

## ALUCINOGENOS Y RELIGION

### Aproximaciones hacia el arte Chavín

Fernando Iwasaki Cauti

*Pontificia Universidad Católica del Perú*

“Para nosotros que nos acercamos al arte de Chavín sin conocer el idioma, las ideas religiosas o la mitología de los hombres que lo ejecutaron, el problema de comprender lo que querían decir puede con justicia compararse con el de descifrar una escritura desconocida”.

John Rowe

La iconografía de los antiguos peruanos sigue siendo hasta hoy motivo de especulación y polémica en la historia del arte, a pesar de las investigaciones precursoras e importantes de Yacovleff (1932), Rowe (1973) y Donnan (1975, 1976 y 1978); no obstante, aún no contamos con trabajos que incorporen en un esquema general los resultados provenientes de los ensayos interpretativos regionales. Los estudios sobre religión andina, en cambio, han corrido una suerte diferente, y el interés que se ha creado alrededor de este tema se viene traduciendo en la publicación de una serie de obras importantes. Sin embargo, las investigaciones existentes sobre el vínculo Arte-Religión son escasas y casi desaparecen a medida que retrocedemos en el tiempo.

Se ha insistido mucho en la función cultista del arte, pero nosotros queremos centrarnos en el arte como expresión de una “experiencia religiosa”, resultante de las visiones extáticas provenientes del consumo de alucinógenos.

Las sociedades del Formativo Medio sentaron las bases de la estructura agraria andina a través del conocimiento y cultivo de las especies vegetales. ¿Cómo pudieron explicarse los sorprendentes efectos de algunas plantas psicoactivas que los ponían en comunicación con el mundo espiritual?, quizá fueron consideradas como la residencia de los dioses o como las divinidades mismas, pero lo cierto es que su uso abre una serie de interrogantes y posibilidades.

Por medio del presente artículo ensayaremos algunas hipótesis que vinculen a los alucinógenos con el arte y la religión de los antiguos peruanos; pero decir esto equivale ya a confesar un margen de imperfección, de aproximación, y a aceptar los riesgos que implica todo acercamiento inicial a un tema. Hemos escogido a la cultura Chavín porque su iconografía nos revela que los primeros puntos de contacto entre el hombre andino y los alucinógenos debieron llevarse a cabo en esa época, porque el Primer Horizonte se sitúa en el inicio del proceso de experimentación agrícola en los Andes y porque sus 1,300 años a.C. nos dan un amplio margen para especular sin ser constantemente concientes de nuestros errores.

## I. *Alucinógenos y cultura: hipótesis de trabajo*

La etnobotánica y la psicofarmacología son disciplinas recientes que buscan asociar los efectos psicoactivos de las plantas obtenidos en laboratorios, con los contextos culturales en los que esta relación se viene manifestando a través de los siglos. Las plantas que alteran las funciones normales de la mente y el cuerpo siempre han sido consideradas sagradas en las sociedades no industriales, y los alucinógenos han sido las “plantas de los dioses” por excelencia. Consecuentemente, estas disciplinas enfocan su atención en los orígenes de su uso y en los efectos que han tenido en el desarrollo de las sociedades. La historia de las religiones, por lo tanto, no puede permanecer ajena a todos estos descubrimientos, en la medida que el consumo de alucinógenos se vincula a una experiencia o concepción religiosa del mundo.

### 1. *Antecedentes*

Desde que los españoles desembarcaron en América fueron concientes de una extraña costumbre indígena que posteriormente fue reconocida como un elemento indispensable de la religión y del ritual de los pobladores del Nuevo Mundo: la intoxicación extática con distintos enteógenos vegetales a los que los indios atribuían un poder sobrenatural y a los que los españoles

asociaban con el demonio. El visitador Ruiz de Alarcón señaló lo siguiente con relación a la intoxicación de los indios mexicanos por el consumo de hongos:

“...usan para eso un cierto tipo de setas pequeñas y así llegan a ver miles de visiones, especialmente serpientes. En su lengua llaman a estos hongos *teunamacatlh*, que significa “carne de Dios” o del Diablo, a quienes ellos adoran; de esta manera, con tal amarga vitualla, su cruel dios los respalda” (Ruiz de Alarcón 1892: 179).

Las campañas de extirpación de idolatrías proscibieron el consumo de hongos y otras bebidas “embriagantes”, pero pasaron muchos años para que los hongos volvieran a un primer plano en el área mesoamericana. Carl Sapper destacó en 1898 que los ídolos de piedra de varias zonas de Honduras, México y El Salvador no eran símbolos fálicos de algún culto de la fertilidad, sino representaciones de hongos del tipo *amanita muscaria* (Sapper 1898: 335). Hacia 1952 Gordon Wasson recopiló toda la documentación colonial y evidencias arqueológicas posibles, para realizar estudios sobre los hongos alucinógenos en México. Los resultados de esta búsqueda no se redujeron simplemente a la identificación de la *amanita muscaria* (*teunamacatlh*) y la *lophophora* (*peyote*) con los alucinógenos de los antiguos mexicanos, sino que encontró un culto moderno a los hongos entre los modernos mazatecos (Wasson 1980: 20-21).

Entusiasmado por estos descubrimientos, Wasson partió hacia Grecia para tratar de establecer algunas relaciones entre los alucinógenos y la antigua religión helena, identificando al Cornezuelo (*claviceps*) con la espiga que Deméter entregara a Triptólemo y de la cual se destilaba la bebida con la que se hacían las libaciones en los misterios eleusinos (Ruck 1980: 79). Posteriormente estableció el carácter enteógeno (no alcohólico) del vino de las festividades báquicas, el cual surgía de la fermentación de un hongo diluido en la bebida, y la relación Dionisio-Ambrosía, similar a la hindú *Agni-Soma*, le sugirió a Wasson un análisis similar para la sociedad hindú<sup>1</sup>.

En los himnos védicos *Soma* es, al mismo tiempo, un dios, una planta y el jugo de esa planta. Su identidad alucinógena está fuera de toda duda puesto que la totalidad de la práctica mística de la India, a partir de los *Upa-*

---

1) Según las creencias de los antiguos griegos e hindúes, los hongos no se reproducían por semillas ya que eran engendrados por los rayos que caían sobre la tierra. De acuerdo con los Himnos Védicos, *Agni*, el dios de la iluminación mística y el fuego sagrado, que también era identificado como *Soma*, fue creado cuando el padre dios *Indra* lanzó un relámpago hacia la tierra. Por otro lado, *Dionisio*, el dios griego de la iluminación mística, nació del mismo modo cuando su padre el dios *Zeus* le lanzó un relámpago a la diosa-tierra *Semele*.

