los conceptos.

Así, esta disquisición toma la forma de una serie de planteamientos hipotéticos, siempre tentativos, pero necesarios para disparar procesos hermenéuticos que nos dirijan eventualmente a una comprensión —o a una interpretación aceptable en nuestro contexto— del fenómeno de las imágenes de plumas y aves en la iconografía Tiwanaku.

Evidentemente, acercarse a los mundos de significado pasados es un desafío sumamente grande para el arqueólogo. Sin embargo, considero que formas de significar determinados objetos, íconos o atributos que estén documentados etnohistóricamente o etnográficamente permiten un punto de partida hacia la comprensión hermenéutica, gradual, de estos fenómenos. En ese sentido, diferentes formas de significar o de clasificar los signos y significados sirven como puntos de quiebre, que nos permiten superar modos de interpretar la herencia modernista que solemos dar por absoluto.

Para mí, el punto de partida que motiva esta hipótesis de relación semiótica es una referencia etnográfica actual. Cabe notar, además, que la misma no es precisamente contextualizada debido a que no procede del altiplano, sino de las Tierras Bajas. No la empleo con la intención de plantear un razonamiento analógico, sino solamente como un elemento inspirador.

A fines del 2014, en San Ignacio de Moxos, averiguábamos las razones por las cuales las personas se resistían aún a incorporar plumas sintéticas en los célebres tocados radiados del machetero, empleados en el *Ichapekene Pesta* o Carnaval de Moxos. Finalmente, razonábamos, las plumas sintéticas tienen la misma forma y color de las plumas de paraba tradicionalmente empleadas en dicho tocado. “Es que no es el color el problema, es el brillo”, indicó nuestra entrevistada. En efecto, era el brillo tornasolado de las plumas bajo el sol lo más importante en el tocado de estos guerreros solares ignacianos. ¿Podría haberse aplicado algún principio similar a las plumas en Tiwanaku?

Cabezas con plumas y aves doradas

La pregunta anterior es de muy difícil contestación, entre otros factores debido a que muy escasas plumas de los siglos VI a XII han sobrevivido a los vaivenes climáticos del altiplano. De hecho, aún en regiones más secas donde llegó la influencia Tiwanaku, como el norte de Chile o el sur del Perú, los tocados plumarios son infrecuentes en las colecciones procedentes o de estilos similares a aquellos del altiplano del Titicaca. Este patrón ya no se debe a problemas de preservación, pues tocados textiles fabricados con lana de camélido como los ya célebres gorros de cuatro puntas han sido plenamente identificados en estas regiones (Berenguer, 2007). En las mismas, las plumas se ubican profusamente, por contraste, para el Intermedio Tardío y asimismo para tiempos inkaicos².

El material “brillante” por excelencia al interior del repertorio Tiwanaku es sin duda el oro, y es acá donde el paralelismo con las plumas comienza a tomar forma. Un cantidad importante de piezas de oro Tiwanaku afectan, estilizadamente, formas plumarias. De hecho, todas o casi todas son empeladas a manera de diademas para la frente, o bien son placas o alfileres destinados a ser cosidos o insertos en tocados cefálicos, probablemente textiles (Sagárnaga, 1995). Objetos de este tipo han sido reportados tempranamente

(Bennett, 1936, Posnansky, 1946) y forman parte de las colecciones del Museo Nacional de Etnografía y Folklore y del Museo de Metales Preciosos Precolombinos (Salvatierra y Mensias, 2012, Mensias, 2012), incluyendo, por ejemplo, al célebre conjunto de oro de San Sebastián, Cochabamba. También han sido detectados estos objetos en varios contextos de San Pedro de Atacama, en el norte grande de Chile (Tamblay, 2004).



Figura 1. Especímenes de diadema con forma plumaria del MUSEF

La relación de las plumas con la región cefálica se hace más fuerte si pensamos a la pluma, en términos semióticos, como un índice del ave. En efecto, gran parte de los tocados textiles Tiwanaku o gorros de cuatro puntas portan cabezas o alas de ave en su iconografía, lo que se hace visible tanto en ejemplares reales (Berenguer, 2007; Owen, 1997) como

2 Las plumas del *corequenque* (*Phalacrocorax maculatus*) ubicadas sobre la cabeza del Sapa Inka, eran de hecho el mayor símbolo de la realeza inkaica (Cummins, 2002).

en evidencias indirectas figuradas, por ejemplo, en vasos-retrato cerámicos (Posnansky, 1946). Entrar al ámbito de las evidencias indirectas de plumas, ya en el dominio de la iconografía Tiwanaku, nos permite constatar un aspecto notable: las imágenes humanas frontales, que suelen denominarse “Personaje Frontal con Báculos” o “Dios de los Báculos”, que son sin marcadores iconográficos preponderantes de la litoescultura más conocida de Tiwanaku, como la Puerta del Sol o la estela Bennett (Agüero et al., 2003; Portugal Ortiz, 1998), portan de manera casi invariable un ícono de pluma sobre la frente.



