



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Los efectos de lo bello

## Valores estéticos y práctica social. El estilo alfarero Yavi-Chicha s.XI a XVI

Autor:

Avila, Florencia

Tutor:

Nielsen, Axel E.

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Arqueología

Posgrado



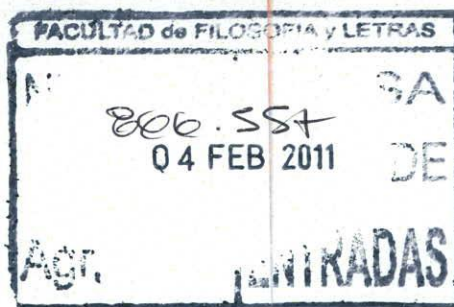
**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
15.2.15

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

Tesis 15.2.15



# EL EFECTO DE LO BELLO

## VALORES ESTÉTICOS Y PRÁCTICA SOCIAL

El estilo alfarero Yavi-Chicha. S. XI a XVI

**LIC. FLORENCIA ÁVILA**

Tesis para optar al grado de Doctor en Arqueología  
de la Universidad de Buenos Aires

**DIRECTOR: DR. AXEL E. NIELSEN**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas



*A mi familia. La cosanguínea y la del corazón  
Por darme todos los colores que necesito  
...Y a Tete...*



## AGRADECIMIENTOS

Los agradecimientos de una tesis son complicados, dado que son cinco años en el que la locura transita, en todo su espectro, por vías inverosímiles y en la que mucha gente se ve involucrada en ella.

A mi director, Axel Nielsen, por su solidaridad, confianza y por darme la libertad de trabajar con estética-belleza-arte. Nuestras conversaciones han sido fundamentales no sólo para el desarrollo de esta tesis, sino también, para el resto de mi vida profesional. E, indudablemente, los Chichas eran superiores a los López.

Al escuadrón suicida (mi equipo) y sus allegados por su ayuda en el trabajo de campo, en el laboratorio y en interminables discusiones y *reflexiones* sobre “qué les pasaba a los chichas”.

A la comunidad de Chipihuayco por su hospitalidad, solidaridad y confianza que permitió enriquecer este trabajo y que lo seguirá haciendo. “Porque queremos saber nuestra historia, que pasó en el chullperío, para saber qué contarles a nuestros hijos”. Compartimos la misma búsqueda. Y a sus alfareras que brindaron su sabiduría y me dejaron entrar en el mundo del “ollero”.

A M. Alba Bovisio a quien agradezco sus oportunos comentarios, puntos de vista, siendo una suerte de “guía” en el mundo estético.

A Malena Vazquez por su ayuda gráfica. A Malela García del Corro por su edición bibliográfica. A Verónica Puente por su “estadística”. Y a Matilde Ávila quien dibujó 48 vasijas sombreadas. Una ayuda inmensa. Gracias ma.

A la cofradía, a Pablo, a Verito porque estuvieron presentes de distintas maneras dando el “empuje” necesario. Jamás dijeron “ponete las pilas”, sino “hay vida después de la tesis”. Sirvió mucho más

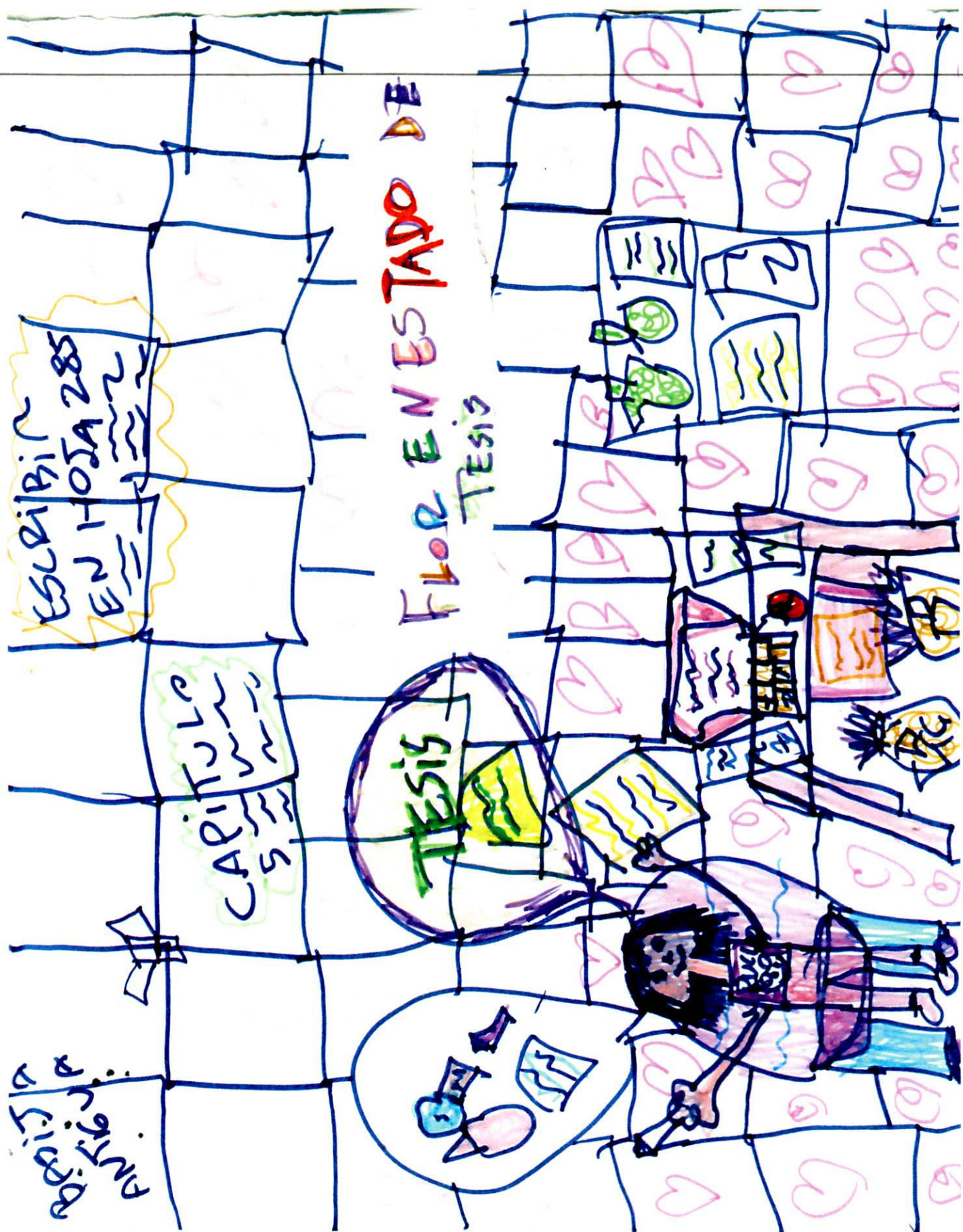
A la cuña Le, una simbiosis violenta y furiosa. Al mismo tiempo transitamos los mismos abismos y las mismas carcajadas. Con el camarita contemplando el "trabajo" tesístico. Esta tesis fue más llevadera gracias a nuestros delirios permanentes. Gracias cuña'ita.

A Sofi y Uma que en poquito tiempo aprendieron lo que amo esta profesión y lo desquiciada que me puede poner. Me ayudaron en cosas muy chiquitas, pero grandes. Por lo que las páginas siguientes son de su autoría artística. Gracias peps.

A Facundo y Santiago, mis guermas, quienes desde siempre estuvieron al lado mío. El siempre, en realidad, queda chico.

A Miguel y Matilde, mis viejos. El agradecimiento es infinito. Me alentaron desde que decidí ser arqueóloga. Se hacen "útiles" para lo que sea. Por sentir el orgullo que sienten, me hacen aún más feliz por haber decidido ser arqueóloga.

Al Asel, mi compañero de ruta. "Co-equiper" de viajes semióticos, mares estéticos y ondas encantadas. Por lo que me hace reír, pensar y disfrutar los momentos más bizarros. Él me acompañó en todos los estados, hasta cualquier hora, cualquier día. Es con él con quien París, la depresión intermedia, "Checoslovaquia" o Albamonte, pueden ser lugares de igual magnitud, belleza y color.



DIBUJO REALIZADO POR UMA NIELSEN



**DIBUJO REALIZADO POR SOFÍA NIELSEN SOBRE  
VASIJA YAVI-CHICHA DE TARIJA**



Reapertura de las investigaciones en el Río Grande de San Juan. Pág. 82  
Recolecciones Superficiales. Pág. 107  
Excavaciones. Pág. 117

**CAPÍTULO V      METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE**  
**LA ALFARERIA** Pág. 142

El registro cerámico. Pág. 142  
El análisis. Pág. 147  
Análisis Morfológico. Pág. 151  
Análisis del Diseño Cromático-Pictórico. Pág. 171

**CAPÍTULO VI      RESULTADOS: LLEGANDO A LA**  
**UNIDAD ALFARERA** Pág. 210

Piezas de Colecciones. Pág. 212  
Recolecciones Superficiales y Sondeos en Chipihuayco. Pág. 225  
Recolecciones Superficiales en la Micro-Región San Juan Mayo. Pág. 237  
Excavaciones en Contextos Domésticos. Pág. 245

**CAPÍTULO VII      EL COLOR: ELECCIONES DESDE**  
**LA BELLEZA** Pág. 270

Los Estudios sobre el Color. Pág. 271

Planos de análisis y Construcción de herramientas. Pág. 273

## **CAPÍTULO VIII DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES**

**LOS EFECTOS SOCIALES DEL ESTILO** Pág. 285

Diversidad funcional de las vasijas y conjuntos Yavi-Chicha. Pág. 287

Las regularidades del estilo Yavi-Chicha. Pág. 297

La vida social del color. Pág. 304

El estilo Yavi-Chicha en su contexto histórico. Pág. 306

**BIBLIOGRAFÍA**

**Pág. 312**



# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

### ABRIENDO NUEVOS PANORAMAS

**E**sta tesis está dirigida a contribuir a la reflexión entorno al *modo en que los valores estéticos intervienen en la estructuración (como condición y resultado) de las prácticas sociales*. Problema el cual será ilustrado a partir del estudio de un caso en particular en el campo arqueológico, el repertorio iconográfico de las sociedades que habitaron la cuenca del río Grande de San Juan (Puna Nororiental de Jujuy y valles del sur de Bolivia), específicamente en un momento determinado de la prehistoria andina, el lapso comprendido entre los siglos XI y XVI. Dicho repertorio iconográfico se verá circunscrito al estilo comúnmente conocido en la literatura como *estilo yavi o chicha*<sup>1</sup>. Simultáneamente, y teniendo en cuenta la amplia circulación que presenta este estilo a lo largo de la cronología, se espera *generar nuevos aportes a la comprensión de la dinámica de las relaciones sociales en los Andes Circumpuneños entre los siglos anteriormente mencionados*.

Algunas preguntas que desarrollaremos y nos replantearemos a lo largo de esta tesis serán: ¿Cómo intervienen los valores estéticos en la constitución de las prácticas sociales? ¿De qué modo se sustentan y se ponen en práctica dichos valores? Si pensamos en los cánones estéticos como manifestaciones de la belleza, del gusto: *¿qué sentido de lo bello representa el estilo alfarero Yavi-chicha y cuál fue el contexto social de su desarrollo?*

Estas preguntas tienen asidero en los procesos sociales acaecidos a partir del año 1000 d.C. y, particularmente, a partir del año 1250 d.C en los Andes Circumpuneños. Un proceso de cambio profundo que los arqueólogos han discutido durante años. Y es desde esa época de conflictos endémicos, de sociedades segmentarias, en el que nos preguntamos ¿se puede evidenciar un cambio en los lenguajes estéticos y en las prácticas sociales en las que se manifiestan? ¿Cómo afectó el espacio, el tiempo y el contexto a estos lenguajes? Si partimos de la premisa que las manifestaciones plásticas, así como tantas otras, son vías de expresión de valores sensibles compartidos intersubjetivamente por un grupo de personas ¿Qué rol cumplieron las mismas? En este sentido ¿cómo se introduce el corpus alfarero yavi-chicha a las prácticas sociales de las poblaciones que habitaron la cuenca del río Grande de San Juan entre los siglo XI a XVI? ¿Cuál

---

<sup>1</sup> De ahora en más lo denominaremos Yavi-chicha.

fue el papel asumido por la circulación de dicho repertorio en la estructuración de las interacciones interregionales? ¿Cuál pudo haber sido su intervención en la conformación de un nuevo mapa Circumpuneño? Si bien parece un proyecto por demás ambicioso, estas preguntas se encadenan unas con otras. Por lo tanto comenzaremos con las más básicas teniendo como marco de referencia a qué cuestiones queremos arribar a largo plazo.

Para ello, las líneas de evidencias que tomaremos para comenzar con la discusión las planteamos en dos escalas espaciales diferentes, que reflejan distintos niveles de problematización:

En una *escala espacial local*, el énfasis estará puesto en la región de la cuenca del río Grande de San Juan (Puna nororiental de Jujuy y Serranías Chichas, sur de Bolivia), específicamente en dos micro-regiones de la cuenca media: Talina y San Juan Mayo. Allí tomaremos en cuenta diferentes variables de esta alfarería a fin de poder brindar una contextualización cronológica, contextual, espacial y material más ajustada a su diversidad iconográfica y una sistematización a su amplia variabilidad.

En una *escala espacial amplia*, se evaluará su circulación a ciertos sectores del área circumpuneña, profundizando las discusiones en torno a las interacciones estructuradas por este estilo en las zonas periféricas a las de su posible origen. Las regiones a consideraremos serán la II región de Chile, la provincia de Jujuy y el sur de Bolivia.

En este sentido, como objetivo general, esperamos brindar una mejor definición de los elementos que componen el corpus plástico yavi-chicha en la cuenca media del río Grande de San Juan<sup>2</sup>, evaluando su variabilidad temporal, espacial y contextual y su comportamiento en otras regiones, como medio para discutir la dinámica de las interacciones sociales existentes en el área circumpuneña. Siguiendo sobre esta línea, se desprenden ciertos objetivos de carácter más específico, a saber:

\* Documentar la variabilidad existente al interior del repertorio iconográfico yavi-chicha a través de: a) Ejes espaciales (microregional –San Juan Mayo y Talina-, regional –Puna Nororiental de Jujuy y valles del sur de Bolivia (CMRGSJ)-, suprarregional –área Circumpuneña-). b) Ejes contextuales (áreas domésticas, áreas públicas, áreas funerarias, asentamientos mononucleares, asentamientos polinucleares, entre otros). c) Ejes temporales (Período de Desarrollos Regionales I-900 a 1250 d.C., Período de Desarrollos Regionales II-1250 a 1480 d.C.)

---

<sup>2</sup> Al que llamaremos CMRGSJ

\* Desarrollar modelos que den cuenta de esta variabilidad en función de lenguajes estéticos y otras dimensiones de las prácticas sociales (interacción social, identidad, imaginarios políticos, procesos económicos, entre otros).