*nishads* y a través de los métodos del yoga, se reduce a reemplazar la visión conferida por la planta del *soma*. Wasson identificó al *soma* con el *amanita muscaria* y descifró del himno védico las dos formas de su consumo: directamente y a través de la orina<sup>2</sup>.

Investigaciones posteriores han seguido las huellas precursoras de Wasson, determinando el uso que las sociedades arcaicas y tradicionales le han dado a los enteógenos de origen vegetal. Para los tres casos mencionados (México, Grecia e India) ya existen estudios que vinculan sus representaciones artístico-religiosas con los estados misticomiméticos producidos por las plantas psicoactivas. Son estos antecedentes los que nos motivan entonces, a encontrarles un paralelo en los Andes.

## 2. *Los alucinógenos en el mundo andino*

Las plantas psicotáxicas no pasaron inadvertidas entre los antiguos peruanos y su uso se remonta a los períodos más tempranos de nuestro desarrollo cultural.

En Huaca Prieta Junius Bird encontró la parafernalia del inhalante alucinógeno más antigua de América: una bandeja de huesos y tubos de aproximadamente 1,600 años a.C. (Bird 1962: 196 y 1963: 29-34). Incluso, en la yuxtaposición de pájaros y mamíferos que conforman su decorado, alguno ha creído ver la representación de una visión extática (Furst 1980: 264).

Lumbreras excavó en 1972 en la zona denominada "atrio del lanzón" y puso al descubierto una estela de significativa importancia, puesto que viene a ser la representación más temprana del cacto alucinógeno del San Pedro (*trichocereus pachanoi*) (Lumbreras 1977: 23).

Marlene Dobkins (1975-1976 y 1977) ha señalado ya la representación de alucinógenos y visiones extáticas en el arte de Moche y Nasca, y sus hipóte-

- 2) En el libro IX del *Rig Veda* se puede leer una invocación al dios Indra que dice: "Como un ciervo sediento, ven aquí a beber/Bebe todo el soma que quieras/Ori-nándolo día tras día; oh, generoso/Has asumido tu más poderosa fuerza". Posteriormente se puede leer otro verso que reza: "Los grandes dioses orinan juntos el soma encantador". Durante mucho tiempo no se encontró explicación alguna para estos versos, pero Wasson parece haberlos aclarado al relacionarlos con las dos formas conocidas de intoxicarse que aún conservan los paleosiberios llamados *koryjacs*: la primera consistía simplemente en tomarse el jugo de los hongos exprimido entre tablas y mezclado con leche o coágulos. Las índoles alucinógenas que contenían pasaban al estómago, pero muchas más pasaban a los riñones y más tarde salían por la orina conservando sus propiedades psicoactivas. Este procedimiento no nos debe parecer extraño, pues también en una excoiación de Zaratustra, en el *Gatha* del *Avesta*, *Yasna* 48:10 se dice: "¿Cuando (oh, Mazdah) suprimirás la orina de esta ebriedad con la que los sacerdotes malévolamente engañan al pueblo?".

sis aparecen confirmadas por las investigaciones de Anne Marie Hocquenghem (1977). Al parecer, la presencia constante de los enteógenos vegetales en el arte de las culturas preincaicas contribuye a aceptar su consumo y uso por los antiguos peruanos.

Hay evidencias del empleo de alucinógenos entre los incas, pero las informaciones coloniales son más explícitas en este aspecto. Una fuente eclesiástica que no hemos podido identificar afirma que los indios peruanos:

“...tomaban una bebida llamada achuma, un agua que preparan con la savia de unos cactus delgados y lisos y como es muy fuerte, después de tomarla pierden el juicio y quedan privados de los sentidos, tienen visiones en las que se les aparece el diablo” (citado por Evans Schultes y Hofmann 1982: 154).

Es posible que los hombres andinos mezclaran con la chicha algún alucinógeno, tal como los antiguos griegos lo hacían con el vino. La hipótesis nos es sugerida por los escritos de Arriaga, quien afirmaba que:

“En los llanos desde Chancay abajo, la chicha que ofrecen a las guacas se llama yale, y se hace de zora mezclada con maíz maseado y le echan polvos de *espingo*; hácela muy fuerte y espesa, y después de haber echado sobre la guaca lo que les parece, beben las demás los hechiceros y los vuelve como locos” (Arriaga 1968: 209, el subrayado es nuestro).

El mismo Arriaga nos dirá algo acerca del espingo y de otro producto llamado aut:

“Espingo es una frutilla seca, al modo de unas almendras redondillas, de muy vehemente olor, aunque no muy bueno. Traenle de los Chechapoyas... y lo compran muy caro... Y el señor arzobispo pasado prohibió so pena de excomunión, que no se vendiese a los indios, porque supo que era ordinaria ofrenda para las guacas... Aut es otra frutilla, también seca, no muy diversa del espingo, que también traen de hacia las Chechapoyas, y dicen que es medicinal, como el espingo” (Arriaga 1968: 211).

Por la descripción del fruto y el lugar de procedencia, el espingo y el aut deben corresponder con la *brunfelsia* y la *brugmansia*, poderosos alucinógenos amazónicos. Ahora bien, no debe llamar la atención la prohibición arzobispal de la venta de los enteógenos, ya que, como en México, la iglesia reprimió al cacto del San Pedro como lo había hecho con el peyote y el teunamacathl:

“Esta es la planta con la que el diablo engaña a los indios... en su paganismo, la usan para sus supersticiones... aquellos que la beben pierden la conciencia y quedan como muertos; incluso se ha visto que algunos mueren a causa del enfriamiento que produce en el cerebro. Transportados por la bebida, los indios sueñan en mil absurdos y los creen como si fuesen realidad” (citado por Evans Schultes y Hofmann 1982: 154).

A principios del siglo XVIII, una de las expediciones científicas que los borbones enviaron al Perú informó lo siguiente sobre el culto a un “árbol-hongo” que los indios mantenían en la amazonía:

“...mezclan los hongos que crecen en los árboles caídos con una especie de película rojiza que por lo regular se adhiere a los troncos podridos. La película es muy picosa. Cualquiera persona que pruebe esta preparación caerá infaliblemente bajos sus efectos después de tres tragos, ya que es muy fuerte o, mejor dicho, sumamente tóxica” (citado por Evans Schultes y Hofman 1982: 152).