Figura 2. Gorros de cuatro puntas con motivos aviaros. Fuente: De izquierda a derecha, Berenguer .2007; Owen. 1997; MUSEF, 2014.

Este hecho no se constata solamente en el dominio escultórico, sino asimismo en las tallas de madera (Llagostera, 1995), la textilería (Conklin, 1983, Agüero, 2007) y la cerámica (Korpisaari y Pärssinen, 2011). Cuando el dibujo figura al Personaje Frontal de cuerpo entero, la pluma se concreta en la parte superior de la aureola o corona radiada; en cambio, cuando el motivo se reduce solo al rostro radiado frontal, las plumas pueden aparecer en los cuatro lados de la aureola. El ícono también aparece con cierta profusión en los tocados cefálicos de los llamados Personajes de Perfil (ver Agüero et al., 2003 y Llagostera, 1995).

La colección de cerámica Tiwanaku de la isla Pariti refuerza de modo indirecto la conexión propuesta entre aves y cabezas humanas. Los *t'inkeros* o ceramios arriñonados de Pariti llevan pintados en el exterior dos posibles composiciones iconográficas: cabezas de ave adjuntas a elementos escalonados o cabezas humanas dispuestas en sucesión³. En el conjunto de 11 fuentes rojas con pedestal⁴, el ícono de voluta es el más común (10 piezas lo llevan frente a una pieza con cabezas humanas), pero en cuatro casos las volutas son separadas por una estilizada cabeza triangular, que puede ser humana o de ave (Villanueva y Korpisaari, 2012). Otras dos piezas que figuran a estas aves, en esta ocasión modeladas,

3 Esto sucede solo en el caso de todos los *t'inkeros* “corporativos” o de fondo rojo (15 en total). Existen además conjuntos de *t'inkeros* de fondo beige con volutas y *t'inkeros* negros con diferentes repertorios iconográficos (Villanueva y Korpisaari, 2012).

4 Existen también volutas con pitón y volutas negras que incluyen otros repertorios iconográficos, así como elementos modelados (Villanueva y Korpisaari, 2012)

presentan pequeñas cabezas humanas muy estilizadas, incisas, sobre el cuerpo y las alas. Su afinidad con el Rostro Frontal es notoria porque llevan aureolas radiadas en torno a la cabeza, con una pluma en la parte superior.

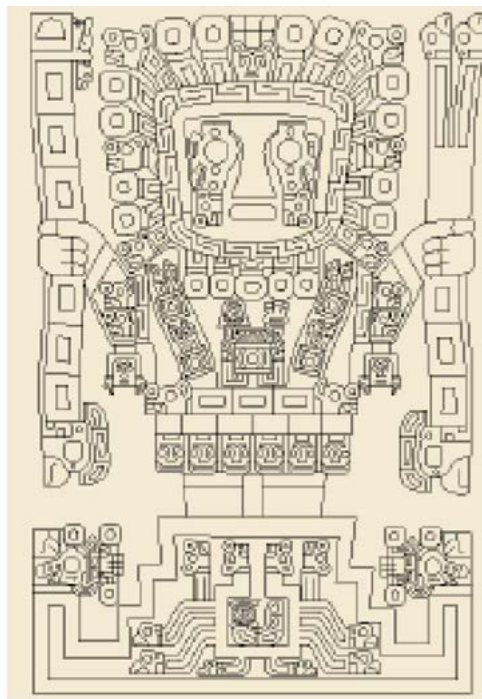


Figura 3. Ejemplos de ícono de pluma cefálica en rostros frontales. Fuentes: Izquierda, Llagostera, 1992; centro arriba, Berenguer, 2000; centro abajo, Berenguer, 2000; derecha arriba, Young-Sánchez, 2004; derecha abajo, fotografía de J. Sagárnaga.

Sin embargo, más allá de esto e ingresando en el ícono de pluma cefálica frontal, el mismo está construido de modo casi invariable por tres plumas (a veces más) que nacen de un elemento elíptico. El ícono es exactamente el mismo que ha sido documentado abundantemente en la iconografía Tiwanaku como la cola de personajes ornitomorfos o híbridos de ave con felino, humano u otras especies animales.

En la colección de cerámica de Pariti, tal vez una de las muestras más abundantes de imágenes de felinos y aves para la arqueología de Tiwanaku, este ícono oblongo del que se desprenden tres apéndices puede interpretarse fácilmente como una cola de ave, como sugiere un análisis de toda la cerámica roja de la ofrenda de Pariti⁵. A diferencia de los felinos, que son dibujados con todos sus elementos anatómicos (patas y cola), las aves en la colección de Pariti y en mucha de la iconografía Tiwanaku suelen ser reducidas a un símbolo



escalonado, cuyo remate es una cabeza de ave⁶. Sin embargo, en un momento posterior de hibridación entre felino y ave, que se da especialmente en las escudillas de la colección de Pariti, los felinos adquieren elementos anatómicos de ave que incluyen alas, cola y cabeza. Es entonces que el ícono plumario de cola de ave hace su aparición (Villanueva, 2006).