La entidad estilística yavi fue caracterizada en las décadas de 1960 y 1970 por Pedro Krapovickas (1965, 1973, 1975, 1977; Krapovickas y Cigliano 1962) a partir de materiales recuperados en excavaciones arqueológicas realizadas en la Puna nororiental de Jujuy. Su tipificación estuvo dada por dos variables: por el color y el antiplástico de vasijas cerámicas y por la circunscripción de estos materiales a los valles de los afluentes puneños del río Pilcomayo (río Grande de San Juan, arroyos Yavi y Yavi Chico). Pero, ¿qué podemos decir actualmente de este estilo? Por una parte, se lo asocia a un período cronológico que va desde el 1000 d.C. hasta el contacto hispano indígena. Por otra parte, si bien su principal área de dispersión, y posiblemente de origen, abarca el norte de la Puna jujeña y la cuenca del río Grande de San Juan (región de Tupiza y Serranías Chichas en el sur de Bolivia), se asocia a dichos materiales una amplia dispersión por su circulación a diversos sectores del área Circumpuneña como: Valles de Tarija, Sudeste Lípez, II Región de Chile, Quebrada de Humahuaca, Selvas Occidentales de Jujuy, entre otros (Ángelo 1999; Ávila 2005; Berenguer 2004; Calderari 1998; Raffino et al. 1986; Rendón 2004; Riveras Casanova 2003; Stovel 2002; Tarragó 1989; Uribe 1997, 2004). Esta amplia distribución temporal y espacial ha planteado numerosos interrogantes sobre su papel en la historia de la Puna nororiental, así como sobre los mecanismos que pueden haber sido responsables de su circulación a diferentes lugares en distintas épocas y sus implicancias para la comprensión de los procesos de interacción interregional. Esto lleva a preguntarnos si es factible pensar que dichas representaciones estén reflejando una entidad cultural particular y su acceso a distintos ámbitos manteniéndose homogénea a lo largo de tanto tiempo. O, por ejemplo, si podemos pensar que ciertos motivos icónicos estén siendo compartidos por distintos grupos, resignificando su sentido en los distintos contextos espaciales, temporales y materiales. Si se toman a las representaciones plásticas como significantes que cobran sentido en un entramado significativo con categorizaciones de objetos, prácticas sociales, esferas sociales, momentos particulares y espacios definidos (Jones 2005; Miller 2005; Wainer 2001); se puede postular que las distintas vías de circulación de la iconografía yavi en el espacio, el tiempo y el soporte guardan estrecha vinculación con nuevas construcciones de contextos y relaciones sociales, tanto a escala regional como supraregional. En este sentido, pensamos en términos teóricos que las manifestaciones plásticas (o los estilos), en tanto representación de la realidad, deben pensarse como integrantes de redes significantes, generando, reproduciendo y modificando relaciones

intersubjetivas. Son modos particulares de configuración de los valores y criterios estéticos que tiene una sociedad (Bovisio 2001; Coote y Shelton 1992; Gell 1998, 1999; Gombrich 2000), valores y criterios que se materializan de acuerdo a la elección de determinadas convenciones gráficas y principios selectivos de qué y cómo representar. Elecciones desde el gusto. De esta forma disponen maneras particulares de ver el mundo que cambian en tiempo y espacio, construyendo tramas culturales específicas.

A partir de lo mencionado planteamos a manera de *hipótesis* que es en el siglo XI (Período de Desarrollos Regionales I) que se produce un proceso gradual de configuración de identidades y de repertorios materiales compartidos por poblaciones, que se diferencia notablemente del primer milenio. Es sobre esta base de familiaridad, de acuerdo a una subjetividad compartida, en el que los cambios del siglo XIII (tales como explosión de conflictos endémicos, o integraciones políticas segmentarias) se asientan. La expectativa es que si hay disrupciones en los procesos sociales, económicos y políticos, es quizás a nivel de los valores estéticos y otros sistemas de clasificación intersubjetivos en el que podemos ver un proceso de continuidad o un ahínco de familiaridad.

Algunos de los interrogantes propuestos se trabajaron en mi tesis de licenciatura (Ávila 2006), a través del relevamiento de material cerámico de estilo yavi-chicha depositado en colecciones museográficas de sitios de la Quebrada de Humahuaca y Puna de Jujuy. El relevamiento constó de una muestra total de 200 piezas distribuidas en los museos Eduardo Casanova, Mosoj Ñam, Yavi Chico y Provincial (Jujuy); y en el Museo Etnográfico J. B. Ambrosetti (Buenos Aires). Dicho estudio permitió ver la amplia variabilidad que encerraba ese estilo, haciendo evidente la ausencia de una mayor cantidad de contextos fechados en su lugar de origen, fundamentales a la hora de dar argumentos válidos e hipotetizar sobre los distintos procesos que produjeron cambios en las relaciones establecidas en el área circumpuneña. Esto llevó a que nos formulásemos nuevas preguntas y el objetivo inmediato de contribuir con una investigación en su zona nuclear que brinde contextos cronológicos más ajustados, por lo cual esta tesis se plantea como la continuación de dichas investigaciones. En primer lugar, a través del análisis del material cerámico procedentes de la región de la cuenca media del río Grande de San Juan, provisto por los trabajos de campo realizados en el transcurso de los últimos seis años, enfatizando la contextualización cronológica del material; y en segundo lugar, a través de una ampliación de las muestras ya estudiadas de colecciones museográficas de áreas vecinas, incluyendo las de las regiones del norte de Chile y sur de Bolivia.

Los objetivos mencionados se trabajaron bajo el marco de distintos lineamientos metodológicos que nos acompañaron en el transcurso del doctorado. La recolección de datos

estuvo supeditada a dos estrategias de muestreo. Con respecto a la obtención de materiales cerámicos contextuales, los mismos fueron proporcionados por las tareas de campo realizadas por el Proyecto Arqueológico Altiplano Sur (PAAS), del cual formo parte, en la cuenca media del río Grande de San Juan desde 2006, con el financiamiento de la ANPCyT (proyecto PICT 30051). Esta región ha sido dividida, operativamente, en dos microrregiones: la microrregión de San Juan Mayo (que comprende la cuenca del río desde la localidad de Ciénaga de Paicone hasta la Quebrada de San Lorenzo) y la microrregión de Talina (Quebrada de Talina). Uno de los objetivos primordiales del proyecto es generar una caracterización de la diversidad del registro arqueológico regional y desarrollar una secuenciación cronológica a través de prospecciones sistemáticas, estudios intensivos de superficie en sitios de diversa funcionalidad y cronología y excavaciones en contextos diversos (áreas residenciales, agrícolas, públicas, domésticas, funerarias, basureros). Incluyendo en este último punto, idealmente, el Período de Desarrollos Regionales I y Período de Desarrollos Regionales II, en sitios seleccionados de las microrregiones propuestas. La segunda estrategia de muestreo fue a partir de un relevamiento de piezas enteras procedente de sitios en áreas aledañas (Puna de Jujuy, Quebrada de Humahuaca, Oasis Atacameños, Sur de Bolivia) distribuidos en diversas colecciones museográficas de distintos institutos y museos del país y del exterior.

Con respecto al análisis del material cerámico, se realizó una documentación, estudio y sistematización de las piezas. Estos pasos siguieron la metodología propuesta y puesta en práctica años atrás en mi tesis de licenciatura para piezas enteras (Ávila 2006) siendo correlacionada con la metodología para material fragmentario utilizada por el equipo (Nielsen s/f). El análisis del material se focalizó en los atributos formales y de diseño, buscando desarrollar una sistemática morfo-funcional, definiendo sus variaciones en el espacio y el tiempo. Así, se analizaron las variaciones estilísticas dentro del bloque que conforma la producción cerámica de estilo yavi.

Una vez sistematizados los distintos niveles tejeremos puentes interpretativos entre lo analizado estilísticamente y sus contextos de asociación arqueológica. Esto brindará luz al entendimiento de la variabilidad estilística a nivel local, ya sea por contextos funcionales diferentes, temporales distintos, o si la alfarería se mantiene homogénea en cada uno de los contextos analizados. Pudiéndose, a su vez, discutir qué aspectos iconográficos o morfológicos cambiaron a lo largo del tiempo y qué otros aspectos persistieron sin mayores modificaciones; y si existe una correlación en los cambios evidenciados en el área nuclear con relación a los de las regiones aledañas.

## LOS CAPÍTULOS. UNA HOJA DE RUTA

Esquematizaremos ahora el orden argumentativo de los capítulos y los distintos temas que ahondan.

**El capítulo II**, “La belleza en la práctica”, nos enmarcará en el meollo conceptual de la tesis. De ahí su ubicación como segundo capítulo. En el mismo se problematizará el concepto de estética para las ciencias sociales, su potencial explicativo y su posible aplicación a contextos sociales diferentes tanto en el espacio como en el tiempo. Desde allí se abrirá el entramado estética-belleza-arte, con el fin de deconstruirlo, evaluando la carga significativa que tiene cada uno, su anclaje a diversas corrientes filosóficas, sociológicas y artísticas. Por último, se hará una revisión de debates actuales sobre el precepto “la estética es un lenguaje transcultural” con el fin de reevaluar cual es la plausibilidad que tienen estos conceptos de ser por nuestra disciplina.

**El capítulo III**, “Alteridad, espacialidad y temporalidad”, se dividirá (como su título lo indica) en tres secciones. La primera, alteridad, abordará la historia de la edificación del constructo yavi desde principios del siglo XX hasta su actualidad. Sus antecedentes arqueológicos mostrarán como, desde su aparición en diversos contextos y soportes, se proyectó una entidad arqueológica (en aquel momento “entidad cultural”) en la zona de Yavi (provincia de Jujuy) que perduró desde el periodo tardío hasta época colonial. Asociándolo con el grupo étnico “chicha”. Pasaremos cuenta a los antecedentes etnohistóricos de este grupo y su asociación desde ambas disciplinas (arqueología y etnohistoria) de la entidad yavi con la entidad chicha. Concluiremos ese apartado con los nuevos estudios tanto desde el campo arqueológico y etnohistórico, barajando nuevas hipótesis sobre su asociación.

La segunda sección, espacialidad, tomará en cuenta el territorio al cual se asoció el estilo yavi-chicha, desde la arqueología y la etnohistoria, y uno de los menos conocidos: la Cuenca del río Grande de San Juan. Se dividirá la cuenca en tres: cuenca alta (subregión Cusi Cusi), media (subregión Tupiza) y baja (subregión Sama); describiendo cada una desde su hidrografía, geología, explotación de recursos, etc. Como mencionamos anteriormente, esta tesis se enmarcará en la cuenca media (limitada desde la localidad de Ciénaga de Paicone -río Merco-hasta la unión con el río Sococha), dividiendo la misma en dos microregiones: San Juan Mayo (desde la localidad de Cabrería hasta la del Angosto) y Talina (Quebrada de Talina). Se justificará allí esta división y las características de cada una de ellas.

La tercera sección, temporalidad, da un repaso sobre el momento que se tratará: el Periodo de Desarrollos Regionales. Discutiendo las principales hipótesis, argumentos y modelos sobre el mismo para los Andes del Sur. Se centrará luego en las discusiones sobre el mismo en el área circumpuneña y, más específicamente, sobre la región a tratar. Se realizará al final una revisión de

los fechados propuestos para la zona "Yavi" y para regiones aledañas con asociación contextual con este material.

El **capítulo IV**, materiales y métodos, también estará dividido en tres secciones: colecciones museográficas, recolecciones superficiales y excavaciones.

La primera detalla el procedimiento utilizado para cada colección de acuerdo al museo en donde se encuentre o la colección privada donde se halle. Se detallan las piezas registradas, su metodología de registro, los contextos de los cuales proceden (en muchas de ellas este dato suele ser vago) y toda información adicional que se las vincule (diarios de campo, inventarios, etc.). Se las dividirá por zonas: material alóctono (los procedentes de Quebrada de Humahuaca, Oásis Atacameños, Puna central de Jujuy y valles de Tarija) y material de la CMRGSJ. Este último es el material procedente de tres colecciones privadas de La Quiaca, del Museo de Yavi Chico y la colección formada por Weisser en sus expediciones al San Juan Mayo que se encuentran depositadas en el Museo de La Plata.

La segunda, recolecciones superficiales, detalla todos los sitios que fueron trabajados de las dos micro-regiones (material gráfico, georeferenciación, descripción, etc.) y el tipo de muestreo realizado en cada uno. Dentro de estos últimos se justifican la utilización de Muestreos Simples al azar, Muestreos Estratificados y Muestreos sistemáticos dependiendo el sitio arqueológico trabajado.

La última sección, excavaciones, puntualiza la metodología utilizada en las mismas y el criterio de su elección. Contando con sondeos y excavaciones en área. Por último se detallan los fechados radiocarbónicos obtenidos de las mismas.

El **capítulo V**, Metodología y análisis, partirá de la metodología de registro y análisis de las piezas alfareras, tanto enteras como fragmentarias. Se explicitará cuál fue el criterio de registro, qué atributos se tomaron en cuenta, desde qué óptica y cuáles fueron los pasos a seguir para el análisis. Luego, ya en la sección del análisis, se dividirá la sistemática en tres: análisis morfológico, análisis cromático y análisis pictórico.

El **capítulo VI**, Resultados, entamará el análisis realizado en el capítulo anterior. El mismo volverá a dividirse en tres secciones. La primera, piezas de colecciones, se entrelazará la morfología la croma y la pictografía. El objetivo es cruzar las variables para poder dar unidad perceptual al corpus alfarero. Se relacionarán en tablas de doble entrada las categorías morfo-funcionales con los bordes, las asas, las bases. Este, a su vez, se interrelacionará con la croma (cuantos elementos coloreados y cuantos alisados) y con la presencia o ausencia de diseño pictórico. La croma y el diseño pictórico se interrelacionarán entre sí. Los próximos apartados toman las mismas vías comparativas de modo de luego correlacionar todas las muestras. El

segundo apartado son las recolecciones superficiales de Chipihuayco, el tercero las excavaciones en basureros del mismo sitio. La cuarta son las recolecciones superficiales de la micro-región San Juan Mayo. La quinta son los contextos de excavación del complejo habitacional 1 de Chipihuayco y el sepulcro del recinto 1 de Bilcapara.

El **capítulo VII**, El color, será tratado de la siguiente manera. Se argumentará la razón de pensar en las elecciones cromáticas como campos analíticos de efectos sensibles, para lo cual se expondrán herramientas teórico metodológicas. Las mismas partirán de la concepción de fenómenos perceptivos como el contraste. Se desarrollarán los siete contrastes propuestos por Johanssen Itten (1961) y su aplicación al corpus alfarero Yavi-chicha.

El **capítulo VIII**, Discusión, se desarrollará en diferentes etapas dado que será el momento de entrelazar a modo de “red social” todos los segmentos abiertos hasta el momento. En primer lugar se analizará la diversidad funcional alfarera como primera aproximación a las prácticas en que participaban. En segundo lugar, se focalizará en la unidad perceptual a la que se arribó a partir del análisis y su relación con un “sentido de lo bello” o “habitus del gusto”. Por último se contextualizará este sentido en relación con las sociedades circundantes, las que formaban los Andes Circumpuneños.

Lo siguiente es una progresión de estos acápites, preguntándonos sobre el sentido de lo bello y su actuación en la vida social.



## CAPÍTULO II

### LA BELLEZA EN LA PRÁCTICA

*I believe in Michelangelo, Rembrandt;  
in the might of design, the mystery of colour,  
the redemption of all things by Beauty everlasting,  
and the message of Art that has made these hands blessed*  
George Bernard Shaw, famoso hombre Borzwázi

Tanto en las investigaciones arqueológicas como antropológicas de las últimas décadas la inclusión del concepto de estética se tornó sumamente complicado, dadas las múltiples definiciones que se daban al mismo desde la filosofía, la sociología o la teoría del arte. Si bien los estudios pluridisciplinarios son por demás fructíferos, en este caso generaron más oscuridad que claridad.