El científico francés La Condamine menciona el uso de la *brugmansia* entre los omaguas del Marañón y Von Humboldt también la describe entre los rituales de las tribus amazónicas, pero en 1846 un viajero describió la intoxicación por *brugmansia* en un indígena de la sierra oriental:

“...cayó en un pesado estupor, fijó sus ojos inexpresivos en el suelo, su boca permaneció convulsivamente cerrada y las fosas nasales se dilataron. Después de un cuarto de hora sus ojos empezaron a girar, brotó espuma de su boca y todo su cuerpo fue presa de terribles convulsiones. Una vez que pasaron estos síntomas violentos, siguió un profundo sueño que duró varias horas; cuando el sujeto se recobró, relató las particularidades de la visita que hizo a sus antepasados” (citado por Evans Schultes y Hofmann 1982: 129).

Aun en el Perú contemporáneo los alucinógenos siguen teniendo una gran importancia entre las sociedades tradicionales tal como lo demuestran los estudios de Marlene Dobkins sobre el ayahuasca (1972) o la reciente publicación de Chiappe, Lemlij y Millones (1985).

A modo de conclusión de este recuento del uso de enteógenos vegetales en el Perú, quisiéramos mencionar algunos de los alucinógenos más importantes del área andina como el San Pedro (*trichocereus pachanoi*), Ayahuasca (*banisteriopsis caapi*), Chircaspi (*brunfelsia*), Yato (*virola*), Huaccacachu (*brugmansia*), Uva Camarona (*gaultheria*) y la Huilca (*anadenanthera colubrina*).

### 3. Principales efectos del consumo de alucinógenos

Los psicodislépticos vegetales son complejas fábricas químicas. Algunos de ellos contienen compuestos químicos capaces de provocar alucinaciones visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas, o de causar psicosis artificiales que, como ya hemos hecho mención, han sido conocidas y empleadas por el hombre desde sus primeras experiencias con la vegetación ambiental. No es de extrañar, pues, que hayan jugado un papel importante en los ritos religiosos de las antiguas civilizaciones, y que sean aún motivo de veneración y temor, como elementos sagrados para personas que siguen viviendo en culturas menos desarrolladas, y en relación a tradiciones y modos de vida ancestrales.

Uno de los "estados alternos" más comunes originados por los alucinógenos, es un efecto subjetivo denominado "efecto ecosomático", que consiste en un desdoblamiento de la personalidad, un cisma entre el cuerpo y la mente (Green 1968: 11). El "vuelo extático" ha sido definido por Eliade como un signo de la decadencia humana, como una nostalgia de los tiempos primordiales:

"El vuelo mágico es la manifestación simultánea del éxtasis y de la autonomía del alma. Esto explica que semejante mito aparezca en conjuntos culturales tan distintos: hechicería, mitología del sueño, cultos solares y apoteosis imperiales, técnicas del éxtasis, simbolismo funerario, etc. Está asimismo relacionado con el simbolismo de la ascensión. Este mito del alma contiene en germen toda una metafísica de la autonomía y de la libertad espirituales del hombre: en él es donde hay que buscar el punto de partida de las primeras especulaciones sobre el voluntario abandono del cuerpo, la omnipotencia del intelecto y la inmortalidad del alma humana" (Eliade 1976: 368).

De acuerdo con Eliade, el simbolismo del vuelo es mucho más complejo de lo que a simple vista parece. En la mitología andina, por ejemplo, hay múltiples casos de personajes que "vuelan", pero los contextos en los que estos acontecimientos se produjeron hacen variar la estructura simbólica de los mitos<sup>3</sup>. No obstante, es posible encontrar ejemplos de "vuelos" en estados psíquedélicos. No queremos entrar en la polémica sobre si hubo o no chamanismo en los Andes prehispánicos (Rowe 1946: 300-314, Hocquenghem 1977: 123-130 y Cock 1983: 135), pero de una cosa estamos seguros: el em-

---

3) Ayar Cachi y Naymlap son dos personajes que también "vuelan" dentro de la mitología andina (Cieza 1967 y Cabello Valboa 1951), pero sus "vuelos" estuvieron vinculados al simbolismo de fundación solar y al simbolismo de la ascensión, respectivamente.

pleo de los alucinógenos en contextos religiosos debió requerir de algún especialista en estos menesteres. De ahí que Polo de Ondegardo afirmara que:

“Otro género de hechizeros auía entre los Indios, permitidos por los Yngas en cierta manera, que son como brujos. Que toman la figura que quieren y *van por el ayre* en breue tiempo, mucho camino y ven lo que pasa” (Polo 1916: 29, el subrayado es nuestro).

Estos especialistas “voladores” muy bien podían haber debido su poder al “efecto ecosomático” de algún alucinógeno, y en virtud de ese poder se explica la tolerancia del estado incaico. Es más, algunas fuentes precisan que los soberanos del Cusco llegaron a servirse de estos individuos. Fue el caso de la conquista de las islas de Auachumbi y Niñachumbi por Túpac Yupanqui, quien se enteró de su existencia gracias a la información de unos mercaderes:

“Y para hacer más información, y como no era negocio que dondequiera se podía informar dél, llamó a un hombre que traía consigo en las conquistas, llamado Antarqui, el cual todos éstos afirman que era gran nigromántico, tanto que volaba por los aires. Al cual preguntó Topa Inga si lo que los mercaderes marinos decían de las islas era verdad. Antarqui le respondió, después de haberlo pensado bien, que era verdad lo que decían, y qué él iría primero allá. Y así dicen que fué por sus artes, y tanteó el camino y vido las islas, gente y riqueza dellas, y tornando dió certidumbre de todo Topa Inga” (Sarmiento 1942: 123).

El segundo de los efectos psicoactivos que nos interesan de los enteógenos, es el de ver visiones o alucinaciones. Al respecto es importante hacer algunas precisiones. El contexto y los propósitos por los que las sociedades tradicionales y las industrializadas emplean sustancias químicas capaces de activar estados alternos de conciencia son muy distintos, como lo son las actitudes con que se toman esas drogas y sus efectos. Para las sociedades arcaicas las plantas psicotrópicas son sagradas y mágicas, en la medida que permiten el acceso a otros planos de la experiencia sagrada:

“La experiencia del trance extático o de estados verdaderamente alterados, generados por alcaloides naturales, y su contenido culturalmente condicionado así como la interpretación subsecuente, son plenamente compatibles con los sistemas filosófico-religiosos tradicionales que valoran e incluso alientan los caminos individuales hacia poderes sobrenaturales y hacia una confrontación personal con ellos, como quiera que se les conciba o se les nombre” (Furst 1980: 41).