Figura 4. Transiciones e hibridaciones entre felino gris y ave amarilla en cerámica de Pariti Fuente: dibujos de J. Villanueva.

Abordando la dualidad felino/ave en Tiwanaku, autores anteriores identificaron a estos animales respectivamente, como cóndor y puma (Posnansky, 1946 y Manzanilla et al., 1995). Predomina en esta noción la idea de que los pueblos escogen como emblemas dignos de veneración a animales feroces, sobrecogedores y atemorizantes, a la usanza de los leones y águilas de la heráldica europea, o bien de las águilas y jaguares de las sociedades mesoamericanas. Sin embargo, la conexión altiplánica con los animales puede responder más a metáforas entre el color y una fenomenología de los cambios climáticos y atmosféricos, aspecto que desarrollamos en seguida.

Una de las ventajas que ofrece el estudio de la iconografía Tiwanaku a partir de cerámica o textiles, frente a sus manifestaciones grabadas en piedra o madera, es la posibilidad de

5 Que incluye vasos prosopomorfos, escudillas grandes y pequeñas, vasos *keru*, *t'inkeros* y botellones (Villanueva y Korpisaari, 2012).

6 De modo interesante, la cabeza de ave mira siempre hacia arriba, reforzando el vínculo con lo alto. Cuando se da la hibridación entre el felino —que mira hacia el frente— y el ave, uno de los primeros efectos del felino es imitar la postura del ave apuntando hacia arriba con la cabeza, para posteriormente adquirir cabeza de ave (Villanueva, 2006).

vincular íconos con colores. En el caso de Pariti, el ave y el felino forman una dualidad, en la que el felino es siempre de color gris y el ave de color amarillo. En otras ocasiones se ha subrayado la identificación del felino gris como el gato montés andino o *titi* (*Oreailurus jacobita*) con base en el color gris de la piel, con pecho blanco y larga cola listada en negro. *Titi* es, de hecho, el término aymara para el color gris, planteando vínculos metafóricos con el color de las nubes cargadas —el gato montés es vinculado con el granizo por Paredes (1920) — y con las aguas del Titicaca (Alconini, 1995, Villanueva, 2006).

En virtud de esta dualidad, el color amarillo dorado del ave Tiwanaku podría aludir fácilmente al oro, el brillo o la luz solar. Sin embargo, su identificación taxonómica resulta más dificultosa, en vista de que no muchos elementos del cuerpo son efectivamente figurados en los dibujos de ave. La ausencia de crestas o collares de plumas en la imagen de cabeza de ave amarilla implica muy probablemente que esta ave, a diferencia de lo sugerido por Posnansky, no es un cóndor. Existen imágenes de cóndor en la iconografía Tiwanaku, e incluso de elementos característicos como la cresta y el collar blanco de plumas por separado integrando composiciones “monstruosas” o fantásticas. Asimismo, aunque de modo excepcional, los ñandús o *suris*, ibis y flamencos o *pariguanas* forman parte de la iconografía pintada de Tiwanaku, complementándose con las diferentes especies de patos que suelen ser más bien representados en técnica modelada. Sin embargo, ninguna de estas aves se corresponde con el ave amarilla, cuyo ámbito de aplicación como ícono es sumamente amplio y casi ubicuo en la iconografía más común de Tiwanaku.



Figura 5. Diversas imágenes de aves en iconografía Tiwanaku. Fuentes: Izquierda arriba, Llagostera, 1992; fotografías de J. Sagárnaga y A. Korpisaari; derecha abajo, dibujo de J. Villanueva.

El ave en cuestión tiene el pico alargado de un ave rapaz, probablemente de las familias *accipitridae* (águilas) o *falconidae* (halcones). A nivel de especies, los candidatos más probables son el águila mora (*Geranoaetus melanoleucus*) llamada *paka* o *anka*; el gavilán común (*Buteo polyosoma*) llamado *paka* o *mamani*; y la *maría* (*Phalcoboenus megalopterus*) llamada *kjarka* o *allkamari* (ver Flores y Capriles, 2010). La característica común a estas aves es la posibilidad de tener un plumaje pardo, especialmente en individuos juveniles; en el caso del *allkamari*, el ápice blanco de la cola podría indicar fuertes similitudes con el ícono de cola del ave Tiwanaku en ciertas versiones, donde las puntas de las plumas son blancas.



Figura 6. Ejemplares de aves doradas del altiplano: izquierda, *paka*; centro, *mamani*; derecha, *allkamari*

Algunos elementos etnohistóricos parecen implicar que las águilas y halcones tuvieron significados importantes en momentos prehispánicos. Por ejemplo, existen datos arqueológicos que sugieren continuidad poblacional entre Tiwanaku y los posteriores habitantes de la cuenca sur del Titicaca y la mitad norte del altiplano central (Albarracín, 1996). Para el siglo XVI, estas regiones estaban nucleadas bajo el denominativo de Pacajes o *paka - jaqui*, hombres águila.