El término estética en los comienzos de nuestra disciplina se encontraba directamente relacionado a los “objetos de arte” como una *calidad* de los mismos (“objetos de gran valor estético” o “piezas de una belleza estética extraordinaria”)<sup>1</sup>. A su vez, el análisis de estos objetos en términos “estéticos” era equiparado con la definición de dos categorías: la de cultura y la de arte. Es decir, se los vinculaba con un corpus de ideas y conocimientos relacionados a una entidad cultural que *dispone* de ciertas técnicas y prácticas de representación. De esta forma, se deslizaba también la idea de una funcionalidad particular para los objetos artísticos, en tanto “bienes de intercambio”, o bien, como “dotados de valor estético que permiten la contemplación” (Marcus y Myers 1995:6). Esto conlleva el pensar en una autonomía de la experiencia estética, en la existencia de cánones de belleza preestablecidos y, aunque no explícitamente, en que se debe enfatizar en su estudio la creatividad y expresión individual, preceptos que se correlacionan con las lógicas de los campos artísticos contemporáneos.

Desde nuestra perspectiva, la experiencia estética es generalmente algo no discursivo, un sentido del gusto compartido implícitamente por distintos grupos de personas que, al ponerse en juego en las prácticas, genera –entre otras cosas– un reconocimiento intersubjetivo sobre el que se erigen los colectivos identitarios. Ahora bien, si deseamos tratar la experiencia estética en estos términos ¿cómo pensar esta categoría de modo de poder aplicarla analíticamente a distintas sociedades? ¿Es posible crear una mirada transcultural, holística de las prácticas estéticas? Este capítulo sigue una serie de

<sup>1</sup> Por ejemplo, Lafone Quevedo (1887), Quiroga (1931), Ambrosetti (1902), Rex González (1977).

conceptos, cuyas definiciones y/o aproximaciones nos liberarán el camino para aplicar el concepto de estética y belleza a sociedades pasadas.

Comenzamos planteando las primeras ideas propuestas por la antropología sobre el arte o los objetos bellos en otras culturas entre fines del siglo XIX y principios del XX. Luego, consideramos la temprana intervención de los artistas, críticos de arte, museos y otras instituciones relacionadas en esta reflexión y cómo interpelaron a la antropología. La tercera sección reseña cómo en las décadas del '60 y '70 la antropología encaró seriamente la investigación del tema, llevando a la constitución de una "antropología del arte". El siguiente acápite parte resumir las posturas sobre la naturaleza de la estética y el juicio estético en la filosofía, para luego analizar cómo estas ideas se retomaron en el debate antropológico sobre la universalidad de los valores estéticos. Concluimos planteando nuestra mirada actual sobre el problema, que servirá como encuadre teórico para esta tesis.

Lo que nos planteamos es rever las categorías de arte y de estética en la antropología y en las investigaciones de cultura material, sus posibles aplicaciones a estos campos de estudio y su lugar en el desarrollo de las prácticas sociales. En este sentido nos parece fundamental dilucidar la relación que existe entre los "objetos artísticos" y los valores estéticos de una sociedad, dado que en gran cantidad de ocasiones el arte ha sido definido por "poseer" valores estéticos y la estética por estar representada por manifestaciones artísticas. Es por esto necesario advertir qué se entiende por estética en la antropología, a qué marco filosófico se adhiere y qué relación establece con las construcciones sociales.

### **ANTROPOLOGÍA, ESTÉTICA Y ARTE. PRIMERAS ETAPAS DE UNA RELACIÓN DIFÍCIL**

Como es sabido, la influencia del evolucionismo en el desarrollo de la antropología a fines del siglo XIX y principios del siglo XX —principalmente en Gran Bretaña— llevó a utilizar categorizaciones tipológicas de las expresiones culturales de los pueblos no-occidentales, interpretándolas como estadios de desarrollo social o niveles de civilización (Frazer 1925; Pitt Rivers 1906; Tylor 1878). La cultura material de los mismos era un elemento fundamental para la definición de dichos estadios. Bajo esta perspectiva, se vio a la diversidad de las formas culturales como resultado de "innovaciones diferenciales". Dentro de dichas innovaciones se distinguían objetos comunes y objetos artísticos o de "arte primitivo"<sup>2</sup>. La metodología secuencial evolucionista que se aplicaba a todo el contexto era la misma, pero los "objetos de arte primitivo" eran tratados como piezas exóticas, curiosas, *cuasi* museológicas, más que como parte de un mismo "corpus cultural". Se los apartaba de su contexto, se los guardaba aparte o se los exhibía. La forma de selección de los mismos estaba dada por ser *objetos con*

<sup>2</sup> Los rasgos que los diferenciaban de otros objetos eran que los mismos conservaban la estética universal primigenia, no siendo aún "corrompidos" por el avance cultural del grupo. Estos valores prístinos sólo podían ser vistos en los niños y en los "locos", y seguramente su producción era un hecho de mera coincidencia.

*gran valor estético que invitaban a su contemplación por sus cualidades exóticas y propiedades mágico-religiosas*, más allá de quiénes los hubieran confeccionado o por qué razón.

Las categorizaciones de ambos grupos de objetos, los utilitarios y los artísticos, sumaron a su tesis un marco temporal. Para los primeros se resumió en el tránsito simple→complejo; para los segundos tuvo dos momentos. En el primero se pensó que la escala evolutiva en el tiempo iría abstracto→figurativo; dado que el arte abstracto parecería ser “rudimentario y fácil”, mientras que el figurativo conllevaría una concepción naturalista “sofisticada y difícil” (Pasztory 2005). De esta manera, la historia del arte transitaría desde el arte paleolítico –con sólo algunas representaciones figurativas de bisontes, pero abundando las manifestaciones abstractas– asociado a un pensamiento mágico, llegando a representaciones naturalistas como los murales de Bonampak en las tierras mayas mexicanas, o la arquitectura monumental de las sociedades moche de la costa peruana, asociadas a pensamientos “técnico-científicos” que constituían un sistema de correspondencias entre las imágenes y el mundo real. Recordemos que en el caso moche por mucho tiempo se sugirió que las escenas pintadas y la escultura de bulto en las vasijas –con representaciones de pesca, caza, recolección, construcciones habitacionales, situaciones eróticas, etc.— “reflejaban” o “presentaban” (a diferencia de representar o interpretar) la vida diaria de dicho pueblo.

Pero luego de la inclusión de las escuelas de vanguardia del siglo XX (fauvismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, expresionismo, entre otras) en la historia del arte, se invirtió el proceso evolutivo resumiéndolo ahora en la secuencia figurativo→abstracto. Desde este punto de vista, se “copiaría” primero de la realidad, para luego realizar procesos de conceptualización y abstracción más complejos a partir de la misma (Pasztory 2005)<sup>3</sup>.

Esta escisión tan visible entre “objetos comunes” y “objetos de arte primitivo” llevó a que se produjera una brecha cada vez más profunda entre antropólogos académicos y antropólogos museológicos, entre universidades y museos, brecha que, como veremos, continuó por varias décadas, hasta mediados de los años ‘60 (Clunas 1997; Vogel 1988; Gell 1996; Firth 1992).

En Estados Unidos, la situación se perfiló de manera algo diferente en lo que se refiere a la relación entre antropología y arte. En la década de 1920 llegó a su apogeo la corriente particularista histórica, encabezada por Franz Boas, teniendo gran cantidad de seguidores al igual que críticos. Él fue el primero

---

<sup>3</sup> En el campo de la Filosofía, Hegel también dió un marco temporal a las “obras artísticas”, tratándolas en tres edades. “Arte simbólico” (egipcio, persa, hindú), basado principalmente en la arquitectura, donde el contenido nunca llega a adecuarse a la forma, dado que se objetiva en formas naturales. “Arte clásico” (griego), basado en la escultura. En ella llega a haber una adecuación, pero la misma es falsa dado que el contenido de la religión griega es parcial, le falta el infinito de la religión cristiana. “Arte romántico” (cristiano), basado en la pintura, la música y la poesía. En esta edad ya hay un desborde de contenido sobre la forma. Es recién cuando el arte logra apartarse de lo sagrado que puede ser objeto de captación. El arte ya no es más contenido, o la necesidad del espíritu que viene a revelar o a manifestar lo absoluto. Este contenido ya ha sido manifestado, es el momento de la autoconsciencia de sí, de la filosofía del arte.

que produjo un trabajo específicamente sobre arte primitivo<sup>4</sup>, planteando que el estudio del arte podía revelar la historia particular de una sociedad y las relaciones conformadas a lo largo de ella entre los grupos (Boas 1927). Sus dos tesis fundamentales y pioneras con respecto a este tema fueron:

- Hay igualdad en todos los procesos mentales humanos, en todas las culturas, bajo todas las épocas.
- Todos los fenómenos culturales son el resultado de sucesos históricos.

Si bien estos preceptos cambiaron en muchos aspectos la visión de la antropología, al identificar los “objetos artísticos” como tales, seguían apartándolos de sus contextos culturales y evaluándolos de acuerdo a criterios y categorías occidentales, dado que eran “objetos con valor en sí mismo”, aunque sin dejar de ser “anteriores”, “primitivos”. En un punto los antropólogos miraban estos objetos artísticos como desprovistos de todo anclaje social, como categorías artificiales, es decir, como elementos que podrían llegar a asociarse a rituales, prestigio o status, pero cuya importancia radicaba en realidad en ser *objetos de contemplación estética y sometidos a un juicio de gusto*.

### OBJETOS CURIOSOS, OBJETOS EXÓTICOS, OBJETOS DE ARTE

El reconocimiento de valores estéticos en los llamados “objetos artísticos” u “objetos mítico-religiosos” de otras culturas, sin embargo, no estuvo dado en principio por antropólogos, sino por las corrientes artísticas de principios del siglo XX. Entre ellas el Cubismo, el Fauvismo, el Surrealismo o la Escuela de París, que buscaba en miradas no-occidentales una renovación del arte moderno europeo.

Antes de ese momento, los “objetos exóticos” que provenían de culturas alejadas y ajenas, principalmente de las colonias europeas, habían tenido un tránsito diferente. Desde el Renacimiento, pero con mayor énfasis entre mediados del siglo XVIII y principios del XIX, se difundieron entre viajeros entusiastas, investigadores y coleccionistas, los conocidos *Gabinetes de Curiosidades* o de *Maravillas*<sup>56</sup> (Figura II-1). Allí se atesoraban flora exótica,

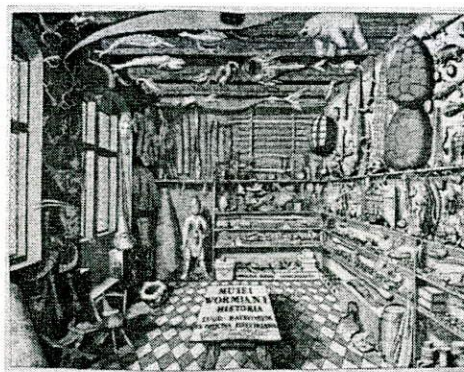


Figura II- 1. Museo Wormiani. Gabinete de Curiosidades del S. XIX

<sup>4</sup> 1927. *Primitive Art*. Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning.

<sup>5</sup> Llamados “Cabinets de Curiosités” en Francia, “Wunderkammern” en Alemania, “Wonder Chambers” en Austria y en Inglaterra o “Kunstammer” en Dinamarca. Estos reductos fueron los precursores de los Museos de Arte y de Historia Natural creados durante el siglo XIX. En efecto, sus primeras colecciones surgieron como parte de donaciones realizadas por dichos coleccionistas (algunos de los más renombrados fueron el Zar Pedro el Grande, Carlos III, Felipe II, etc.).

minerales, animales embalsamados, esqueletos, insectos y *objetos provenientes de culturas primitivas, milenarias o salvajes* (Figura II-2). Ya en el siglo XIX, con la urgencia en los estados europeos de crear el concepto unificador de Nación Moderna, surgieron los grandes museos nacionales, como los museos de arte y los de historia natural. En estos últimos se exhibían objetos “interesantes” de culturas extrañas de distintos tiempos y lugares. Allí ya comenzaba a explicitarse la división –mencionada en apartados anteriores– entre los artefactos funcionales o utilitarios y los que poseían cierto carácter artístico, incluyéndose en este concepto objetos religiosos, mágicos, místicos o con algún tipo de relación sobrenatural. Un ejemplo que puede resumir esta mirada es el tercer certamen de la Exposición Universal que tuvo lugar en París en 1878<sup>7</sup>. Dentro de la sección de ciencias se encontraba el sector de “arte retrospectivo” (arqueológico), que mostraba “arte primitivo y antigüedades nacionales, escultura antigua, de la Edad Media, Renacimiento, numismática, manuscritos, incunables, armaduras y **etnografía de los pueblos extraños a Europa**” (Sánchez 2006:204; el resaltado es nuestro). A partir de este evento se creó en esa ciudad el Musée d’Ethnographie du Trocadéro ubicado en el palacio de Chaillot, que dio lugar en 1937 al Musée de l’Homme que se mantuvo hasta el 2006. Dicho museo tuvo como primer director y curador a Paul Rivet, siendo su objetivo reunir todo lo que podía definir al “ser humano”: su evolución, su unidad y diversidad y su expresión cultural y social. Así, su colección podía ir desde máscaras melanesias al cerebro de Descartes.



Figura II- 2. Gabinete de Curiosidades de la década de 1930 expuesto en el Musée Pompidou.

<sup>6</sup> Una exposición que da cuenta de este proceso es la del Tropenmuseum en la ciudad de Ámsterdam, Holanda. “Si cada objeto tuviera una voz, en el Tropenmuseum se podría oír el murmullo procedente de cientos de voces de todo el mundo. Los objetos expuestos en el museo tienen mucho que contar. Un objeto nos habla sobre su país de origen; otro nos muestra una historia popular contada de unos a otros. Y otro objeto nos cuenta cómo ha llegado hasta Amsterdam” (Tropenmuseum 2009)

<sup>7</sup> Un dato curioso es que dicho certamen ha sido prácticamente olvidado, dado el poco éxito en ventas –aunque no de público, ya que se estiman unos 16 millones de asistentes. También fue opacado por los certámenes anteriores (1855 por ser el primero, 1867 por inaugurar la presencia de los pabellones nacionales) y posteriores (1889 por su galería de máquinas y por la inauguración de la Tour Eiffel, 1900 por su despliegue tecnológico y arquitectónico [Sánchez Gómez 2006]).

Los objetos de otros pueblos eran significados como trofeos de guerra del colonialismo, los cuales eran resguardados en los museos con el fin de salvaguardar el patrimonio nacional. Eran museos de la otredad, que por entonces estaba siendo dominada y conocida. Junto con ellos surgió velozmente un mercado de la otredad, interesado en la adquisición de objetos exóticos, de difícil adquisición o de extraña belleza. En esa situación creció la labor de muchos antropólogos y etnólogos, quienes fueron los responsables de darles un marco contextual y cultural a los objetos –y con él, un precio. Lo bello y lo exótico eran los parámetros del valor. La explosión de la curiosidad por objetos de Papúa-Nueva Guinea, Indonesia, Tailandia y Myanmar, entre otros lugares, hizo que el mundo se tornara simultáneamente cercano y ajeno.