Ahora bien, el carácter de estas visiones está en relación con el contexto cultural de las distintas sociedades. Resulta impensable que un hombre andino haya alucinado con elefantes o rinocerontes, pero no es descabellado

suponer que sí lo haya hecho con los grandes felinos, serpientes y aves de rapiña del área andina. Estas imágenes, al provenir del inconsciente colectivo, sugieren una relación bioquímica con lo que Jung denominó arquetipos (Furst 1980: 101); sobre todo porque la harmalina, la mescalina y otros alcaloides, son poderosos psicoactivos cerebrales:

“La manifestación psíquica del espíritu demuestra que tiene una naturaleza *arquetípica*, es decir, que el fenómeno, que denominamos espíritu, se funda en la existencia de una imagen original, autónoma, que, en forma preconsciente, existe en la disposición de la psique humana, de manera universal” (Jung 1981: 19).

De acuerdo con lo anterior, si las imágenes arquetípicas de los estados alternos están relacionados a contextos culturales concretos, entonces no podemos plantear una generalización como sí lo hicimos con el “efecto ecosomático”. Es más, el arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, por lo que al concientizarse y ser percibido puede cambiar de acuerdo con cada conciencia individual en que surge (Jung 1984: 11). Por lo tanto, más allá de dejar establecida la relación contexto-arquetipo-alucinación, no podemos proseguir en las características generales de estas visiones. Sin embargo, las experiencias personales de algunos investigadores y los resultados obtenidos en laboratorios con miles de individuos, permiten ensayar otra vía.

Al parecer, un efecto que es general a todo consumo de alucinógenos es la “geometrización” de las visiones (Masters 1966). Esto se debe a que las formas geométricas son un síntoma común de desoxigenación cerebral a causa del consumo de los enteógenos y que puede ser compartido hasta por los alcohólicos (Graves 1980: 125). Por otro lado, los dibujos de los pacientes sometidos a tratamiento con alucinógenos, corroboran estas afirmaciones (Evans Schultes y Hofmann 1982: 176-181). Por lo tanto, ¿el arte geométrico de los antiguos peruanos no pudo haber estado relacionado con alguno de estos estados alternos?

## II. *Alucinógenos y religión: el arte Chavín*

La presentación de un estado de la cuestión de los estudios de alucinógenos aplicados a las culturas era imprescindible para introducirnos al arte Chavín, sobre todo para sustentar nuestras hipótesis y establecer las líneas de análisis. Sabemos de la existencia de un trabajo precursor sobre este mismo punto, pero no hemos tenido acceso a él<sup>4</sup>. De todas formas la omisión no es una disculpa.

---

4) Alana CORDY COLLINS: “Chavín art: Its Shamanic/Hallucinogenic Origins”, in *Pre-Columbian Art History*, Peek Publications, Palo Alto, California, pp. 353-362.

## 1. *El arte Chavín y sus niveles de significación*

De acuerdo al modelo propuesto por Panofsky, los contenidos temáticos o niveles de significación de toda obra de arte pueden ser divididos de la siguiente manera: *significación primaria*, que es la identificación de las formas puras (líneas, color, volumen y materiales), la representación de objetos naturales (seres humanos, animales, plantas, instrumentos, etc.) y la relación de estos objetos en un hecho concreto; es decir, el dominio de los motivos artísticos en sus connotaciones fácticas y expresivas. En segundo lugar tenemos la *significación secundaria*, que se diferencia del anterior en que no es sensible sino inteligible, ya que se aparta del mundo práctico de los objetos y las acciones para introducirnos en el mundo de las tradiciones y costumbres de una determinada civilización; por lo tanto, se basa en las imágenes, mitos y alegorías que le son comunes a una sociedad. Finalmente está el nivel de *significación intrínseca*, que al basarse en valores simbólicos, requiere para su comprensión algo más que el conocimiento de los temas o conceptos específicos, pues en él subyacen los principios que rigieron la elección y representación de los motivos y su temática (Panofsky 1984: 13-26).

Dicho de otro modo, el *significado intrínseco* le es esencial a la obra de arte porque los otros dos, el *primario* (natural) y el *secundario* (convencional), pertenecen al dominio del fenómeno. Se podría decir que actúa como un principio unificador que sustenta y explica la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la manera en que el hecho visible toma forma. El *significado intrínseco* está tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes, como los anteriores por debajo de la misma.

Pues bien, cada vez que se ha intentado un análisis del arte Chavín, se ha hecho a partir de los dos primeros niveles de significación, lo que resulta absurdo, pues aislados de su significado *intrínseco* la unidad de la obra de arte resulta incoherente. De ahí que abunden las interpretaciones etnocéntricas y simplistas del arte chavinoide, como el de la existencia de un culto al felino o al jaguar. No podemos concluir nada semejante si es que no poseemos datos históricos de la vida de estos hombres, sin conocer su lengua o sus códigos de lenguaje y desconociendo sus tradiciones míticas. Casi se podría decir que sin conocimiento de los significados *primarios* y *secundarios* nunca entenderemos el significado *intrínseco* del arte Chavín<sup>5</sup>.

---

5) No es el caso de Moche, por ejemplo. La subsistencia de la lengua *muchic* hasta entrada la colonia y la existencia de millares de piezas de cerámica, han permitido a Berezkin (1981) y a Hocquenghem (1979) un análisis más completo en los distintos niveles de significación. Las investigaciones de Luis Jaime Castillo de la especialidad de Arqueología de la Universidad Católica del Perú, son otra muestra de las diferencias que ofrece el estudio de la iconografía Moche con respecto a la

No obstante, es posible ensayar nuevas vías de interpretación desde una perspectiva diferente. La historia del arte americano ha sido analizada siempre desde las categorías creadas por el estudio del arte europeo; consecuentemente, dentro de la tradición artístico-cultural de occidente es posible avanzar desde los niveles de significación *primarios* hasta los *intrínsecos*. Pero en el área andina, donde gran parte de nuestro acervo cultural se ha perdido, ¿por qué no intentar un análisis partiendo del nivel *intrínseco*?. Evidentemente no lograremos reconstruir jamás el contexto cultural del llamado primer horizonte, pero ya que se nos ha cerrado el camino de interpretación convencional, bien podemos tratar de hacer algunas precisiones dentro de las limitaciones exculpatorias del ensayo.

John Rowe, siguiendo la línea de análisis artístico trazada por Panofsky, intentó descifrar el significado del arte Chavín, pero la ausencia del contexto cultural al que hemos hecho mención le impidió llegar muy lejos. Fue por ello que Rowe suplió hábilmente esas carencias, asimilando el arte Chavín a los *kenningar* (metáforas) de la poesía de Islandia:

“El arte Chavín es fundamentalmente representativo, pero su sentido representativo queda oscurecido por las convenciones que rigen el estilo Chavín y, en muchos casos, por el hecho de que los detalles representativos no se representan directamente sino de una manera figurada o metafórica” (Rowe 1973: 257).