En cuanto a los halcones, ya Alconini (1995) refiere que el rito de partir en dos un *waman* estirándolo por las alas era llevado a cabo por el Inka y el jefe de un pueblo incorporado al Tawantinsuyu como manera de concretar una alianza. El apellido Huamán o Guamán es aún hoy muy importante en regiones quechuas del antiguo Chinchaysuyu, cabe recordar, entre otros, al cronista Guamán Poma de Ayala (1615), que refiere al halcón o *waman*, junto al puma, como los “emblemas heráldicos” de dicha región del Tawantinsuyu. En su versión aimara, *mamani*, es uno de los patronímicos indígenas más extendidos por el altiplano boliviano. Bertonio dice: “Mamani kunturi mayqu. Halcón como rey de los pájaros... Y también un señor de muchos vasallos” (1612: 405)

Todas estas referencias nos permiten notar que la importancia de las águilas y halcones en la región altiplánica lacustre, como emblemas políticos y de identidad social así como patronímicos, no debe ser subestimada. El color pardo que tienen estas aves en su etapa juvenil y la obvia relación con los cielos pueden haber generado vínculos metafóricos con las alturas, el brillo solar y la luz, ideas que se manifestarían en el símbolo del ave amarilla

escalonada. Al mismo tiempo, los vínculos con la parte superior del cuerpo, la cabeza, permitirían explicar el uso de las plumas cefálicas de oro y las relaciones entre iconografía aviaria y tocados cefálicos textiles en Tiwanaku.

Plantas con plumas y ojos alados

Sin embargo, el ícono de pluma cefálica triple o “cola de ave” tiene algunas permutaciones bastante ambiguas e inquietantes cuando lo vemos en el contexto general de la iconografía Tiwanaku. Por un lado, este ícono aparece frecuentemente asociado a estructuras dendríticas, a manera de plantas o flores que brotan, sea de cabezas humanas frontales que parecen actuar como semillas o raíces, sea del lomo de motivos que figuran a camélidos domésticos. Estas relaciones se dan tanto en composiciones complejas como la estela Bennett (Portugal Ortiz, 1998), como de manera aislada en tabletas de madera talladas y grabadas documentadas en San Pedro de Atacama (Llagostera, 1995, 2006⁷; Torres, 1984).



Figura 7. Plumitas brotando a manera de plantas en iconografía Tiwanaku. Fuente: Izquierda, Llagostera, 1992; centro y derecha, Berenguer, 2000.

Desde la cosmovisión occidental los dominios animal y vegetal se encuentran mutuamente excluidos, al punto que la idea de que las plumas “florezcan” se hace sumamente extraña. Sin embargo, debemos recordar que la separación entre reinos animal y vegetal es muy europea y moderna, y debido al trabajo de Linneo en el siglo XVIII. Algunas revisiones etnográficas nos sugieren que, de hecho, es común en las sociedades americanas establecer vínculos metafóricos entre las plumas, pelaje o cabellera, y los tallos, hojas y flores. La propiedad del crecimiento a partir de una superficie, el acto mismo de brotar, es lo que permite esta conexión semiótica. Por ejemplo, entre los moxeños trinitarios se ha registrado que las plumas se consideran el cabello de las aves, implicando un potencial traspaso de características y poderes al emplearse plumas en los tocados cefálicos humanos (Querejazu Lewis, 2008).

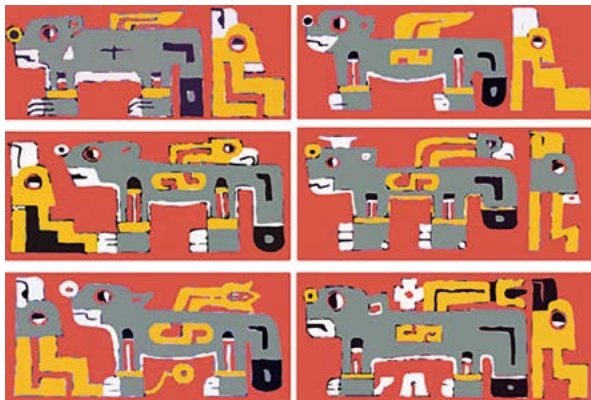
Un ejemplo etnográfico más cercano es el de los aymaras de Isluga, norte de Chile, para quienes Dransart (2002) sugiere la existencia de un círculo de mutua alimentación entre

7 Llagostera (2006:10, fig. 10) refiere cinco ejemplares de tabletas con imágenes de camélidos dentro del conjunto de tabletas Tiwanaku de San Pedro de Atacama, Norte Grande de Chile. Indica que todos ellos se adscriben al mismo tipo, incluyendo apéndices que clasifica como fitomorfos.

las aguas que alimentan la tierra, la generación de los pastos y el consumo de estos pastos por las llamas para generar la lana empleada en el tejido. Es muy presente la metáfora de los pastores andinos al denominar “flores” a las llamas y adornarlas con flores textiles en momentos determinados del año.