En los primeros lustros del siglo XX corrientes artísticas surgidas del impresionismo, el realismo, el expresionismo y el *art nouveau* comenzaron a observar estos “objetos exóticos” como obras de arte con búsquedas estéticas diferentes. Íconos como Picasso, Modigliani, Max Ernst, André Bretón, Giacometti recorrían el Trocadero o los mercados de pulgas “descubriendo” las posibilidades estéticas de los objetos primitivos, convirtiéndose en los principales coleccionistas de dichas piezas (Figura II-3 y 4). Crecía en los artistas de ese momento un interés en la alteridad a partir de una insatisfacción dada por la propia sociedad moderna devastada por las guerras, dando comienzo a la propagación de una “fantasía primitivista” (Price 2000).

La hipótesis central de los artistas era que los objetos de arte primitivo eran realizados desde el inconsciente. Más allá de su contexto, los objetos eran en sí mismos bellos, con cualidades estéticas y atributos formales que lo convertían en piezas artísticas. El hacedor o sus intenciones no importaban, dado que las obras se realizaban desde



Figura II- 3. Colección privada de Picasso de máscaras africanas.

el propio instinto innato. Era necesaria esta deshumanización del arte primitivo; tenía que mantener su anonimato para constituirse en el reflejo de una producción colectiva que expresara su inconsciente en estado puro, ese lado oscuro del hombre que atrae al miedo, la oscuridad, el erotismo y la muerte. Un inconsciente que los artistas occidentales perdieron porque fue opacado por su consciente (Price 2000). Como diría Juan Gris “la solución está en los otros”.



Figura II- 4. Gabinete de Curiosidades de André Breton

Para los surrealistas, las obras de los otros se constituían en

objetos *sauvages* (o primitivos), objetos *trouvés* (encontrados), objetos *démodé* (pasados de época, antiguos) y, por último, objetos “surrealistas”, que se encuentran ocasionalmente, produciendo una libre asociación con solución estética. A partir de la percepción de estos objetos (no de la representación, ni de la interpretación) los artistas se inspiraban e iluminaban (Lagrou 2008). El arte posmoderno sentó así sus bases en el *arte de la alteridad* (Marcus y Myers 1995) (Figura II-3 y 4).

Obviamente, ya había cierto discernimiento entre estos “hacedores de arte” sobre cómo estas obras les brindaban inspiración. Para algunos eran las soluciones formales estéticas diferentes que estos objetos extraños proporcionaban, postura tomada por Pablo Picasso (como se advierte claramente en su obra *Les mademoiselles d' Avignon*), André Derain o Amedeo Modigliani. Para otros eran las posibilidades estéticas surgidas de contextos diferentes, posición que adoptaron principalmente los surrealistas como André Breton, Roberto Matta y Max Ernst –recordemos su estudio de las muñecas *katchina* de los *hopi*– quienes pedían a los antropólogos herramientas para llevar a cabo estos estudios.

La reacción de los antropólogos fue diferente a este fervor que se observa al interior de cada escuela de arte. A ellos les llevó varias décadas todavía reabrir la discusión sobre si “estética” era una categoría válida para el estudio de problemáticas socioculturales, indagando sobre la posibilidad de la existencia de principios estéticos –más que estándares de belleza específicos– en sociedades no occidentales (Fernández 1971). Pero el tiempo apremiaba. Dado que comenzaron a realizarse exposiciones de “arte primitivo”, “arte africano”, “arte de las culturas” en distintos espacios de Europa y Estados Unidos ¿Quién discernía si un objeto era artístico o funcional? ¿Quién curaba esas muestras? La decisión pasaba por el *conocedor*, quien por tener una percepción estética indiscutible,<sup>8</sup> podía reconocer el genio entre una gran diversidad de piezas y valorar su obra como arte. Se construye entonces una *mítica del conocedor de arte*. El coleccionista o el artista es el que sabe qué es arte y qué no lo es, dado que tiene una habilidad, un don para diferenciar y convencer a un público inexperto sobre el valor de la pieza artística. El valor estético, en realidad, es *dado* por ellos. El conocedor tiene buen gusto, una destreza y sensibilidad innatas por las cuales convence a cualquier interlocutor de que su dictamen y su juicio son válidos.

Esto movilizó significativamente a los antropólogos, que tenían que defender su autoridad científica, dividiéndolos en dos corrientes. Por un lado estaban quienes ahondaban sobre la posibilidad de una antropología del arte a partir de estudios etnográficos de campo (volveremos sobre ellos más adelante), que requerían un tiempo diferente al de los mercados. Por otra parte estaban quienes proponían una “estetización” de los objetos no occidentales, con la que daban un marco de autenticidad y elocuencia a las exposiciones (y, por cierto, un valor monetario). El discurso antropológico tenía un valor agregado en este contexto, al ser el que decidía sobre el mérito de las

8 Al igual que en la música cobra autoridad quien tiene un oído absoluto y una percepción musical capaz de discernir entre una obra, una composición menor, o un grupo de sonidos sin coherencia.

piezas. El crítico de arte pasó entonces a ser el antropólogo componiendo un “art writing” (Marcus y Myers 1995).

Mientras que los antropólogos trataban de tomar cartas en el asunto, creando exposiciones temporarias “transgresoras” en los viejos museos, las nuevas corrientes de arte que surgían ponían permanentemente en jaque lo hecho. El arte posmoderno generó una apropiación de lo otro, lo diferente. Lo exótico, sea lo que sea que se trate como tal, se incorporó a la mirada estética. Se asimiló de tal forma la alteridad, que se volvió necesaria la resignificación de las fronteras que separan lo propio y lo ajeno. En un mundo globalizado, tiene que existir un gusto por lo bello globalizado. “Lo etnográfico a museos de arte y el arte a museos antropológicos” (Lagrou 2008).

Actualmente se busca superar esta lucha entre objetos de arte y objetos etnográficos, museos de arte y museo etnográficos, como lo ejemplifica la creación del Musée du Quai Branly. El mismo sustituyó al Musée de l’Homme en el 2006, intitulándose *Musée du Quai Branly. Là où dialoguent les cultures*. Un museo dedicado a las “Arts Premiers” cuyo objetivo fue (y es) generar una síntesis que valore los aspectos estéticos de los objetos “de las artes primeras” sin despreciar su contexto etnológico. La institución pone énfasis en las exposiciones temporarias para colocar en sus vitrinas la tensión antropología-arte, nosotros-los otros.

Pero la tensión sigue existiendo, como lo demuestra un caso que generó un amplio debate y al cual nos referiremos en cierto detalle, ya que ilustra acabadamente las distintas posiciones aún vigentes en torno a este tema. Se trata de la exposición *Art & Artifact*<sup>9</sup>, realizada en 1988 en el Museo de Arte Africano de New York (Figura II-5 en contraposición de la Figura II-6). La exposición, que versaba sobre objetos que formaban parte de colecciones etnográficas africanas, fue curada por Susan Vogel, quien publicó un catálogo en donde invitaba a distintos especialistas –entre ellos A. Danto y R. Gramil– a discutir *qué es lo que diferencia a un objeto de arte de un mero artefacto* (Vogel 1988). El planteo de Vogel es que en su contexto de origen (producción y usos previstos en su diseño) esos objetos *eran vistos* de manera diferente a como los vemos



Figura II- 5. Tradicional Exposición de piezas africanas.



Figura II- 6. Curación hecha por Susan Vogel en 1988.

<sup>9</sup> *Art & Artifact. African Art in Anthropology Collections*

nosotros, donde “nosotros” se refiere a la sociedad occidental y moderna. Dichas piezas “eran” objetos de arte o artefactos, o cobraban estos u otros significados en la práctica, en su acción performativa dentro de un contexto espacial, material y temporal determinado. Ahora esos objetos han sido alienados y resignificados en un contexto museográfico. Lo interesante, entonces, es entender esa resignificación, analizar *cómo vemos* –como sociedad occidental– esos objetos y las ramificaciones metafóricas que cobran en nuestra cultura.

Pero ¿cómo distinguir un objeto ritual de uno utilitario? Si hay un continuum entre arte y artefacto ¿dónde deberíamos colocar el corte? Luego de las exploraciones del arte posmoderno de “salir del lienzo”, de trabajar con conceptos más que con ideales de belleza, la lógica de un corte se hace más difícil. Luego de las obras de Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Piero Manzoni, Joseph Beyus, Daniel Hirsch o del estallido de las *instalaciones* en los años 70 ¿cómo podemos discernir si un objeto perteneciente a una sociedad africana, melanesia o americana, es arte o no?

En el mismo catálogo, Arthur Danto (1988), desde su perspectiva de filósofo y crítico de arte, postula que los objetos de arte *son* a partir de su interpretación como tales, dentro de un trasfondo histórico y contextual. El concepto de arte es una convergencia final entre los hacedores, la historia, la filosofía y la crítica de arte. Los objetos de arte mantendrían sus significados más allá de su “uso primigenio”, dejando de ser funcionales para ser significativos. El arte *no es funcional, no es instrumental*.

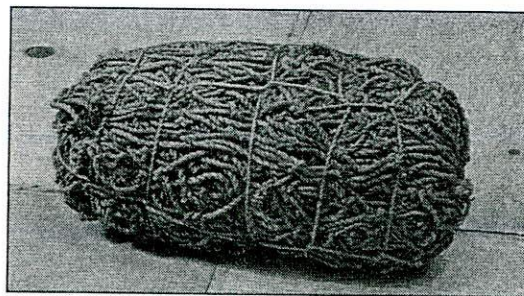


Figura II- 7. Red Zande presentada en la exposición Art & Artífact

Según Danto, si observamos un objeto de arte nos encontramos con el artista, con la persona pensando detrás, el arte es un pensamiento encarnado en la obra, un “embodied thought” (Danto 1988).<sup>10</sup> En este sentido la colocación de una red de caza Zande (Figura II-7) en la exposición Art & Artífact sería una obra de arte pero producida por la curadora Susan Vogel, lo que podemos llamar en la era duchampiana, un “ready made”. Pero la red en sí no es una obra de arte, es un artefacto, dado que no encierra en ella la pericia de alguien que la lleve a una situación artística. Como es una red, y las redes se usan para cazar, y el cazar es un medio para la obtención de alimento, entonces esa red no es más que una herramienta.

Años más tarde Alfred Gell (1996) retoma el tema de la exposición dando un giro más en la argumentación para profundizar su discusión. Gell se pregunta ¿no hay detrás de muchos “artefactos” un hacedor, un objetivo, un desenlace encarnado? En la era del arte conceptual ¿Seguimos creyendo que la instrumentalidad y el arte son excluyentes? En este sentido Gell pone como ejemplo las trampas

<sup>10</sup> En palabras de Giacometti “no importa el objeto en sí si no su finalidad”.

para animales o las minas antipersonales que cobraron popularidad durante la guerra fría —entendidas como trampas para humanos en ausencia de su hacedor. Ambas —trampas y minas— pueden ser pensadas como “instalaciones”; comunican la ausencia de alguien que las pensó (el hacedor), la ausencia de una víctima y su destino. Leemos la mente del autor y el destino de la víctima, ¿serían entonces obras de arte según Danto? Cumplen todos los requisitos.

Esta discusión es de incumbencia total para los objetivos de esta tesis y para la disciplina arqueológica en general, dado que permanentemente nos encontramos categorizando objetos y contextualizándolos en redes de acción. Interesados en el sentido de lo bello en otras culturas nos obliga a preguntarnos ¿es válida la categoría de arte al trabajar con la materialidad de sociedades pasadas? ¿Podemos sostener una distinción consistente entre Artefacto y Obra de Arte? Dado que, como hemos visto, en el campo del arte el tema no ha sido aún resuelto, volvamos a la propia antropología para ver qué avances se han realizado en las últimas décadas en la conceptualización de las relaciones entre arte, estética y belleza.

## HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE

Recién pasados varios años de la Segunda Guerra Mundial, a partir del desarrollo de los programas estructuralista y simbólico, el estudio del arte de las sociedades no-occidentales recibió nuevamente el interés de las ciencias humanas (Fagg 1965; Forge 1973; Kubler 1962, 1979; Levi Strauss 1981). Distintos antropólogos retomaron las investigaciones realizadas a principios de siglo y el estudio de las manifestaciones artísticas pasó a consagrarse como un subcampo de la disciplina, la *antropología del arte*.

Curiosamente, la arqueología como disciplina permaneció en gran medida ajena a este giro o apenas recibió ecos de lo que sucedía en la antropología. No se advierten aportes originales respecto a las controversias hasta aquí reseñadas en torno a la aplicación de la categoría “arte”. Tampoco se discute la pertinencia de las nociones de estética o belleza, que continuaron “desancladas” de la cultura material, relegadas a un papel meramente “ornamental”, o subsumidas bajo la noción de “estilo”. Como es sabido, en el marco de la arqueología procesual, el estilo pasó de verse como un reflejo pasivo de la cultura a jugar un papel instrumental, como forma de comunicación social capaz de comunicar eficazmente la filiación, identidad o jerarquía de las personas (Wiesner 1990; Wobst 1977). Entre las pocas excepciones se encuentran los tempranos intentos por aplicar análisis semiológicos de corte estructuralista a “manifestaciones estilísticas”, como el arte rupestre o el diseño cerámico (Hodder 1982; Leroi Gourham 1965, 1982; Washburn 1983). En todos los casos, sin embargo, las particularidades del estilo, los cánones estéticos o el sentido de belleza que encarnan fueron relegados a un segundo plano respecto a otros factores y procesos que se privilegiaban en la explicación, p.ej., la

adaptación, la identidad, el poder, las estructuras significantes (Hodder y Hutson 2003; Shanks y Tilley 1987).

A diferencia de los arqueólogos, en los '60 y 70' los antropólogos interesados en el arte embistieron contra el auge de los enfoques funcionalistas, positivistas y neoevolucionistas que no tenían lugar para el tema en sus agendas. Inicialmente se ampararon en el estructuralismo, el marxismo y el neomarxismo. Impulsada luego por las teorías que cobraron auge en la era postestructuralista (teoría crítica, la teoría de la práctica y la estructuración, feminismo, fenomenología, entre otras) la reflexión en torno al arte se expandió aún más para intersectar otros temas, como el género, el cuerpo, la identidad, el espacio y el tiempo. Entre los tópicos más importantes cabe mencionar los sistemas de representación (Morphy 1991, Taylor 1996), la estética del cuerpo (Boone 1986), el arte como valor (Munn 1986; Gell 1992), el arte como parte de la memoria social (Kuchler 2002) y el arte como demarcador espacial (Blier 1987).

Antes de considerar el panorama reciente, sin embargo, conviene rastrear la genealogía filosófica del concepto de estética y del juicio estético. Si bien coincidimos con Adorno en que “el concepto de estética filosófica tiene algo de anticuado, como el concepto de sistema o de moral” (1970:495), es preciso reconocer que desde el comienzo, la relación con la belleza ha sido un eje sobre el que se ha desarrollado la reflexión en torno a los “objetos artísticos”, y las distintas posiciones que surgieron y aún coexisten en la antropología se nutren de perspectivas definidas originalmente en el ámbito de la filosofía.

## LA ESTÉTICA Y SUS RAÍCES EN LA FILOSOFÍA

El concepto de *estética*, utilizado por primera vez a fines del siglo XVIII como “ciencia del conocimiento sensible” (Baumgarten 1986), surge en Europa como una rama específica de la filosofía cuando el paradigma de lo divino como principio organizador del mundo termina de ser desplazado por el paradigma científico. Estas primeras estéticas “psicológicas” o del “efecto” surgen en Inglaterra, Francia y Alemania tratando específicamente cuestiones sobre el gusto, los sentimientos de lo bello, lo sublime, la imaginación y el genio<sup>11</sup>.