De acuerdo al modelo de Rowe, cada elemento iconográfico Chavín que no tenga un referente natural inmediato sería un *kenningar* (seres antropomorfos, boca felínica, garras, etc.), de donde volvemos al punto de partida puesto que no se trató de un arte secular, sino de un arte eminentemente sagrado.

La propuesta de una iconografía chavinoide a modo de *kenningar* es inapropiada<sup>6</sup>; no obstante, tuvo el mérito de haber sido el primer intento

---

de Chavín. Castillo puede interpretar el simbolismo expresado en un solo cerámico moche, en función de las informaciones obtenidas de la evaluación de miles de especímenes por parte de otros especialistas.

- 6) Los *kenningar* no eran estrictamente metáforas, sino complicados mecanismos retóricos que en grandes cantidades permitían salvar las dificultades de una métrica rigurosa, muy exigente de aliteración y rima interior. Esas equivalencias (*kenningar*) se empleaban de manera incoherente porque retenerlas y aplicarlas *sin repetirse* era el ideal de la primitiva literatura de Islandia (Borges 1981: 48). Dicho modelo estaría en contradicción con lo que el mismo Rowe predica, pues al lado de la simetría Rowe advierte que es una constante en el arte de Chavín: “...la repetición de detalles o aún de figuras completas en fila” (Rowe 1973: 258).

serio de abordar el significado del arte Chavín. Para el estudio del arte preicai-  
co se hace cada vez más urgente tener en cuenta los parámetros planteados  
por Patricia Lyon:

“Pero si el deseo es de comprender las antiguas culturas andinas, tene-  
mos que obrar con cuidado y seriedad. Tenemos que ubicar el arte en  
su espacio y tiempo e interpretar la simbología en sus propios términos,  
tanto naturales como culturales, utilizando una muestra bastante am-  
plia para cualquier propósito. Una vez lograda una comprensión de las  
religiones antiguas, podremos emprender el examen de sus aportes a las  
religiones andinas del siglo XVI” (Lyon 1983: 171).

En el caso de Chavín resulta muy difícil cumplir con todas esas especi-  
ficaciones y por eso hemos propuesto un camino inverso: partiremos de los  
valores simbólicos hacia sus manifestaciones formales e inteligibles.

## 2. *El simbolismo chavinoide*

Cassirer concibe el espacio como una dualidad entre lo perceptivo y lo  
simbólico (Cassirer 1982: 73), por su parte Mircea Eliáde lo reducirá a la di-  
cotomía entre el espacio sagrado y el profano (Eliáde 1979: 25); en cual-  
quier caso, ambas interpretaciones coinciden en la concepción no homogénea  
del espacio. El hombre de las sociedades arcaicas, por tanto, tomó conciencia de  
sí en un mundo abierto y rico en significación. Pues bien, el arte y los mitos  
se encuentran en el trance entre estos dos espacios. Así como el arte abstrae  
de la naturaleza aquellas partes que, debidamente organizadas, pueden sus-  
tituir al todo y ordenar el universo cultural de las sociedades; así también el  
mito le da un fundamento ontológico al mundo y arraiga al hombre en lo  
real, que es lo sagrado por excelencia. En función de estas categorías es que  
trataremos de analizar el simbolismo de la cultural Chavín.

A simple vista el simbolismo dominante en el arte Chavín es el terio-  
morfo o simbolismo animal:

“La figura animal denota, precisamente, que el contenido y las funcio-  
nes de que se trata se encuentran todavía en un campo extrahumano, es  
decir, fuera de la conciencia humana y por lo tanto forman parte, por  
un lado, de lo demoniaco sobrehumano, y por el otro de lo animal  
infrahumano” (Jung 1981: 33).

De lo anterior podemos imaginarnos por qué surgió la combinación  
de los motivos antropomorfos con los zoomorfos (sobre lo que insisteremos  
más adelante), pero la pregunta inicial sigue sin respuesta: ¿por qué en el arte  
Chavín predomina el simbolismo animal?

Para Elíade hay una solidaridad mística entre el hombre y los animales; en virtud de esta solidaridad ciertos seres humanos pueden convertirse en animales, comprender su lengua o compartir con ellos sus poderes ocultos. Participar del modo de ser de los animales entonces, es restablecer la situación que existió *in illo tempore*, en los tiempos místicos, cuando aún no se había consumado la ruptura entre el hombre y el mundo animal (Elíade 1976: 92).

La mitología andina nos ofrece múltiples ejemplos de esta solidaridad mística: animales fueron quienes guiaron a Cuniraya en la búsqueda de Cavillaca en los mitos de Huarochirí (Avila 1975: 28-30); Pacharicue era un adivino que ejercía su oficio consultando con las arañas e insectos (Arriaga 1968: 206); el zorro aparece vinculado al origen del maíz en varias narraciones populares andinas (Arguedas 1970); Yanaraman era el señor de los animales en los Andes centrales y fue a su vez criado por pastores (Pease 1982: 165); el pájaro Inti fue el ave que los hermanos Ayar sacaron del Tamputoco y que según los mitos instruyó a Mayta Cápac en las artes de la política (Sarmiento 1942: 67) y, finalmente, entre los antiguos checras existía la creencia de que los perros transportaban a las almas hacia su destino final (Iwasaki 1984: 84).

Por lo tanto, si en las narraciones míticas los animales se comportan en forma humana, hablan un idioma humano y demuestran una inteligencia y un conocimiento superiores a los del hombre, entonces se puede afirmar que el arquetipo del espíritu está representado por la figura de un animal (Jung 1981: 34).

Al concebir el espacio como una realidad no homogénea, el hombre arcaico establecía en la naturaleza una serie de jerarquías que después proyectaba en su sistema simbólico-cultural. Los animales, por lo tanto, no escapaban a esta regla:

“En el pueblo precolombino, los hombres se relacionaron a las especies animales *qua* especies en términos de atributos o cualidades. Al mismo tiempo, hay creencias generalizadas que en la naturaleza existen jerarquías paralelas entre los hombres y las especies de animales. Así como hay distinciones espirituales entre los hombres, también hay distinciones entre las cualidades espirituales de los animales” (Dobkins 1975-1976: 94).

Estos paralelos y distinciones no pasaron desapercibidos en el arte precolombino y aún se puede apreciar en la iconografía moche la estratificación social en función de un simbolismo animal:

“El arte primitivo es, en gran parte, una consecuencia de la creencia en la fuerza mágica de la imagen. La elección de los sujetos depende no tanto del sentimiento estético del artista, cuanto del papel que desempeña el modelo de su ideología” (Yacovleff 1932: 43).