Las similitudes entre flor y pluma son notorias en el vocabulario de Bertonio (1612), en términos como: “*Wayta*: Plumaje, flor y cualquiera cosa que se pone en lugar de penacho (...). *Yawa*: Una lanza o partesana sin hierro, en cuyo lugar ponían plumajes o flores (...) *Panqara*. Flor o pluma o cualquiera otra cosa que sirve de plumaje en el sombrero”. Más aún, la partícula *chasiña* se emplea indistintamente para “Echar plumas, cuernos, vello, barba, uñas, espigas y cualquiera cosa que nace: *Ch’akhachasiña*, *waxrachasiña*, *phüchasiña*, *ñukhuchasiña*, *silluchasiña*, *pawrächasiña*” (1612: 155). Así, el aspecto de brotar o nacer parece común a las entidades del mundo animal y vegetal.

Para poner ejemplos arqueológicos, las manifestaciones iconográficas que mezclan elementos vegetales y animales han sido puestas de relieve, recientemente, en el complejo La Aguada del noroeste argentino, contemporáneo a Tiwanaku (Marconetto, 2015). La ligazón entre el ámbito aviario y el vegetal también se encuentra en la propia cerámica de



Pariti de modo bastante explícito cuando miramos varias imágenes de felinos grises provistos de alas doradas: en algunos casos, estas alas rematan en cabezas de ave; en otros, en mazorcas de maíz (Villanueva, 2006).

Figura 8. Permutaciones entre ala dorada, cabeza de ave y mazorca de maíz en cerámica de Pariti. Fuente: Dibujos J. Villanueva

Tomando en cuenta el principio de que el mundo animal y vegetal no están separados taxonómicamente en el mundo prehispánico, o al menos no del mismo modo que en la concepción occidental, existe una planta cuyas hojas son sumamente similares, morfológica y estructuralmente, a las de una pluma: el sebil (*Anadenanthera colubrina*), especie vegetal psicotrópica propia de las estribaciones vallunas orientales de los Andes. La relación icónica entre la pluma y el sebil también se desarrolla, como veremos, en la iconografía Tiwanaku.

Una definición del sebil como ícono proviene del estudio de la iconografía de Wari, entidad social contemporánea a Tiwanaku centrada en la sierra central del Perú y que comparte con Tiwanaku ciertas características iconográficas. Desde la cerámica y textilera Wari, Knobloch (2000) ha identificado persistentemente un ícono que figura vainas o semillas de *Anadenanthera colubrina*, variedad sebil, cuyas características centrales son líneas quebradas a manera de chebrones y apéndices rematados en círculos huecos.

Cruzando en algunos casos al ámbito de las manifestaciones iconográficas Tiwanaku, Knobloch interpreta como sebil a varios íconos que bien podríamos insertar dentro de la categoría cola de ave.

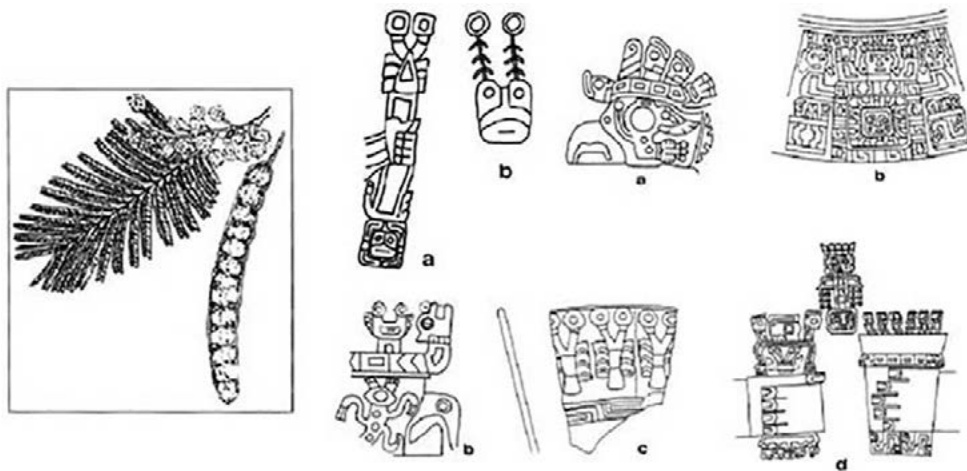


Figura 9. Izquierda, hoja y vainas de sebil. Derecha, varios íconos interpretados como sebil por Knobloch (2000) para materiales Tiwanaku.

Formas similares a colas de ave ha sido interpretada como iconografía relacionada al consumo de psicotrópicos en las tabletas de San Pedro (Berenguer, 1987), y a la vez, íconos que fácilmente podrían ser interpretados como sebil desde la definición de Knobloch aparecen en posición de cola de ave en la cerámica de Pariti. En esta colección, la forma de cola de ave puede ser la de un ícono oblongo con apéndices cuadrangulares a manera de las diademas de plumas o bien con apéndices rematados en pequeños círculos huecos a la manera del ícono sebil de Knobloch, sugiriendo que ambas ideas son fácilmente permutables. Consideramos posible que una de las riquezas de este ícono o de esta familia de íconos estribe precisamente en su cualidad polisémica; la estilización del dibujo Tiwanaku —y probablemente también Wari— permitiría generar imágenes deliberadamente ambiguas, mediante la cual puede hacerse referencia a conceptos diferentes, aunque vinculados en términos semióticos.