Pero es Kant quien realiza un profundo análisis del concepto de estética desde su autonomía, apelando a la *crítica del juicio estético* y a la *analítica trascendental de lo bello* (Kant 1970)<sup>12</sup>. Con respecto al primero, el juicio estético es reflexivo, dado que el sujeto es afectado por la representación llevándolo a

<sup>11</sup> Algunos de sus representantes más reconocidos en la historia son Voltaire, Montesquieu, Feijoo, Hutcheson, Diderot y Hume.

<sup>12</sup> De ahí que a su filosofía se la ha llamado “Filosofía Crítica” en la que el sujeto resuelve cuestiones trascendentales bajo la forma de una síntesis lograda a través de un juicio reflexivo.

sentimientos de placer o displacer. Por lo tanto, su base determinante es **subjetiva**. Más aún, al ser pensado por el sujeto se desvincula del objeto de su propio placer, asociando al sujeto con una manifestación de satisfacción universal. Es decir, no habría una relación estética **entre** sujeto-objeto; la estética sólo sería una construcción mental de percepción de belleza, aún cuando **pareciera** una cualidad del objeto en sí, percibida por todos los seres humanos. El juicio del gusto se **convierte** entonces en un juicio lógico y la intuición sensible en una demostración objetiva: “lo bello es lo que, sin concepto, place universalmente” (Kant 1990:9). En otras palabras, lo bello es lo que es **conocido** como objeto de una necesidad subjetiva de aprobación universal, que es representada como **objetiva** bajo la suposición de un sentido común (Kant *op. cit.* 22). Curiosamente, la antropología ha **malinterpretado** este planteo subjetivista, atribuyéndole a Kant la defensa de la universalidad objetiva del juicio estético (Kant 1990).

Siguiendo con su argumento, Kant propone que “sólo el arte puede ser bello”, dado que en él el placer está enlazado con modos de conocimiento compartidos (de ahí su carácter cognitivo). Como dijimos, es un placer nacido de la reflexión. “La obra de arte comprende imaginación, entendimiento, espíritu y gusto” (Kant 1970). El arte place según una (pretensión de) universalidad **subjetiva**, dirigiendo el gusto, desde lo reflexivo, hacia la contemplación de lo inteligible<sup>13</sup>. El juicio estético plantea entonces la autonomía del goce estético, en donde, en primer lugar, puede haber un **juicio** sin que haya un conocimiento o un acercamiento artístico y, en segundo, el arte puede ser disfrutado y entendido como tal sin que este goce involucre transgresiones a las normas sociales que pueden **asociarse** a ciertas obras. Es en este sentido que cuando se plantea la autonomía del objeto estético se **está** refiriendo a que dichos objetos tienen “purposivity without particular purpose”, lo que se podría traducir como un “intencionalidad sin propósito”.

Años más tarde, Hegel se acerca a la estética teniendo como referente directo a **Kant**, pero lo hace desde una marco especulativo. Propone que la belleza es una manifestación del **espíritu** absoluto, de la idea, es la primera manifestación del espíritu autoconsciente. Hay una expresión de **verdad** que se capta por la intuición, es decir, se revela la verdad bajo la forma de la configuración **artística**. En este punto *no es* subjetivista; a diferencia de Kant, lo bello no es lo que place sin concepto, **sino** que tiene como fundamento al concepto absoluto, a la Idea. El contenido del arte, entonces, es la **verdad**. Se revela la verdad bajo la forma de la configuración artística. La verdad hegeliana es absoluta, **única** y universal. Lo bello, entonces, se rige desde una realidad objetiva, inequívoca.

En los años posteriores pensadores de distintas corrientes y de distintas **disciplinas** han seguido la tesis subjetivista kantiana, la objetivista hegeliana, o una mezcla de ambas. Considerada desde el sujeto, la estética ha sido discutida en torno a la problemática del juicio estético como **intuición**, **aprehensión**, **contemplación**, o como proyección sentimental. Por el contrario, considerada desde el objeto se ha

reducido la definición de la estructura de lo bello, como cuando se convierte lo bello en la manifestación de la idea. Dentro de la antropología —al igual que en la sociología— desde la segunda mitad del siglo XX y en muchas investigaciones hasta la actualidad, al analizar los principios estéticos de sociedades no occidentales se sigue una postura intermedia, kantiana-hegeliana. La preocupación se encuentra dirigida hacia el juicio estético en tanto si éste es individual o colectivo, y si este juicio puede ser objetivo, subjetivo o relativo.

Al final, gran parte de los trabajos antropológicos se alinean dentro de un paradigma en el que el valor estético se considera universal, pero hay autonomía de la experiencia estética y por lo tanto una autonomía del juicio estético, y por la autonomía de la experiencia, el juicio estético se considera individual. La existencia de la estética nos remite a la existencia de un juicio estético, pero el juicio es pensado como algo externo, universal, que nos permite distinguir entre creatividades individuales y, por lo tanto, otorgarles un valor. En palabras de Morphy: “aesthetics implies the existence of a scale of judgment, or at least a standard that has to be achieved or properties that have to be created in an object if it is successful” (1992: 183). Pero, ¿podemos “enjuiciar” estéticamente a todas las sociedades? ¿Este juicio es universal, o su definición se encuentra construida en cada sociedad en particular? Shelton, uno de los principales representantes del campo optan por la segunda alternativa: “aesthetic judgments are predicated on a system of values, fixed, situated and manipulated by rules which are, for the most part, culturally specific and historically determined” (Shelton 1992:209).

### ANTROPOLOGÍA Y ESTÉTICA. UN DEBATE ABIERTO

A partir de la década del '70 distintos antropólogos comenzaron a problematizar la categoría de estética en la antropología, obviamente incluyendo también la de arte en su reflexión. La inclusión de este concepto como categoría analítica trajo aparejados distintos enfoques a la hora de aplicarlo a sociedades en distintos espacios y tiempos. Algunas de las síntesis o introducciones pioneras al tema que podemos citar son los trabajos de Anderson (1979), Layton (1981), Hatcher (1985), Thompson (1973), Lechtman (1975), prácticamente toda la obra de Alfred Gell, y coronando la emergencia de la discusión, la fundación de la revista semestral *Res. Journal of Anthropology and Aesthetics*, publicada desde 1981 por el “Peabody Museum of Archaeology and Ethnology” de la Universidad de Harvard. En la misma se editaron trabajos de antropólogos, historiadores del arte, sociólogos y arqueólogos con un énfasis específico en la utilización de la estética como herramienta analítica<sup>14</sup>. Dicha revista continúa aún vigente, llegando actualmente al número 52.

<sup>14</sup> “Res is a journal of anthropology and comparative aesthetics dedicated to the study of the object, in particular cult and belief objects and objects of art” (Declaración editorial de Res, 1981).

Los artículos o libros de estética y de arte en antropología se multiplicaron. En realidad lo que se multiplicó fue la aparición de estos términos en los títulos, como bien señala Jeremy Coote (1996), sin que por eso se tratara en su desarrollo de una puesta al día de la categoría de estética, ni la de arte. Algunos de ellos, y sólo a título ilustrativo, son los de John Forrest *Lord I'm coming home: everyday aesthetics in Tidewater North Carolina* (1988), Robert R. Desjarlais *Body and emotion: the aesthetics of illness and healing in the Nepal Himalayas* (1992), Carol Laderman *Taming the wind of desire: psychology, medicine, and aesthetics in Malay shamanistic performance* (1991); Kris L. Hardin *The aesthetics of action: continuity and change in a West African town* (1993). Como señala Coote, “none of these ethnographies is concerned with art as conventionally understood, nor even with art as unconventionally understood. (...) They are all, however, concerned with the aesthetics of other cultures, with aesthetic experience, behaviour and action in all areas of life.” (1996:215).

Estos estudios parecían focalizarse en buscar en distintas culturas lo bello en términos discursivos. A qué y a quiénes les adjudicaban ese término, qué actividades de su vida tenían aspectos plausibles de ser considerados bellos, si los mismos eran universales, o si lo bello era el arte, eran algunos de los principales temas que se indagaban. En síntesis, el objetivo era ver *lo bello en contexto*. Pero los usos y significados de dicho concepto se volvían a abrir como un abanico de posibilidades en las que su definición podía provenir de aspectos sensibles, semánticos o filosóficos.

Si el fin es *describir* el valor estético que concibe una sociedad no es suficiente ver el contexto en donde fueron hechos, consumidos y dignificados los objetos, dado que es necesario analizar también las categorías ontológicas que subyacen a esa descripción valorativa. “It is the subject of the evaluations who determines whether they are to be treated by the analyst as ‘aesthetics’; the criteria themselves, however, are not pre-defined but to be discovered by anthropological investigation” (Coote y Shelton 1992:8). Sin embargo, si nos dejamos llevar por una concepción esencialista del valor tendremos que decir que la estética es una rama del discurso moral, en el que Lo Bello de los objetos estaría dado por un valor universal comparable a Lo Verdadero y Lo Bueno. En su contribución al volumen editado por Coote y Shelton, Gell (1992) argumenta que, así como una antropología de la religión requiere suspender la fe (un ateísmo metodológico), una antropología del arte demanda poner en suspenso nuestra creencia en el mismo, debe tornarse anti-arte. La comparación no es fortuita, por cuanto en nuestra sociedad el arte ocupa un lugar similar al de la religión, donde la estética es un dogma universal. Transponiendo las categorías, los teatros son nuestras catedrales, pintores y poetas son curas y monjas, los críticos de arte nuestros teólogos. Sólo a condición de abandonar todo intento de sacralización en nosotros, podemos empezar a entender el lugar del arte en la práctica y estudiar el papel que desempeña en otras sociedades.

Como ejemplo de las posibilidades que abre esta perspectiva, plantea que ciertos objetos movilizan lo que denomina una “tecnología del encantamiento”, cuyos “poderes” se fundan en la fascinación que ejercen sobre las personas a partir de sus propiedades tecnológicas, lo que llama el “encantamiento de la tecnología”. Con esta expresión se refiere al fenómeno por el cual las personas distinguen a ciertos objetos como deslumbrantes o “cosas fuera de lo común”, ya sea por los materiales utilizados en su confección, por la complejidad del proceso de producción en sí mismo, por los actores que se ven involucrados o por otros aspectos. En todos los casos, el reconocimiento en la obra de capacidades que exceden a las propias llevan a las personas a atribuir poderes extraordinarios a sus hacedores y, por extensión, a sus poseedores, creando así cierto tipo de relación social. Por ejemplo, las proas con diseños pictóricos y bajo relieves de las canoas trobriandesas son un arma simbólica potente, no por las consecuencias directas de los efectos visuales que pueden producir, sino por el poder mágico que el observador atribuye a sus creadores o usuario a partir de la destreza técnica desplegada en su producción. Esta percepción cobra importancia en las prácticas, ya que predispone favorablemente a los grupos locales hacia sus visitantes al momento de realizar los intercambios ceremoniales del Kula.

Algunos autores sugieren que muchas sociedades “no tienen arte”, aunque pueden sí poseer sensibilidades estéticas (pensando en la autonomía kantiana). Desde esta perspectiva, el conocimiento, la estimulación y la evaluación estética son anteriores a la producción de objetos artísticos. Si bien puede no haber una producción artística, puede haber una estética visual particular que es codificada y transmitida culturalmente, como cualquier otro componente transmisible de la cultura. Esta explicación kantiana enfatiza lo estético, en tanto sinónimo de lo bello, como un concepto no discursivo, intersubjetivo pero que apela al sentido individual del gusto, en el que el juicio de “lo bello” está dado por cierto conocimiento sobre el valor estético<sup>15</sup>. En palabras de Coote (1992), la estética-belleza (beauty-aesthetics) se relaciona con una “belleza natural” que se percibe a través de lentes culturales. Este sentido de belleza es más cognitivo y contemplativo que práctico.

Una alternativa interesante a esta postura es planteada –nuevamente– por Gell (1995). Su mayor crítica se centra en la tesis de Coote, quien partiendo de su estudio etnográfico de los Dinka en el norte de África, propone que “hay sensibilidades estéticas pero no arte”. Obviamente los Dinka no tienen “objetos artísticos” o “arte monumental” por sus características nómadas, pero su arte se encuentra incorporado en su propio cuerpo<sup>16</sup> (pinturas y tatuajes corporales), en el enfloramiento de su ganado y en sus comportamientos (canciones, danzas, oraciones)<sup>17</sup> (Figura

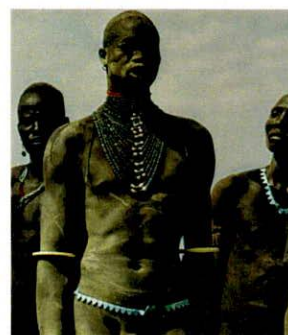


Figura II- 8. Tatuajes corporales Dinka.

<sup>15</sup> Igualmente nos preguntamos ¿qué sucede cuando se realiza una representación hermosa de un objeto que creemos repulsivo?

<sup>16</sup> Entendiendo al cuerpo como un objeto material (Gosden 2001)

II-7). En esta producción los “valores estéticos” se hacen discursivos, externos, “estetizando” el mundo circundante. “The aesthetics is verbal, or conceptual, although the animal itself is visible. The aesthetics is not a way of ‘seeing’ but a mode of discursive thought. Aesthetics is the form of discursive thought which intervenes to turn mere objects into artworks. It is for this reason that it is senseless to find ‘aesthetic’ thought anywhere other than in the creation and reception of artworks” (Gell 1995:227). La estética puede así entenderse como un aspecto de la práctica social por el cual se categorizan y evalúan fenómenos sensibles –visuales (figuras, patrones, formas), auditivos, táctiles, etc.- en concordancia con esquemas culturales de valoración. Así, las obras de arte son la materialización de valores estéticos y el medio por el cual se le da valor estético a nuestro mundo. Desde este punto de vista, pensamos en el arte como una segmentación analítica aplicada por el propio investigador a un corpus material, performativo, que permite sacar a relucir lo bello, lo agradable. En este sentido la respuesta y el efecto estético que los “objetos artísticos” producen en cada contexto cultural, son las vías por las cuales ciertas ideas y relaciones sociales se objetivan y experimentan.

La importancia de este debate, que a nuestro entender está lejos de concluir, queda testimoniada por su inclusión en el volumen *Key Debates in Anthropology* editado por Ingold (1996). La última parte del libro, bajo la hipótesis de “Aesthetics is a cross cultural category” (1996:201), se divide en tres secciones de discusión: una de tesis, otra de antítesis y la última de síntesis. La primera es encabezada por los antropólogos Howard Morphy y Jeremy Coote (“lo estético da forma a los estímulos sensoriales”); la segunda es obra de Joanna Overing y Peter Gow (“no se puede transponer el concepto por su raigambre occidental”<sup>18</sup>); y la última abre un debate entre otros investigadores como Robert Layton, Alfred Gell, Tim Ingold, Sonia Greger, Marcus Bank (entre otros) y los propios expositores.

## LA BELLEZA EN LA PRÁCTICA, EL GUSTO COMO HABITUS

Como señalamos, estamos lejos de llegar a un acuerdo sobre cómo trabajar el arte y la estética desde una mirada antropológica, y mucho menos desde una arqueológica; son más las disputas que se tejen que las resoluciones. Por ello, sólo pretendemos en este último apartado tomar de las discusiones reseñadas a lo largo de este capítulo algunas ideas y definir –en forma necesariamente provisoria– una postura que nos sirva de marco para tratar los temas que nos ocupan en esta tesis.