Si el simbolismo dominante en el estilo Chavín fue el simbolismo animal, a la luz de los elementos anteriores estamos en una inmejorable posibilidad de situarlo en contextos más precisos. No caeremos en simplezas como atribuir un culto zoomórfico a esta cultura, que dicho sea de paso se presenta como la tentación más evidente; antes bien, trataremos de encontrarle un sentido a este conjunto de valores simbólicos en el *ánima* social. Sólo intentando definir el significado *intrínseco* del arte Chavín es que podremos comprender sus motivos y proporcionarles un referente a sus composiciones iconográficas.

### 3. *Alucinógenos y Arquetipos*

Nada o casi nada es lo que sabemos de la religión, los mitos y los ritos de la sociedad que se organizó en torno al templo de Chavín de Huantar. Los mismos cronistas españoles no obtuvieron testimonios claros sobre el templo de la memoria oral de sus informantes:

“Otros cuentan y lo tienen por más cierto, que no es esto si no que antiguamente muchos tiempos antes que los Ingas reynassen, ouo en aquellas partes hombres a manera de gigantes tan crescidos como lo mostrauan las figuras que estauan esculpidas en las piedras: y que con el tiempo y con la guerra grande que tuvieron con los que agora son señores de aquellos campos se disminuyeron y perdieron, sin auer quedado dellos otra memoria que las piedras y cimientto que he contado” (Cieza 1984: 239-240).

Ahora bien, sabedores de las representaciones del cacto del San Pedro en el arte de Chavín, nosotros partimos del supuesto que en las liturgias y ritos de esta cultura el consumo de dicho alucinógeno debió ocupar un lugar preponderante; sobre todo por la posibilidad de haber sido una vía de acceso al mundo espiritual:

“Lo santo tiene que tener una figura, tiene que ser ‘sucédible’, que ser espacial, temporal, visible o audible. Más sencillamente, lo santo tiene que ‘suceder’. Este ‘suceder’ no es nunca ni de ninguna manera el simple acontecer dado. En lo dado tienen que mostrarse de inmediato las posibilidades” (Van der Leeuw 1975: 431).

Los alucinógenos deben ser entendidos entonces, como un medio que pudo haber hecho tangible ese “suceder”. Ya se ha mencionado cómo una de las características del trance extático es la de “ver” entidades íntimamente

vinculadas con los arquetipos del inconsciente colectivo, y que en las sociedades arcaicas dichos símbolos vienen a ser la expresión de “lo sagrado común” y se les reconoce como tales. En el culto comunitario los símbolos cobran vida y pueden representar actos de confianza, de adoración, de alabanza y de afirmación común frente a la divinidad:

“...el símbolo prolonga la dialéctica de la hierofanía: todo lo que no está directamente consagrado por una hierofanía se convierte en sagrado por el hecho de participar de un símbolo” (Elíade 1974 t. II: 235).

Los símbolos provenientes de las visiones del estado extático-hierofante pudieron haber sido llevados a las representaciones artísticas, pero sólo demostrando su relación con el universo religioso es que tendrá sentido esta afirmación.

El primer elemento simbólico-iconográfico que se nos presenta es el del felino, tradicionalmente asociado al jaguar:

“El felino que los artistas tuvieron en su mente fue probablemente el jaguar, un animal legendario en toda la América Tropical por su valor y fuerza, porque la mayoría de figuras felínicas completas que aparecen en el arte de Chavín tienen las marcas en el pelaje que son características del jaguar” (Rowe 1973: 262).

La identidad del felino podría quedar en entredicho en la medida en que se ha demostrado que la casi totalidad de representaciones felínicas del área andina corresponden no a una, sino a varias especies de félidos (Lyon 1983: 164); pero hasta ahora hay un consenso sobre la presencia del jaguar en el arte chavinoide.

Otra constante iconográfica viene a ser la de las aves de rapiña:

“Las formas naturales más frecuentes en el arte de Chavín son aves que pueden identificarse como águilas y halcones. Los rasgos que permiten esta identificación son los pies fuertes de aves de rapiña, el pico corto y encorvado con una cara prominente encima que contiene las ventanas de la nariz” (Rowe 1973: 265).

Definitivamente aparecen otros seres zoomorfos en los trabajos de piedra, cerámica y tela; pero las representaciones de otros animales como figuras principales son muy escasas en las composiciones de estilo Chavín (Rowe 1973: 265 y Olsen 1977: 39). Se podría decir por tanto, que las falcónidas y los felinos acaparan la casi totalidad de la iconografía Chavín.

Ahora bien, estudios etnográficos revelan la importancia que debieron haber tenido y tienen los “espíritus auxiliares” animales en las sociedades ar-

caicas y tradicionales (Eliade 1976: 87-93). En América el espíritu animal ha sido definido como el *nagual*, mediante el cual una o más especies determinadas establecen una relación con la personalidad de una sociedad en contextos estrictamente religiosos (Dobkins 1977: 202). En virtud de su carácter predador, fuerza y fiereza, el *nagual* en el espacio andino se habría asimilado a los grandes felinos y a las aves de rapiña (Dobkins 1977: 101), constantemente presentes, como hemos visto, en el arte y la iconografía Chavín.

Anteriormente mencionamos cómo el simbolismo animal estaba vinculado a una nostalgia por los orígenes y a una situación de comunión con los animales cuando el tiempo era perfecto. ¿Cómo pudo el hombre reactualizar esos mitos y contemporizar su situación con lo que ocurrió *in illo tempore*? Nos inclinamos a pensar que los alucinógenos ofrecieron la posibilidad de ingresar al tiempo del mito y restaurar el cosmos inicial:

“En el principio, o sea en los tiempos míticos, el hombre vivía en paz con los animales y entendía su lengua. Sólo después de una catástrofe primordial, comparable a la “caída” de la tradición bíblica, el hombre se volvió lo que es hoy: mortal, sexuado, obligado a trabajar para alimentarse y en conflicto con los animales. Al prepararse al éxtasis y durante este éxtasis, el chamán suprime la condición humana actual y reencuentra, provisionalmente, la situación inicial. La amistad con los animales, el conocimiento de su lengua, la transformación en animal, son otros tantos signos de que el chamán ha reintegrado la situación ‘paradisíaca’ perdida en el albor de los tiempos” (Eliade 1976: 95).