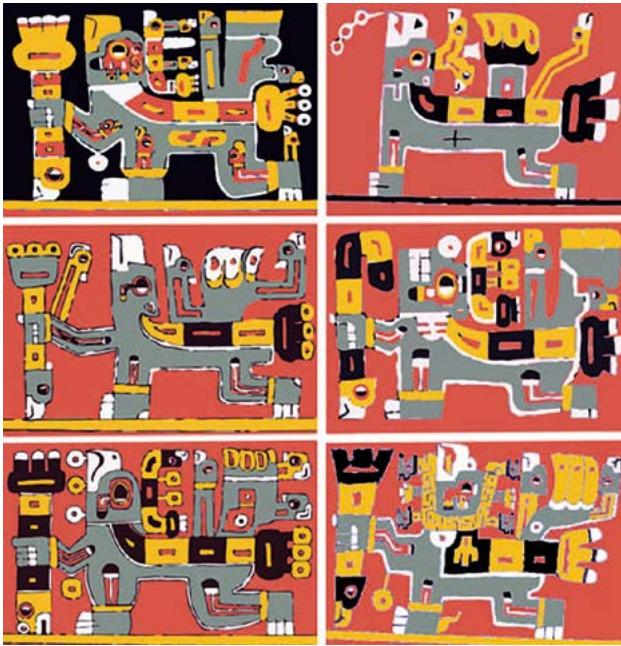


Figura 10. Híbridos entre felino y ave en cerámica de Pariti. Nótese que el ícono de la cola permuta entre formas parecidas a la pluma cefálica (derecha) o al sebil (izquierda). Fuente: Dibujos J. Villanueva.

Algunos de los íconos que Knobloch interpreta como sebil dentro del corpus Tiwanaku, al igual que otros íconos aviarios como alas o cabezas de ave, se asocian frecuentemente a los “lagrimones” que caen de los ojos bipartitos de personajes frontales o de perfil. Es importante recordar la abundancia de imágenes aviarias, incluida la cola de ave o sebil, en soportes cuya función era precisamente el consumo de sustancias psicotrópicas, principalmente tabletas de madera del norte grande de Chile.



Figura 11. Ejemplos de rostros frontales con lagrimones alados o rematados en cabezas de ave. Fuente: Detalles de fotografías de J. Sagárnaga y A. Korpisaari; derecha, dibujos de Posnansky, 1945.

Considerar los efectos fisiológicos que tiene la *Anadenanthera colubrina* sobre el organismo humano a través de su principio activo, la bufotenina (5- hidroxidimetiltriptamina), podría echar algunas luces más sobre su relación con los ojos. Experimentaciones realizadas por Ott y por Torres (2001) mostraron que la bufotenina tiene efectos visionarios marcados. La inhalación nasal de 100 mg de bufotenina conllevó patrones geométricos serpenteantes y brillantes, acompañados por sinestesia a los cuatro minutos. A los 15 minutos, una pesadez notable de miembros y presión ligera sobre todo el cuerpo y luego un período de desorientación espacial y temporal pronunciadas, seguidas nuevamente por la visión de patrones geométricos (Torres y Repke, 2006). Ott (2001) reportó la percepción a ojos cerrados de patrones anulares coloridos y serpenteantes.

Experimentos más tempranos se basaron en la inyección de bufotenina, técnica que a diferencia de la inhalación nasal no estaba disponible en tiempos prehispanicos. De todos modos, este experimento mostró que tras una dosis de 4 mg de bufotenina se observaban puntos rojos y morados, y tras 2 minutos una veladura visual de color amarillo, similar en efecto a mirar a través de un filtro ocular (Fabing y Hawkings, 1955).

Los aspectos de brillo y coloración amarilla podrían estar vinculados, entonces, al uso de la *Anadenanthera* como psicotrópico. De esta manera, retornamos al concepto de brillo en las plumas de oro de Tiwanaku con el que iniciamos esta indagación. Un lazo semántico más podría fortalecer esta noción: el nombre quechua de la *Anadenanthera colubrina* variedad sebil, *vilca*, es también un apelativo para el propio sol, anterior según la etnohistoria al nombre *inti*; asimismo, algunos mitos amazónicos ligan esta planta con el semen del sol (Mardones, 2012).