Comenzando por el plano más general, podemos decir que la existencia de valoraciones estéticas intersubjetivas es un fenómeno universal ya que las sociedades crean recurrentemente parámetros de lo bello, aunque varían las situaciones o entidades específicas donde se ponen en juego los juicios

<sup>17</sup> Casos similares los encontramos en los Kaxinawa (Lagrou 2007), los Wayana (Van Velthem 1995) o los Kayapó-Xikrin (Vidal 1992), entre otros.

<sup>18</sup> El término estética, así como el de placer, deseo y belleza, son conceptos enraizados a corrientes filosóficas occidentales siendo imposibles “transponerlos” a culturas “no occidentales” (Overing 1989; 1996)

estéticos. Seguramente este impulso contribuye a crear el mundo donde vivimos. Resulta claro, sin embargo, que las culturas no sólo varían en sus los criterios de belleza, sino también en las situaciones, los objetos, o atributos donde ponen en juego este tipo de juicios.

¿Hay atributos intrínsecos en los objetos que nos indiquen que puede haber tenido un valor artístico? Podemos plantear que no hay atributos intrínsecos, pero que es plausible utilizar una categoría de arte *politética*, que incluya en su misma definición la producción artística, la creatividad del que lo hace (el “artista”) y la capacidad de otros de “usar” esos objetos artísticos y a la vez tratarlos como objetos de “arte”, privilegiando la belleza en su significación (Morphy y Perkins 2006).

Pensando en las sociedades pasadas, resulta claro que los valores estéticos de los objetos están condicionados por el régimen conceptual y social del que forman parte, constituyéndose en una vía por la cual las ideas y las relaciones sociales se objetivan y experimentan. Pero identificarlos en los objetos sin reducirlos a atributos intrínsecos de las cosas, ni a las ideas o las fuerzas sociales que los animan es un desafío complejo. Como lo plantea Gell, “we have to retain the capacity of the aesthetics approach to illuminate the specific objective characteristics of the art object as an object, rather than as a vehicle for extraneous social and symbolic messages, without succumbing to the fascination which all well-made art objects exert on the mind attuned to their aesthetics properties” (Gell 1992: 162).

Creemos que para encontrar el punto intermedio es necesario poner el foco en la práctica misma. Un punto en el que entendamos a la estética como una forma de valoración del mundo pero no por la mera contemplación de lo bello. Pensar la experiencia de la belleza situada, como un aspecto activo en la significación de la realidad y, a través de ella, como una fuerza modeladora de la práctica. El pensamiento filosófico parte de la premisa de que la experiencia humana es universal y es por esto que las categorías de pensamiento y de valor son consideradas universales. Pero desde la antropología resulta claro que cada pueblo construye permanente y contingentemente sus categorías a través de la acción. En tal sentido, la estética de un grupo deviene a través de un proceso de *estructuración* (Giddens 1984), v.gr., la elección de lo bello o estéticamente placentero en la práctica -incluyendo la producción y uso de objetos- materializa valores estéticos y al mismo tiempo los reproduce. Si esto es así, no hay razón para pensar que existen esferas diferenciadas a priori (arte, religión, política), aplicables a todas las sociedades; hay, en cambio, valoraciones concretas y situadas, “gustos” como principios generativos y consecuencia de las prácticas. El sentido estético es siempre un aspecto del habitus, un *habitus del gusto*.

Por cierto, como mencionamos anteriormente, hay situaciones, actos, objetos y atributos que, en distintas sociedades ponen en juego en mayor o menor medida al sentido de lo bello, un sentido social de la relevancia del gusto. ¿Cómo identificar estas diferencias al estudiar las sociedades pasadas? No creemos que haya una respuesta universal a esta pregunta, pero hemos aprendido que el poder de los

objetos de arte no es una propiedad intrínseca, sino que emana de su modo particular de generar tramas sociales (cf. Gell 1998). Es allí donde reside su eficacia.

Las propuestas de Gell (1992) sobre la “tecnología del encantamiento” ilustran una forma en que el poder de lo bello gravita sobre las relaciones sociales en formas y contextos culturalmente específicos. En otros casos, la belleza del objeto remite a un acervo de conocimiento, a la memoria de ciertos momentos o a la acción de ciertas entidades o fuerzas. Ejemplo de ello es la pintura *sumi e*, en la cual se precisa “suspender la mente para poder pintar” y los objetos (como el pincel y la tinta), pasan a “poseer” la memoria de los ancestros (Faas 1973). En estos casos, el centro social es el objeto, su vida social, su historia y lo que le sucede; el objeto no tiene cualidades intrínsecas, sino que se encuentra “singularizado” por su historia social (Kopytoff 1986).

El “encantamiento” que producen los objetos “artísticos” puede operar en diferentes escalas temporales y espaciales. Estas variaciones son relevantes tanto en la producción, uso o percepción, como en la perduración de sus efectos en la memoria. Ciertas performances duran segundos, dado que lo que cuenta es el primer impacto de los actores en juego, como lo ejemplifican algunas formas de arte conceptual, el performance art o los happenings. Así operaría la destrucción o entierro deliberado de objetos, como ilustran las “sand paintings” navajo (Lamphere 1989), el descubrimiento de secretos entre los pueblos de Tierra del Fuego (Fiore 2005) o, quizás, las ofrendas masivas Olmecas (Reilly 2000). Algunas obras pueden durar horas, como sucede con las máscaras inuit (Oosten 1992) o las pinturas woodabe o yolngu (Morphy 1992). Otras son casi permanentes, como las pirámides, los geoglifos o los grabados en piedra, ejemplos que nos remiten a la importancia del tamaño y la escala espacial, atributos habitualmente considerados en los estudios de arte rupestre. La espacialidad y la temporalidad afectarán cómo se experimenta la belleza en la práctica, qué relatos se crean, cómo se aprenden y cómo se transmiten (Connerton 1989).





## CAPÍTULO III

### ALTERIDAD, ESPACIO Y TIEMPO

*Quitando en el Obispado de Guamanga*

*a un curaca unos Idolillos,*

*me dixo descarado y atrevido:*

*Padre qué te cansas en quitarnos los Ídolos?*

*Llevate esse cerro si puedes, que ese es el Dios que adoro*

Pedro de Villagómez (1649), citado por Siracusano (2005)

**E**n este capítulo trataremos de deshilvanar el constructo “Yavi”, “Chicha” o “Yavi-Chicha”, que actualmente referencia simultáneamente a un estilo alfarero, a una cultura prehispánica y a un grupo étnico descrito en la documentación histórica de los siglos XVI y XVII. Bien sabemos como antropólogos que la construcción de categorías analíticas es parte, tanto de la investigación científica como de la vida cotidiana de toda sociedad. Pero a menudo los constructos que generamos pasan de contribuir a explicar la realidad, a *ser la realidad* y por último, en tanto realidad, se justifican a sí mismos. Para escapar a esta tautología en los próximos apartados repasaremos críticamente el modo en que arqueólogos y etnohistoriadores fueron confeccionando esta categoría y asignándole distintos significados. Sobre la base de esta crítica definiremos con mayor precisión el marco temático, espacial y temporal de nuestra investigación.

Por cierto, esta revisión no pretende desestimar la labor realizada por investigadores anteriores, sino ubicar sus aportes en el contexto de las discusiones y objetivos de su época, como condición para aprovecharlos en función de los debates actuales en general y, en particular, los interrogantes que guían esta tesis. En este caso, nos interesa entender cómo el estilo cerámico Yavi fue cobrando a lo largo de las investigaciones múltiples sentidos, de modo de poder “poner en suspenso” algunas de estas connotaciones a la hora de preguntarnos sobre el papel que jugó la alfarería en la transformación de las relaciones sociales ocurrida en los Andes Circumpuneños entre los siglos XI y XVI.

## LA CONSTRUCCIÓN DE UN OTRO DEL ESTILO CERAMICO A LA CATEGORÍA ÉTNICA

En la historia de los estudios arqueológicos en el Noroeste Argentino, las descripciones y clasificaciones de la diversidad cerámica han servido para explicar y construir diferencias que trascienden lo meramente estilístico teniendo significados culturales, étnicos, sociales, etc. (Nastri 1999; Quiroga 2004). En este sentido, veremos a continuación cómo se fue definiendo el concepto de “Yavi-Chicha” a través del tiempo, categoría que tenía como fin no sólo una interpretación histórica y cultural de la diversidad cerámica observada, sino también una reconstrucción del pasado prehispánico. Particularmente, presentamos una revisión de algunas de las propuestas arqueológicas y etnohistóricas más relevantes dirigidas a definir e interpretar la entidad estilística Yavi-Chicha. Para ello tomamos en cuenta, por ejemplo, qué variables y atributos se utilizan para identificar este estilo, a qué contexto espacial y temporal se lo asocia, qué tipo de relación se estableció con otros estilos cerámicos, etc. Con este fin se pondrá en discusión la variabilidad contextual y estilística que se engloba bajo la categoría de “estilo Yavi”.

### ANTECEDENTES ARQUEOLÓGICOS

#### *Cuando Yavi no era Yavi*

Los elementos cerámicos que hoy se conocen como estilo Yavi o Chicha fueron dados a conocer por primera vez a principios del siglo XX por distintos investigadores (Ambrosetti 1901; Boman [1908]1992; Bregante 1926; Casanova 1938, 1942; Debenedetti 1910; Lehmann Nitsche 1902; von Rosen 1957; Salas 1945; entre otros). Estos elementos, sin embargo, no fueron tomados como propios de una entidad independiente, sino que fueron agrupados dentro de una misma cultura regional con centro en la Quebrada de Humahuaca.

Las primeras piezas de este estilo fueron publicadas por Ambrosetti (1901), Lehmann Nitsche (1902) y Boman ([1908]1992). Estos autores ilustran una gran diversidad de elementos cerámicos provenientes de contextos probablemente cercanos al Río Grande de San Juan. Entre ellos podemos mencionar vasijas con asas

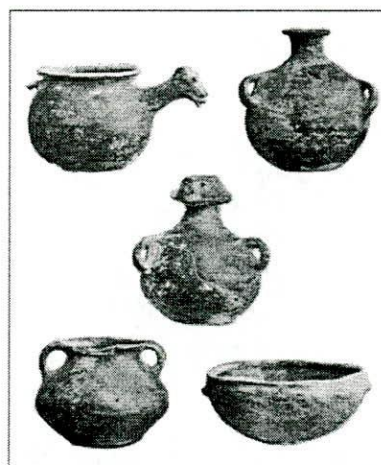


Figura III-1 Piezas publicadas por Boman (1992: PL. LXXXII) halladas en el sitio de Sansana

asimétricas y modelados antropomorfos, escudillas de bordes inflexos, escudillas asimétricas, etc.; todos rasgos característicos del estilo que luego se denominará Yavi. En la obra de Boman ([1908]1992) hay referencias a tipos similares de piezas contextualizadas en puntos más específicos del espacio, en los que podrían ser los sitios Yavi Chico y Sansana Sur o Cerro Colorado (Figura III-1). Boman visitó este lugar en 1903 y realizó un hallazgo aislado consistente en un enterratorio humano en asociación con una vasija de asas asimétricas. Es el primer autor que les da una filiación cultural a estos elementos, asimilándolos con materiales de la Quebrada de Humahuaca, y por ende, pertenecientes a la “cultura omaguaca”. “La Quebrada de Humahuaca comienza allí, y las antigüedades que exhumé en Yavi son tan análogas a la de esta Quebrada que no vacilo en clasificarlas como provenientes del mismo pueblo” (Boman [1908]1992:770).

A mediados de la década del 20, Bregante (1926) realizó una sistematización de las colecciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires y estableció una comparación con piezas publicadas en artículos científicos<sup>1</sup>. Dentro de este trabajo se citan cántaros de asas asimétricas, que son mencionados como “cerámica rara” de la Quebrada de Humahuaca, asociándose a un área de dispersión que abarca la puna jujeña occidental y oriental (Casabindo, Yavi Chico, Sansana, Santa Catalina), zonas bolivianas (Sococha y Artera) y zonas de la Quebrada de Humahuaca (La Isla, Juella) (Bregante 1926:84) (Figura III-2). Este trabajo es el primer ejemplo en

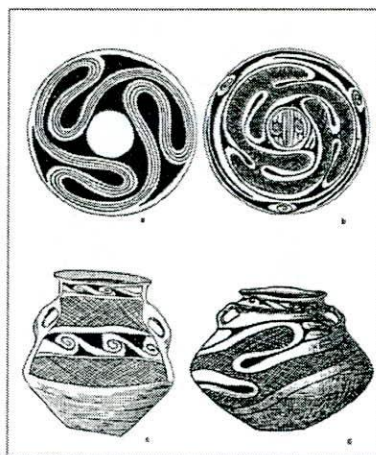


Figura III- 2 Piezas ilustradas por Bregante (1926:175)

donde la circunscripción geográfica de los materiales pasa a tener un significado a la hora de definir la diversidad observada y establecer algún límite o frontera entre “culturas”. De esta forma se definió, por la distribución geográfica de hallazgos similares, lo “omaguaca” (en donde se incluía el estilo Yavi) en contraposición con la “cultura calchaquí”, creándose una frontera no sólo entre ambas categorías, sino también entre dos culturas y sus territorios.

Dentro de estos ejes, las investigaciones que se sucedieron siguieron incorporando materiales Yavi a todo un complejo de la Quebrada de Humahuaca, reforzado tanto por estudios en sitios arqueológicos de la puna jujeña, como por hallazgos de alfarería de este estilo en sitios de la Quebrada. Este es el caso de los ejemplares publicados por Debenedetti para el sitio La Isla de

<sup>1</sup> Una de las comparaciones que establece Bregante es con las notas inéditas de Debenedetti. En éstas se realiza una descripción de piezas expuestas en el Museo Etnográfico de Berlín, en particular y para nuestro interés, las colecciones Uhle y Herrmann, en las que se registraron piezas de estilo yavi (Bregante 1926).

Tilcara (Debenedetti 1910, Figs. 48, 51-54, 59, 98, 99, 113-115, 121, 134-136, 156, 160-168)<sup>2</sup> o para el Pucará de Tilcara (Debenedetti 1930a) (Figura III-3), por Casanova para el sitio Angosto Chico (Casanova 1942, lámina VII) y Sorcuayo (Casanova 1938, Fig. 6), por Serrano (1966, Fig. 32), por Salas para el Antigal de Ciénaga Grande (1945), por Alfaro y Suetta para el Pucará de Rinconada (1970) y por Schuel (1929) para distintos sitios de Jujuy.