De acuerdo a lo anterior el éxtasis no sólo permitía el reencuentro con el *nagual* (animal familiar o espíritu protector), sino que dentro de esos estados alternos el hombre podía adoptar su forma y adquirir sus poderes. Diversos estudios antropológicos avalan las “transformaciones” de ciertos especialistas religiosos en aves de rapiña (Langdon 1981: 107) o en jaguares dentro del área andina:

“Es, en realidad, un fenómeno común del chamanismo sudamericano que los chamanes son estrechamente identificados con el jaguar, hasta el punto en que casi en ninguna parte el jaguar es considerado simplemente un animal, aunque fuese un animal especialmente poderoso, sino sobrenatural, frecuentemente visto como la reencarnación de chamanes vivos o muertos, que contiene sus almas y que hace el bien o el mal según la disposición de su forma humana” (Furst 1980: 99).

La transformación hombre-felino u hombre-pájaro —estrechamente vinculada al trance extático— corresponde a una operación producida en la simbología del espíritu que bien pudo haber sido estimulada por efecto de algún psicoactivo vegetal. Los felinos y aves antropomorfizados del arte Chavín, por

lo tanto, pudieron haber sido el correlato plástico de una experiencia religiosa en la que el consumo de alucinógenos ocupaba un lugar importante.

Por otro lado, fuera de los arquetipos míticos, las visiones extáticas también se presentaban bajo la apariencia de formas geométricas. ¿Podemos encontrar alguna relación entre estas visiones y el arte Chavín? Para introducirnos al tema partiremos de una afirmación de Rowe:

“La reducción de los motivos a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas y volutas dio como resultado la representación de los rasgos anatómicos por motivos más bien geométricos” (Rowe 1973: 259).

Según Lumbreras, el predominio de las formas geométricas en el arte de Chavín se debe a su diseño de base estructural textil:

“Por sus características de construcción, el tejido favorece un tratamiento simétrico de las imágenes, bilateral o radial, dentro de un diseño desarrollado a base de líneas rectas y ángulos, que en última instancia reflejan la dirección de las tramas y las urdimbres que constituyen la base estructural de un tejido” (Lumbreras 1978: 14).

Al argumento anterior pensamos que podría sumársele el carácter geométrico de las visiones, pero somos enfáticos al señalar que en ninguno de los dos casos se trata de demostrar un origen tecnomorfo o alucinógeno de las divinidades que aparecen representadas en las manifestaciones del arte chavinoide. Estas —como ya lo hemos subrayado— estaban vinculadas a un contexto cultural y religioso, susceptible de ser tangible por medio de los enteógenos.

Sea cual haya sido el patrón del diseño geométrico, lo cierto es que en el dominio de la *significación primaria* evolucionó prontamente hasta adquirir rasgos definidos y una estructura convencional dentro de un estilo propio. De esta manera el arte Chavín aparece regido por:

“...la simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de los motivos a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas y volutas. La simetría es esencialmente bilateral con referencia a un eje vertical. Existen dibujos en el arte Chavín cuyas dos mitades son exactamente iguales, pero con más frecuencia hay alguna diferencia entre las dos. Parece que la cosa importante es el equilibrio del dibujo” (Rowe 1973: 257).

Encontrarle a las características anteriores un fundamento en la visión extática resultaría descabellado, pues la estructura del diseño Chavín debió estar regida por principios más ligados a la esfera de la *significación primaria*

que a los de la *intrínseca*. Como tales, merecen un estudio formal y conciso<sup>7</sup>.

A lo largo de esta exposición hemos tratado de ser cautos en cuanto a las vinculaciones que podrían establecerse entre el consumo de alucinógenos y el arte de la cultura Chavín. No queremos seguir proponiendo analogías que puedan resultar excesivamente forzadas<sup>8</sup>. Antes bien nos basta con saber que hemos hecho lo necesario como para crear una reflexión en torno al tema.

### *Conclusión*

El presente artículo no pretende ser un estudio de la iconografía o el arte de la cultura Chavín, sino un análisis de la religión de la sociedad que se desarrolló hacia el 1,300 a. C. Como tal, aborda el problema del arte en la medida en que nos sirve de punto de partida para nuestras reflexiones acerca del problema religioso, y porque al volver sobre él nos encontramos con la posibilidad de corroborar nuestras hipótesis: la cultura Chavín desarrolló un sistema religioso en el que el consumo de alucinógenos debió haber tenido una función litúrgica preponderante. Desde tiempos inmemoriales entonces, ciertos alucinógenos se emplearon ritualmente, los que —unidos a una serie de arquetipos propios del contexto religioso cultural— originaron un cuerpo de motivos y símbolos que gradualmente llegaron a fijarse culturalmente, o a institucionalizarse junto con sus interpretaciones. De ahí que el corpus de imágenes no figurativas y sus paralelos arqueológicos pudieran haber sido estimulados por el consumo del San Pedro o de otros alucinógenos.

---

7) Es el caso del análisis de Peter Kaulicke, profesor de la especialidad de Arqueología de la Universidad Católica del Perú, viene desarrollando sobre la significación del Obelisco Tello.

8) Un ejemplo posible sería si afirmáramos que el arte Chavín representa a individuos durante el trance. Efectivamente, podemos apreciar que distintos sujetos aparecen con las bocas cerradas, la dentadura apretada, las narices dilatadas (romas), y con el denominado "ojo extático", que se produce cuando la pupila se sitúa en el centro y arriba del globo ocular. Todos los elementos mencionados anteriormente son efectos del consumo de alucinógenos y se reflejan en el arte, pero consideramos que estaríamos forzando demasiado la relación y que la aceptación de este paralelo sería relativa o nula.



Estela encontrada en la zona denominada “atrio del lanzón” en 1972. Representa a un especialista religioso portando el cacto alucinógeno del San Pedro. Obsérvese el ojo extático, la nariz dilatada y la boca apretada, lo que haría suponer que el individuo se encuentra en trance extático. Los atributos zoomorfos también refuerzan la hipótesis de un influjo enteógeno.