Muchas imágenes Tiwanaku han sido interpretadas anteriormente como imágenes chamánicas y vinculadas por tanto con la noción de un tránsito entre diferentes planos de conciencia, facilitado por el consumo de psicotrópicos. Particularmente, el ícono de cola de ave o sebil fue interpretado como una emanación de fluidos por la boca que es usual desde la etnografía del consumo de *Anadenanthera* (Berenguer, 1987). En todo caso, las propiedades de vuelo y aguda visión de las aves rapaces parecen entablar una fuerte asociación con los viajes psicotrópicos y los poderes transformativos del chamán⁸.

La presencia de elementos anatómicos aviarios como componentes de figuras híbridas entre humano, ave y felino es una constante en las imágenes humanas de perfil, frecuentemente interpretadas como chamanes. Otro elemento que refuerza la idea del vínculo entre las plumas, la cabeza y lo chamánico es provisto por la misma colección de Pariti. En el vaso cerámico de fondo negro PRT0086 puede observarse una aplicación modelada externa, que figura a un personaje humano con cuerpo de felino y un tocado cefálico rematado en dos grandes alas. De esta manera, metafóricamente, el viaje psicotrópico del chamán hace referencia al vuelo, a las regiones altas del mundo evocadas por el vuelo de las aves, del mismo modo que las plumas pintadas o trabajadas en metales preciosos hacen referencia constante a las regiones altas de la anatomía humana.

8 Para una amplia compilación de referencias etnográficas al respecto entre grupos amazónicos y chaqueños, ver Torres (1984).



Figura 12. Izquierda, ícono de pluma o sebil brotando de la boca de figuras en posible éxtasis chamánico. Derecha, figura humano-felínica con alas en la cabeza de la colección de Pariti. Izquierda y centro, Llagostera, 1996; derecha, fotografía de J. Sagárnaga.

A manera de conclusiones

Hemos planteado la posibilidad de que en tiempos de Tiwanaku haya existido una familia de conceptos ligados icónica o indécicamente y que aglutinarían elementos tales como el brillo solar, el color dorado, el oro, el brillo de las plumas y del oro, las plumas de las aves, la cabeza humana, el crecimiento o florecimiento del pelo, hojas con forma de pluma, sustancias psicotrópicas vegetales y la percepción psicotrópica del color amarillo, patrones brillosos y sensación de vuelo. Sugerimos que el color y el dibujo habrían permitido activar, al interior de composiciones pictóricas mayores y en diversos soportes materiales, el conocimiento, comprensión e incidencia de estos elementos y conceptos.

Observar estos dominios materiales y sugerir lazos conceptuales desde la semiótica nos permite reflexionar, además, en torno a la pertinencia en la aplicación de esquemas taxonómicos occidentales como animal-vegetal al mundo prehispánico, y sobre el carácter probablemente polisémico y deliberadamente ambiguo de ciertos íconos del repertorio Tiwanaku.

Este trabajo es el resultado de un proceso bastante fluido de argumentación basado en plantear posibles correlatos metafóricos entre varios dominios materiales y conceptuales, recurriendo en ocasiones a la evidencia arqueológica y en otras a elementos contextuales históricos y etnográficos. Definitivamente, gran parte de estos correlatos son altamente hipotéticos y sujetos a una lógica interpretativa hermenéutica; la comprensión cada vez mayor de los contextos en que estos íconos, objetos y conceptos actuaron se logrará solamente en base a indagaciones más profundas y detalladas, de las que este breve texto es solamente un inicio.

Agradecimientos

Agradezco la apertura de Jédu Sagárnaga y Antti Korpisaari, directores del Proyecto Chachapuma en el que trabajé entre los años 2004 y 2007 en Pariti, por permitirme siempre expresar ideas e interpretaciones alternativas acerca de esta fascinante iconografía. La guía de Axel Nielsen en tópicos semióticos al interior del Programa de Postgrado UTA-UCN fue fundamental para familiarizarme con este enfoque, y del mismo modo el trabajo presentado en el TAAS 2016 por Bernarda Marconetto de la Universidad Nacional de Córdoba y sus estudiantes fue muy inspirador. El intercambio de ideas en una presentación preliminar de esta charla a mis estudiantes de Iconografía en la carrera de Arqueología de la UMSA, en La Paz, fue igualmente muy productiva para este escrito.

Bibliografía

- AGÜERO, C. 2007. *Los Textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama*. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12(1): 85-98.
- AGÜERO, C., M. URIBE y J. BERENGUER. 2003. *La Iconografía Tiwanaku: el caso de la Escultura Lítica*. *Textos Antropológicos* 14(2): 47-82.
- ALBARRACÍN, J. 1996. *Tiwanaku: Arqueología Regional y Dinámica Segmentaria*. Plural, La Paz.
- ALCONINI, S. 1995. *Rito, Símbolo e Historia en la Pirámide de Akapana, Tiwanaku. Un análisis de cerámica ceremonial prehispanica*. Editorial Acción, La Paz.
- BENNETT, W. 1936. *Excavations in Bolivia*. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. XXXV, Part IV, Nueva York.
- BERENGUER, J. 1987. Consumo nasal de Alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2: 33-53.
- _____. 2000. Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- _____. 2007. Señales en la cabeza. Los tocados de Wirakocha en el norte de Chile. En *Gorros del Desierto*, pp. 8-62. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERTONIO, L. 1612 (2011). *Vocabulario de la Lengua Aymara*. Transcripción realizada por Radio San Gabriel. Instituto de las Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas, La Paz.
- CONKLIN, W. 1983. Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. *Ñawpa Pacha* 21: 1-45.
- CUMMINS, T. 2002. *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- DRANSART, P. 2002. *Earth, Water, Fleece and Fabric. An ethnography and archaeology of Andean camelid herding*.