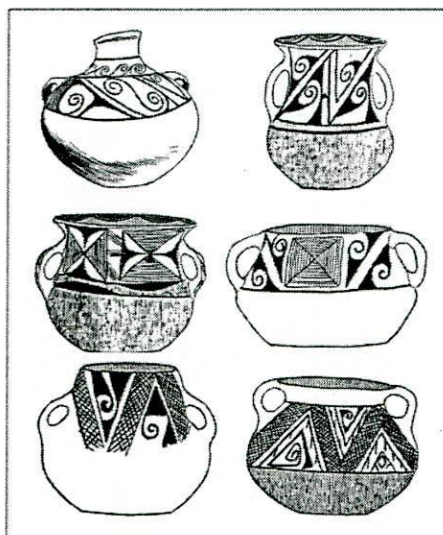


Figura III- 3 Piezas publicadas por Debenedetti para el sitio de la Isla de Tilcara (1910)

Vemos así cómo, para la primera mitad del siglo XX, las investigaciones se centraron de una manera o de otra en sistematizar la diversidad observada en la cultura material bajo bloques geográficos, identificándolas con culturas regionales, adscriptas a una etnia específica. En

esta sistematización, el estilo fue utilizado como una herramienta básica de atribución cultural y de contextualización en escala espacio-temporal, categorizando su variabilidad bajo nombres regionales y bajo “culturas” históricas. Este estrecho vínculo que se estableció entre los conceptos de estilo, cultura y etnia se encuentra íntimamente ligado a la concepción de cultura a la que adscribían estos investigadores, “... la cultura es un conjunto de normas compartidas (...) y valores que caracterizan culturalmente a un grupo social; que se reflejan y toman cuerpo en la cultura material a través de conjuntos de objetos semejantes” (Llamazares y Slavutsky 1990:23). Se ordena, describe y clasifica la diversidad de la cultura material, se identifican conjuntos de objetos semejantes, se los enmarca en un contexto espacio-temporal, se los rotula y se les atribuye una filiación étnica.

A la diversidad de hallazgos materiales se sumaron, posteriormente, distintas líneas de evidencia (etnográficas, folklóricas, lingüísticas, arqueológicas, etnohistóricas, etc.) que permitieron la elaboración de una narrativa histórica y cultural del estado moderno, planteándose una correlación entre los hallazgos arqueológicos y los grupos históricos del área. Los trabajos de

<sup>2</sup> Cabe aclarar que las figuras 156 a 168 se encuentran en un apartado intitolado “cerámica de decoración poco frecuente” (Debenedetti 1910:213). En el cual Debenedetti plantea que “todas las ollitas de este tipo constituyen, como factura y decoración, lo más bello del material arqueológico de aquella localidad” (1910:218). Por ello, serían piezas alótonas y su tenencia estaría limitada a *curacas*. Aunque él les da una posible filiación calchaquí, podemos asegurar que se trata de piezas, morfológica y estilísticamente Yavi.

Vignati (1931, 1938), Canals Frau (1940, 1953)<sup>3</sup>, Salas (1945), Von Rosen (1957) e Ibarra Grasso (1967) entre otros, son distintos ejemplos de esta modalidad, representada ya por los trabajos de los primeros investigadores (como por ejemplo el de Boman [1908]1992). Vemos cómo se fusionan las evidencias de distinto tipo sin una discriminación cronológica para dar cuenta de un bloque étnico y cultural, definiendo unidades sociales internamente homogéneas que, se suponía, expresaban sus diferencias identitarias a través de diversos ítems de cultura material.

Promediando el siglo XX, W. Bennett, E. C. Bleiler y F. H. Sommer publicaron, basados en un minucioso trabajo bibliográfico, un replanteo general de la arqueología del noroeste argentino. El trabajo se estructuró bajo criterios diferentes, organizando la información arqueológica disponible en términos de patrones regionales de distribución. Esto marcó una diferencia con los investigadores previos que limitaron sus esfuerzos a correlacionar los restos arqueológicos con los aborígenes históricos del área (Bennett et al. 1948:44). La clasificación de Bennett y coautores tenía como objetivo último la determinación de áreas definidas por la combinación de factores ambientales y elementos culturales, con el fin de reconstruir la historia cultural de la región. Si bien no apelaron a denominaciones étnicas sino geográficas, dichos autores consideraban que el área cultural, como patrón de distribución geográfica de restos materiales, podía ser interpretada también como una unidad cultural válida del pasado (Bennett et al. 1948:46). El problema fue que gran parte de los estilos cerámicos que definieron no pueden ser tenidos en cuenta como marcadores cronológicos ni como grupos internamente consistentes, ya que existe en ellos una gran variabilidad interna (Rivolta 1997). Por ejemplo, Pérez (1973) resalta la existencia de “tipos de la cultura yavi”, a partir de los materiales recuperados en la Necrópolis A y El Morro de la Isla de Tilcara, dentro del estilo que Bennett y coautores llamaron Tilcara Negro sobre Rojo perteneciente a la entidad cultural omaguaca (Pérez 1973:673). Si bien la secuencia de dichos autores enriqueció el debate arqueológico local, y sentó las bases para las primeras secuencias culturales del NOA, su estructuración no permitía superar la instancia descriptiva, de la suma de elementos culturales.

#### ***La primera sistematización: Cultura Yavi***

Los conocimientos iniciales sobre el estilo cerámico Yavi como tal, es decir, en tanto “entidad cultural” independiente de la Humahuaca, fueron desarrollados por Krapovickas y su equipo a partir de 1960. Esto se realizó llevando a cabo excavaciones en el sitio Yavi Chico y en áreas

---

<sup>3</sup> En el caso, por ejemplo, de Canals Frau (1953), se describe la historia paleontológica, geológica y arqueológica de Argentina, finalizando con una descripción de los pueblos indígenas que habitaron y habitan la misma. En particular a la cultura material de Jujuy (en la cual se incluyen piezas de estilo yavi), salvo la de la puna occidental (afiliada al grupo apatamas), se le atribuía la identidad del grupo histórico omaguaca (Canals Frau 1953).

cercanas al Río San Juan Mayo (Krapovickas 1965, 1968, 1973, 1977; Krapovickas y Cigliano 1962-63). El reconocimiento de esta “cultura” en una instancia inicial se dio a partir de dos variables: por un lado el color y el antiplástico de sus piezas cerámicas, por otro, la circunscripción de estos materiales a los valles de los afluentes puneños del Río Pilcomayo (Río Grande de San Juan, arroyos Yavi y Yavi Chico), aunque ya se hacía referencia a hallazgos aislados en la Quebrada de Humahuaca (Krapovickas 1965). A partir de ese momento y luego de sucesivos trabajos en la región puneña, Krapovickas realizó una sistematización tipológica de la “cultura yavi”<sup>4</sup>. La base para la determinación de esta entidad fue la cerámica (Figura III-4). Para la clasificación se tuvieron en cuenta en diferentes casos la decoración, las características y el color de la pasta, la calidad de los engobes, las técnicas decorativas y las formas. A continuación veremos las características mas sobresalientes que el autor destaca para cada variable:

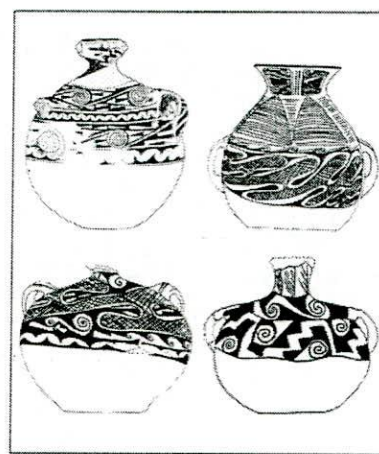


Figura III- 4 Piezas publicadas por Krapovickas y Aleksandrowisz (1990)

- *Pasta*: consistencia compacta, inclusiones blancas, color ante, etc.
- *Forma*: vasijas con asas asimétricas, modelados antropomorfos y zoomorfos, vasijas grandes globulares de base restringida con apéndice en el centro de la misma, vasijas de cuerpo globular y cuello corto, “baldes” (*sensu* Krapovickas 1975), etc.
- *Motivos del diseño*: espirales, volutas, triángulos, ameboidales (*sensu* Krapovickas 1975), trazos de gotas que se intercalan (*sensu* Krapovickas 1975), líneas paralelas, etc.

A partir de esta descripción se confeccionaron unidades tipológicas para el reconocimiento de este estilo:

- *Tipos sin decoración*: Portillo Ante Liso, Portillo Engobado, Portillo con Mica, Portillo Negro con Mica, Yavi Chico Pasta Ante, Yavi Chico Negro con Mica, Pozuelos con Cuarzo, Cerro Colorado con Cuarzo.
- *Tipos decorados*: Yavi Chico Policromo, Portillo Policromo, Portillo Morado sobre Ante.

<sup>4</sup> También denominada “cultura yavi chico” (Krapovickas y Ottonello 1973) y “fase yavi chico” (Krapovickas 1977).

Al seguir con los trabajos en la zona de Yavi y en la cuenca del Río Grande de San Juan (Puna Nororiental de Jujuy), Krapovickas vinculó esta zona, tanto geográfica como culturalmente, con la región de Tupiza (Figura III-5). A partir de la “continuidad natural” que relaciona la zona en donde se emplazan La Quiaca, Yavi y Yavi Chico, con la región de Tupiza

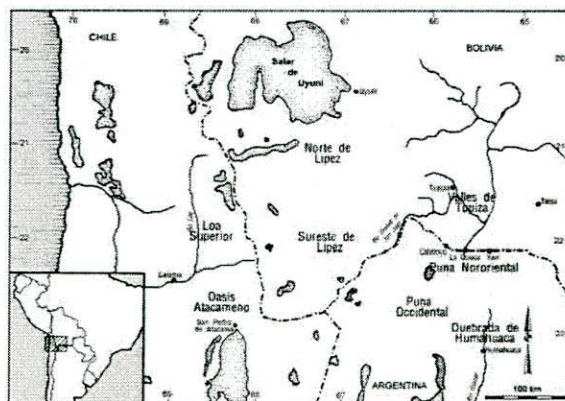


Figura III- 5. Mapa de la Circumpuna.

—circunscriptas dentro de los afluentes del Pilcomayo— se asumió la existencia de una

“continuidad cultural” entre esas regiones: “Este hecho nos permite afirmar casi sin duda que los hallazgos en Yavi Chico son manifestaciones culturales que tienen su foco más al norte, quizás en Tupiza mismo” (Krapovickas 1973:20). Se delimitó entonces un conjunto de sitios en la Puna Argentina (ver Figura III-9) que, en función de su cerámica, se consideraron “característicos” de la cultura Yavi. Entre ellos podemos mencionar Yavi Chico, Cerro Colorado, Pueblo Viejo de La Quiaca, Chocoite, Pozuelos, Yoscaba, Calahoyo, Pucapampa, Esquinas Blancas, Churquihuasi, Cabrería, Pampa Grande y Pueblo Viejo. “La concentración de rasgos cerámicos, como la forma, pasta y estilo decorativos Yavi en los sitios antes mencionados, confirma que allí existió y se radicó la cultura Yavi” (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990:86).

La delimitación del territorio cultural de Yavi no sólo estuvo planteada a partir de la cerámica en la puna, sino también por los hallazgos de tipo intrusivo de este tipo de material en otras regiones circumpuneñas (Quebrada de Humahuaca, oasis de Atacama, puna occidental, sudoeste boliviano, etc.). Esto planteaba la territorialización de una cultura en un ámbito específico capaz de hacer llegar parte de su cultura material a otras regiones, y de este modo definirse a sí misma.

Los primeros datos sobre la presencia de materiales del estilo ya definido como Yavi fuera de su presunta área de origen fueron presentados por Tarragó (1968, 1989) a partir del estudio de colecciones funerarias de los oasis de San Pedro de Atacama (Catarpe, Solcor, Vilama). Esta autora registró en varios contextos funerarios materiales cerámicos correspondiente al tipo yavi policromo clásico definido por Krapovickas (1975, 1977), así como dos cántaros tipo *pelike* de Tilcara con tradición tecnológica Yavi (Tarragó 1989:424). La cerámica Yavi se asociaba a contextos de las fases locales VII y VIII (Períodos Intermedio Tardío e Inca), presentando “excelentes cruces por los rasgos diagnósticos entre Tilcara-Yavi y Rojo Violáceo... [y] con vasos yavi policromo (clase 27.2) y con inca paya del Noa” (1989:453-454). Por su parte, Pérez (1973)

propuso que uno de los estilos característicos de la Quebrada de Humahuaca en el Período Agroalfarero Tardío, el Tilcara Negro sobre Rojo (que él denominara Purmamarca Línea Fina), no era originario de esa región sino producto de la “...influencia de la alfarería yavi sobre el tipo ya existente que nosotros denominamos Purmamarca Negro sobre Rojo” (Pérez 1973:673).

El hallazgo de diseños Yavi en otras zonas trascendió el soporte cerámico al encontrar elementos de su iconografía plasmados en otros materiales. Ejemplos de este tipo son los citados por Hernández Llosas quien compara las representaciones en calabazas pirograbadas del sitio Doncellas con el estilo Yavi, “... en el yacimiento de Yavi Chico ha sido definido un estilo cerámico cuyos patrones representativos tienen similitudes con las configuraciones de calabazas” (Hernández Llosas 1983-85:129)<sup>5</sup>. Específicamente se refiere al tipo definido por Krapovickas yavi chico policromo, también relacionado con la iconografía plasmada en arte rupestre de la localidad de Yavi (Krapovickas 1960, 1978; Krapovickas, Pla y Manuale 1996), en grabados emplazados en las cercanías de la localidad de La Ciénaga en el valle del Río Grande de San Juan (Krapovickas y Cigliano 1962-63) y en pinturas a lo largo de supuestos caminos de intercambio a lo largo del altiplano de Sama (Methfessel 1997, 1998, 2000) (Figura III-6).

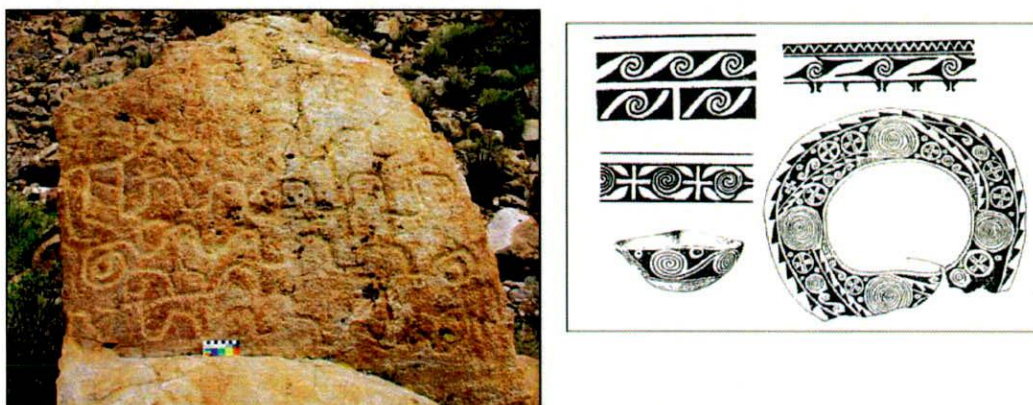


Figura III- 6. a) Petroglifo de Camino del Sillón (Localidad de la Ciénaga, San Juan Mayo) b) Calabazas pirograbadas ilustradas por Ryden y Hernandez Llosas

Estos argumentos tomaron a la “cultura yavi” como un paquete de rasgos y, al demostrar su presencia fuera de la puna, en contextos dominados por otras alfarerías, fortalecieron la hipótesis de un territorio étnico y cultural “Yavi”. “Se trata de un fenómeno que representa diversos tipos de contactos entre los pobladores de esa zona, portadores de esa cultura, y los habitantes de otras regiones” (Krapovickas y Aleksandrowiscz 1990:86).