## BIBLIOGRAFIA

- ARGUEDAS, José María  
1970 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima.
- ARRIAGA, Pablo Joseph de  
[1621] 1968 *Extirpación de la idolatría del Pirú*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- AVILA, Francisco de  
[1598?] 1975 *Dioses y Hombres de Huarochiri*, versión de José María Arguedas y estudio de Pierre Duviols, Siglo XXI editores, México.
- BEREZKIN, Yuri  
1981 "An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations", in *Ñawpa Pacha* 18, pp. 1-26, Berkeley-California.
- BIRD, Junius  
1962 "Art and life in Old Peru: an exhibition", in *American Museum of Natural History* vol. 5 N° 2, pp. 147-210, New York.
- 1963 "Pre-ceramic Art from Huaca Prieta. Chicama Valley", in *Ñawpa Pacha* 1, pp. 29-34, Berkeley-California.
- BORGES, Jorge Luis  
[1586] 1951 *Historia de la Eternidad*, Alianza-Emecé, Madrid.
- CABELLO VALBOA, Miguel  
1951 *Miscelánea Antártica*, Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, Lima.  
(1586)
- CASSIRER, Ernst  
1982 *Antropología Filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CIEZA DE LEON, Pedro de  
[1550] 1967 *El Señorío de los Incas*, estudio preliminar de Carlos Arañbar, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

- [1533] 1984 *Primera parte de la Crónica del Perú*, estudio preliminar de Franklin Pease, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- COCK, Guillermo  
1983 "Sacerdotes o chamanes en el mundo andino", *Historia y Cultura* 16, pp. 135-146, Lima.
- CHIAPPE, Mario; LEMLIJ, Moisés; MILLONES, Luis  
1985 *Alucinógenos y Shamanismo en el Perú Contemporáneo*, ediciones El Virrey, Lima.
- DOBKINS, Marlene  
1972 *The Visionary Vine: Psychedelic Healing in the Peruvian Amazon*, Chandler Publishing Company, New York.
- 1975-76 "Los alucinógenos de origen vegetal y las pampas de Nasca", *Arqueología PUC* vol. XVII-XVIII, pp. 91-100, Universidad Católica, Lima.
- 1977 "Plants Hallucinogens and the Religion of the Mochica an Ancient Peruvian People", in *Economic Botany* vol. 31 No. 2, pp. 189-203, California.
- DONNAN, Christopher  
1975 "The Thematic Approach to Moche Iconography", in *Journal of Latin American Lore* vol. 1 No. 2, pp. 147-162, Los Angeles.
- 1976 *Moche: Art and Iconography*, University of California Press, Berkeley.
- 1978 *Moche Art of Peru; pre-Columbian Symbolic Communication*, Museum of Cultural History, Los Angeles.
- ELIADE, Mircea  
1974 *Tratado de Historia de las Religiones*, Ediciones Cristiandad, 2 vols., Madrid.
- 1976 *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Extasis*, Fondo de Cultura Económica, México.
- 1979 *Lo Sagrado y lo Profano*, Guadarrama, Madrid.

- 1982 *Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas* vol. IV, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- EVANS SCHULTES, Richard y HOFMANN, Albert  
1982 *Plantas de los Dioses*, Fondo de Cultura Económica, México.
- FURST, Peter  
1980 *Alucinógenos y Cultura*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GRAVES, Robert  
1980 *Los dos nacimientos de Dionisio*, Seix Barral, Barcelona.
- GREEN, Celia  
1968 *Out of the Body Experience*, Ballantine Books, New York.
- HOCQUENGHEM, Anne Marie  
1977 "Les représentations de chamans dans l' iconographie mochica", *Nawpa Pacha* 15, pp. 123-130, Berkeley.
- 1979 "L' iconographie mochica et les rites de purification", *Baessler Archiv* XXVII, pp. 211-252, Berlin.
- IWASAKI, Fernando  
1984 "Idolatrias de los Indios Checras. Religión Andina en los Andes Centrales", *Historia y Cultura* 17, pp. 75-90, Lima.
- JUNG, Carl  
1981 *Simbología del Espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México.
- 1984 *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Paidós, Barcelona.
- LANGDON, Jean  
1981 "Cultural bases for trading of visions and spiritual knowledge in the Colombia and Ecuadorian Montaña", in *Networks of the past: regional interaction in archaeology; proceedings of the Twelfth Annual Conference*, University of Calgary, pp. 101-116, Calgary.
- LUMBRERAS, Luis G.  
1977 "Excavaciones en el templo antiguo de Chavín (sector R);

- informe de la sexta campaña”, *Ñawpa Pacha* 15, pp. 1-38, Berkeley-California.
- 1978 *Arte Precolombino. Escultura y Diseño*, Museo Nacional de Antropología y Arqueología y Banco de Crédito del Perú, Lima.
- LYON, Patricia  
1983 “Hacia una interpretación rigurosa del arte antiguo peruano”, *Historia y Cultura* 16, pp. 161-173, Lima.
- MASTERS, R.E. & HOUSTON, Jean  
1966 *The Varieties of Psychedelic Experience*, New York.
- OLSEN, Karen  
1977 “Chavín Butterflies; a Tentative Interpretation”, in *Ñawpa Pacha* 15, pp. 39-49, Berkeley-California.
- PANOFSKY, Erwin  
1984 *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid.
- PEASE G.Y., Franklin  
1982 *Pensamiento Andino*, Mosca Azul editores, Lima.
- POLO DE ONDEGARDO, Juan  
1916 *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, tom. III, Lima.  
(1574)
- ROWE, John H.  
1946 “Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest”, *Handbook of South American Indians* II, Bulletin 143, pp. 183-330, Washington.
- 1973 “El arte de Chavín; estudio de su forma y su significado”, *Historia y Cultura* 6, pp. 249-276, Lima.
- RUCK, Carl  
1980 “La solución del misterio eleusino”, en Wasson 1980, pp. 53-79, Fondo de Cultura Económica, México.
- RUIZ DE ALARCON, Hernando  
1892 *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viuen entre los indios naturales desta Nueva España*,

Anales del Museo Nacional de México I, IV, pp. 123-223,  
México.

SAPPER, Karl

1898

“Pilzförmige Götzenbilder aus Guatemala und San Salvador”, *Globus* vol. 73, pp. 327, BRD.

SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro de

1942

*Historia de los Incas*, Emecé, Buenos Aires.

[1572]

VAN DER LEEUW, Gerardus

1975

*Fenomenología de la Religión*, Fondo de Cultura Económica, México.

WASSON, Gordon

1980

*El camino a Eleusis*, Fondo de Cultura Económica, México.

YACOVLEFF, Eugenio

1932

“Las Falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos”, *Revista del Museo Nacional*, tom. I No. 1, pp. 35-111, Lima.

Nota: Cuando el presente artículo ya estaba en prensa, aparecieron dos obras que no queremos dejar de mencionar por su importancia. En primer lugar la *Iconografía mochica* de Anne Marie Hocquenghem, editada por la Universidad Católica del Perú (Lima 1987), y la tesis de Luis Jaime Castillo Butters, *Personajes míticos: esencias y narraciones en la iconografía mochica* (Lima 1987), presentada para optar el grado de Bachiller en Arqueología en la Pontificia Universidad Católica del Perú.