Routledge, Londres y Nueva York.

FABING, H. y HAWKINS, J. 1956. Intravenous bufotenine injection in the human being. *Science* 123(3203): 886-887.

FLORES, E. y C. CAPRILES. 2010. *Aves de los Andes Bolivianos*. Librería y Editorial Armonía, La Paz.

GUAMAN POMA, F. 1615. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Obra custodiada por el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre.

KNOBLOCH, P. 2000. Wari Ritual Power at Conchopata: An Interpretation of Anadenanthera Colubrina Iconography. *Latin American Antiquity* 11(4): 387-402.

KORPISAARI, A. y M. PÄRSSINEN. 2011. *Pariti. The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.

LLAGOSTERA, A. 1992. Art in the Snuff trays of San Pedro de Atacama (Northern Chile). En *Andean Art: Visual Expression and its Relation to Andean Beliefs and Values* (editado por P. Dransart), pp. 51-77. Worldwide Archaeology Series 13, Avebury.

MANZANILLA, L., L. BARBA y M. R. BAUDOIN. Investigaciones en la Pirámide de Akapana, Tiwanaku, Bolivia. *Gaceta Arqueológica Andina* V(20): 81-107.

MARCONETTO, B. 2015. El Jaguar en Flor. Representaciones de plantas en la iconografía Aguada del Noroeste Argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 20(1): 29-37.

MARDONES, C. 2012. Kuka Achua, Vilca: mito e imagen de plantas sacras andinas. *Anales de la historia de la medicina* 22: 13-34.

MENCIAS, J. 2012. Hallazgo de Kalasasaya. Preciosos Metales Precolombinos. En *Museo de Metales Preciosos Precolombinos. Guardián de Tesoros Prehispánicos*, pp. 49-63. GAMLP, La Paz.

MUSEF 2014. Vistiendo la Cabeza. Gorros, tiempo e identidades. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.

OTT, J. 2001. Pharmanopo-psychonautics: human intranasal, sublingual, intrarectal, pulmonary and oral pharmacology of bufotenine. *Journal of Psychoactive Drugs* 33 (3): 273-81.

OWEN, B. 1997. La Prehistoria del Valle de Moquegua. En *Contisuyo. Memoria de las Culturas del Sur*. Asociación Contisuyo, Moquegua.

PAREDES, R. 1920. *Mitos, Supersticiones y Supervivencias Populares de Bolivia*. Arno Hermanos, La Paz.

PEIRCE, C.S. 1975. *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

PORTUGAL, ORTÍZ, M. 1998. *Escultura Prehispánica Boliviana*. UMSA, La Paz.

POSNANSKY, A. 1945. *Tihuanacu. La Cuna del Hombre Americano* (Tomo I). J.J. Augustin, Nueva York.

QUEREJAZU LEWIS, R. 2008. *Trayectoria Histórica y Cultural de los Trinitarios*. Cochabamba.

SAGÁRNAGA, J. 1995. *Metalisteria suntuaria precolombina en el altiplano andino: su descripción y una aproximación a su análisis e interpretación*. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

- SALVATIERRA, D. y J. MENSÍAS. 2012. El Tesoro de San Sebastián. En *Museo de Metales Preciosos Precolombinos. Guardián de Tesoros Prehispánicos*, pp. 25-48. GAMLP, La Paz.
- TAMBLAY, J. 2004. El Cementerio Larrache, los metales y la estratificación social durante el horizonte Tiwanaku en San Pedro de Atacama. En *Tiwanaku: Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales* (compilado por M. Rivera y A. Kolata), pp. 31-66. Universidad Bolivariana, Santiago.
- TORRES, C. 1984. Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, Norte de Chile. *Estudios Atacameños* 7: 178-196.
- TORRES, C. y D. REPKE. 2006. *Anadenanthera. Visionary Plant of Ancient South America*. The Haworth Herbal Press, Nueva York.
- VILLANUEVA, J. 2006. Iconografía en Escudillas de Pariti: una primera interpretación. *Anales de la Reunión Anual de Etnología XIX* (Tomo I), pp. 23-30. MUSEF, La Paz.
- VILLANUEVA, J. y A. KORPISAARI. 2013. La Cerámica Tiwanaku de la Isla Pariti como Recipiente: performances y narrativas. *Estudios Atacameños* 46: 83-108.
- YOUNG-SÁNCHEZ, M. (Ed.). 2004. *Tiwanaku. Ancestors of the Inka*. Denver Art Museum, Denver.