<sup>5</sup> Calabazas con diseños similares fueron registradas en San Pedro de Atacama por Le Paige (1964)

***La cronología de Yavi***

La ubicación temporal de la cultura Yavi se realizó mediante una combinación entre asociaciones con materiales de antigüedad conocida y dataciones absolutas realizadas sobre muestras del sitio Yavi Chico (Krapovickas 1983, 1987/88 y Krapovickas y Aleksandrowicz 1990). Comenzando por el primer tipo de argumento, la edad más temprana se propuso por la asociación con el estilo Isla Policromo de la Quebrada de Humahuaca, que en las décadas de los '70 y '80 se atribuía al Período Medio del Noa (Pérez 1973; Tarragó 1977; cf. Nielsen 1996, 2007). El apogeo de la cultura Yavi durante el Período Agroalfarero Tardío, de Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío estaba ampliamente demostrada por las numerosas asociaciones de su cerámica con los estilos de esta época en la Quebrada de Humahuaca (Hornillos N/R, Tilcara N/R, Angosto Chico Inciso *sensu* Bennett et al. 1948 [Pérez 1973]) y en San Pedro de Atacama (Tarragó 1968, 1989). Esta última autora registró en contextos funerarios la asociación entre el tipo Yavi Policromo clásico (Krapovickas 1975, 1977) y cerámica Rojo Violáceo local característica de la Fase VII o Solor (1200 d.C.-1470 d.C.) y entre Inca Paya del Noa -un estilo que, como veremos posteriormente, se encuentra estrechamente vinculado a Yavi- y materiales propios de la Fase VIII o Catarpe-Inca (1470 d.C.-1535 d.C. [Tarragó 1989]).

Por su parte Krapovickas (1987/88) buscó afinar esta asignación cronológica realizando tres fechados radiocarbónicos sobre muestras provenientes de sus excavaciones en Yavi Chico. Los resultados de estas dataciones fueron:  $1020 \pm 30$  AP (GrN-5484),  $780 \pm 40$  AP (GrN-5484) y  $490 \pm 35$  AP (GrN-5458) (Croningen Radiocarbon Dates VIII 1969:377). Siguiendo un procedimiento común en épocas anteriores a la calibración dendrocronológica, Krapovickas (1987/88) restó la media de cada datación a 1950 para convertir estos resultados en las siguientes fechas calendáricas:  $930 \pm 30$  d.C.,  $1170 \pm 40$  d.C. y  $1460 \pm 35$  d.C. Esto le llevó a proponer la existencia de una Fase Yavi Chico (900 – 1480 d.C.) que se correspondería con la totalidad del Período Tardío o de Desarrollos Regionales. En la Figura III-7 presentamos la calibración de estas tres fechas mediante el programa Oxcal 3.10 (Bronk Ramsey 2005), utilizando la curva de calibración para el hemisferio sur. Como se advierte, si tomamos un margen de confianza del 95 % (2 sigmas), el conjunto de dataciones se distribuye entre 1020 y 1500 d.C., coincidiendo aproximadamente con el rango propuesto por Krapovickas para la fase.

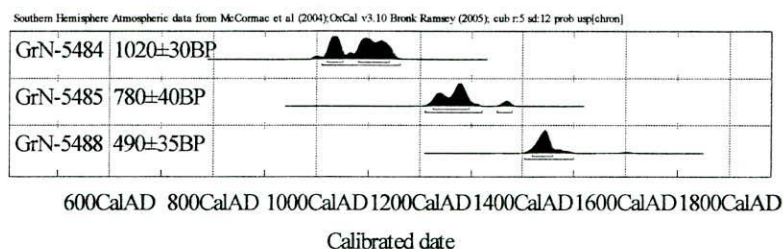


Figura III- 7. Fechados Radiocarbónicos

Código Laboratorio	AD (68 %)	AD (95 %)
GrN-5484	1020-1140	1010-1160
GrN-5485	1225-1295	1210-1380
GrN-5488	1420-1460	1405-1500

Estos resultados son consistentes con dataciones inéditas obtenidas con posterioridad por Kulenmeyer y su equipo (comunicación personal 2005) y ratifican que el sitio Yavi Chico fue ocupado durante un intervalo dilatado, posterior al Período Medio, lo que concuerda con la ausencia en el sitio de materiales de estilo Calahoyo (el antecesor de Yavi en la región [Krapovickas 1994]), pero anterior al Período Inca, como revela la ausencia de materiales de filiación Inca en el sitio.

Aún así, la existencia de materiales que combinan elementos de los estilos Yavi e Inca –como sucede con el estilo Casa Morada Polícromo (Bennett et al. 1948) o Inca Paya que discutimos en una sección posterior– marcaba la perduración del estilo hacia lo que podríamos llamar una Fase Yavi-Inka que debía estar representada en otros sitios puneños. De hecho, el Museo Arqueológico de Jujuy conserva seis aribaloides de grandes dimensiones con tecnología y acabado de superficie característicos del estilo Yavi que ejemplifican claramente este segmento cronológico.

### ***Las referencias en el sur de Bolivia: la Cultura Chicha***

Hasta aquí hemos visto cómo, tras su definición estilística, la entidad yavi fue asociada a un espacio geográfico y a un lapso temporal específicos. Respecto al ámbito geográfico, Krapovickas primero y otros investigadores posteriormente, lo identificaron con los valles del sur de Bolivia, especialmente la región cercana a Tupiza. Se pensaba en una sociedad fuertemente estructurada, capaz de hacer llegar su “cultura material” más allá de sus límites territoriales, una sociedad que no sólo se mantuvo con una fuerte hegemonía por más de 400 años, sino que –como veremos en el próximo acápite– también hizo frente al Tawantinsuyu, “negociando” con los incas. La zona

de Yavi, donde Krapovickas realizara sus investigaciones, era sólo uno de sus dominios marginales, su centro debía estar en Tupiza, como lo manifiestan claramente los siguientes pasajes: “La información arqueológica conocida sobre el sur de Bolivia es muy fragmentaria y procede de zonas alejadas de las que nos interesa para nuestro trabajo (...) La existencia de ese vacío científico incrementa la incertidumbre de nuestros conocimientos sobre el tema que estamos tratando” (Krapovickas 1973:20). La cultura yavi “tuvo su foco central en el sur de Bolivia, seguramente, según creemos, en la zona de Tupiza. (...) Lamentablemente el sur de Bolivia es prácticamente desconocido para la arqueología, ya que existe, por ahora, limitadísima información” (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990:83).

Las investigaciones en Bolivia, particularmente en las provincias de Nor Chichas y Sur Chichas al sur del Departamento de Potosí (valles de Tupiza) continúan siendo escasas<sup>6</sup>, lo que todavía hace difícil relacionar lo investigado en la región de yavi con la arqueología de aquella zona vecina. Los primeros estudios fueron los realizados por Ibarra Grasso (1957; Ibarra Grasso y Querejazu 1986), quien a partir del análisis de la cerámica presente en valles como los de Chuquisaca, los del norte y centro de Potosí y algunos de Tarija, establece la existencia de una unidad cultural que incluye a todos estos materiales, denominándola chicha, por referencia al grupo etnohistórico descrito por distintos cronistas<sup>7</sup> y que se relacionaría con la cerámica de estilo yavi. Esta unidad cultural incluía inicialmente a los grupos yuras, chichas y huruquillas, extendiéndose en un amplio territorio entre el oeste de Tarija, el sur de Oruro, el este de Lípez y el norte de la Provincia de Jujuy. Posteriormente esta entidad se habría fisionado dando lugar a tres culturas separadas con expresiones estilísticas particulares –yura, huruquilla y chicha– que ocuparían sectores específicos<sup>8</sup> (Ibarra Grasso y Querejazu 1986). Con respecto al material que identifica a los chichas (ciñéndonos al tema que atañe a esta tesis), este autor lo caracteriza como de “pasta rojiza”, lo que lo confunde fácilmente con el material yura.

Son recién Raffino y coautores (1986) quienes brindan una descripción más detallada de la cerámica yavi-chicha del sur boliviano en base al estudio de muestras superficiales de fragmentos procedentes de los sitios tardío-incas de Chipihuayco, Chagua, Chuquiago, La Alameda de Tupiza, Mochará, Ramadas, Totoras-Ascande y Tambohuaico, entre otros. (Raffino et al.1986). Estos autores definen cinco variedades (1986:91): (1) variedad A o chicha morado; (2) variedad B o chicha naranja natural (portillo ante liso según Krapovickas); (3) variedad C o chicha bicolor,

---

<sup>6</sup> La mayoría de los datos disponibles provienen de colecciones particulares, carentes de datos contextuales. Entre las más importantes del sur de Bolivia se encuentran las de Juan Mogro (Tupiza) y de Seiquita (Villazón) que rondan en las 5000 piezas arqueológicas.

<sup>7</sup> Las referencias a algunos de estos cronistas serán explicitadas en el apartado de antecedentes etnohistóricos.

<sup>8</sup> Ibarra Grasso circunscribe el rango de estas culturas de acuerdo a la distribución del material en el espacio, ubicando a los yuras en el norte de Potosí, a los huruquillas en la región de Camargo y San Lucas y por último a los chichas en gran parte de Tarija y sur de Potosí (Ángelo 1999).

morado sobre ante (portillo morado sobre ante según Krapovickas); (4) variedad D o chicha bicolor negro sobre morado o naranja; y (5) variedad E o chicha rojizo.

En épocas más recientes, merece notarse la investigación de licenciatura de Dante Ángelo (1999, también Ángelo 2004, 2006) quien, en el marco de un estudio sobre patrones de asentamiento realizó prospecciones en valles de la cuenca del Río San Juan del Oro o Río Grande de San Juan cercanos a Tupiza. Las zonas que trabajó se ubican dentro de lo que denominamos “cuenca media” de este río, en los sectores de San Miguel, Suipacha-Nazareno y Tapaxa-Estarca (ver Figura III-9). Dio a conocer varios sitios que trabajó a través de recolecciones superficiales. El material alfarero encontrado corresponde al estilo Chicha (al que también denomina Yavi-chicha), planteando que lo que allí se evidencia no parece seguir cánones estrictos de confección, es más “la aplicación de motivos decorativos en el acabado de las vasijas parece responder a

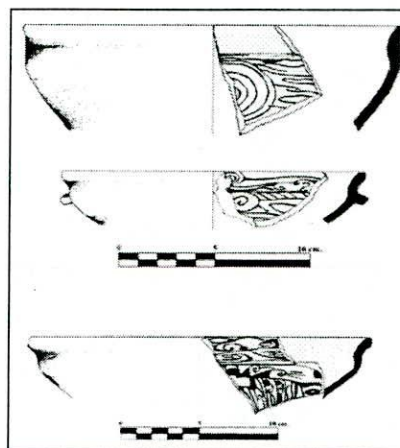
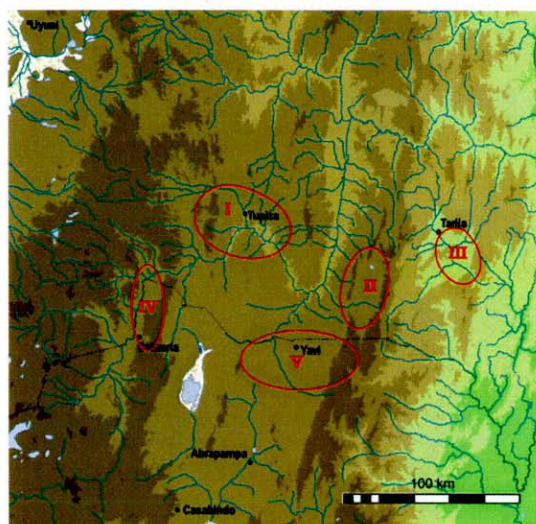


Figura III- 8. Fragmentos de piezas Yavi-chicha ilustradas por Ángelo (1999).

manifestaciones locales, que pueden ser considerados como variantes estilísticas relacionadas a expresiones étnicas particulares comprendidas dentro del estilo chicha” (Ángelo 1999:101) (Figura III-8). Los sitios más importantes que trabajó fueron los de Estarca, Charaja, Chuquiago y Villa Victoria (Ángelo 2006).

Marcos Michel López y equipo (Michel 2008; Michel et al. 2005) hicieron su aporte desde la Reserva Biológica Cordillera de Sama (Beierlein 2007, 2009; Michel et al. 2000; Michel y Calla 2001 en Michel et al. 2005), donde realizaron prospecciones y recolecciones superficiales en el marco de un estudio de impacto sobre el patrimonio arqueológico de la zona. Los trabajos se realizaron a lo largo de la serranía y altiplano de Sama (Cuenca Inferior en la segmentación de la región que proponemos más adelante), teniendo por objetivos brindar un primer panorama sobre la cronología y los cambios en el uso de los recursos y los patrones de asentamiento, desde el Arcaico hasta la época colonial (Figura III-9). Para estos autores “el centro de origen y desarrollo de dicha tradición (la yavi-chicha) se localizaría entre el altiplano de Sama y el valle de Tarija, espacio ecológico apto, donde se registraron yacimientos de cazadores recolectores, cerámica formativa y la tradicional cerámica chicha” (Michel et al. 2005:84). Plantean a esta región como eje articulador entre el Chaco y el Pacífico, con una posición de gran valor estratégico.

En síntesis, la escasez de estudios sistemáticos disponibles al comenzar nuestra investigación tornaba difícil precisar las relaciones existentes entre los valles del sur de Bolivia y la zona de Yavi, al tiempo que no permitía establecer el grado de semejanza entre los materiales cerámicos procedentes de distintos rincones del presunto territorio “chicha” o sus cambios a lo largo del período tardío.



**Figura III-9.** Zonas “chichas” trabajadas por los autores mencionados:  
 I: Angelo (1999)  
 II: Michel et al. (2005)  
 III: Rendon (2004)  
 IV: Weisser (1904)  
 V: Krapovickas (1965)

### ***Los incas entran en acción. Las hipótesis sobre inca paya***

La entidad yavi persistió más allá del periodo tardío, siendo frecuentemente vinculada a la presencia Inca en el sur del actual territorio boliviano y extremo norte de Argentina (Krapovickas 1981/82; Raffino et al. 1986, entre otros). Los hallazgos de cerámica yavi en sitios con ocupación Inca (Krapovickas 1977, 1983) llevaron a postular la coexistencia de estos dos grupos en tiempos del imperio. Se la registró en sitios de filiación incaica del sur de Bolivia como Calahoyo, Chagua y Chuquiago (Raffino et al. 1986) y de los valles bajos de Tarija (Arellano 1984), como en

Tomatitas y Pueblo Viejo de Tomatitas (Ventura 2001). En el sitio Tolomosa, von Rosen (1957) encontró baldecitos del estilo calahoyo (de cronología más temprana que yavi) en tumbas (Figura III-10), pero en la superficie del sitio registró cerámica de la que Bennett et al. (1948) llamaron “Casa Morada Polícromo”, luego denominada Inka Paya o Inka Chicha.

En Chile la cerámica yavi fue descrita en asociación con materiales incaicos a lo largo del Río Loa, por ejemplo, en Caspana (Alliende 1981; Adán y Uribe 2005; Ayala 2000; Uribe 1997, 2004), Inkahuasi Inka (Ayala et al. 2000), Quillagua (Agüero et al 1997), Turi (Ryden 1944) y en los caminos incaicos del alto Loa (Uribe y Cabello Beattig 2005). También en la Región de Copiapó, en el Museo Regional de Atacama (Cantarutti y Mera 2003), en el cementerio Alto del Carmen (hoya del Río Huasco [Niemeyer 1988]) y en el Museo de la Serena (González 1995), entre otros. Aquí se propone no sólo la presencia de alfarería yavi “alóctona” sino también su influencia en piezas locales, por ejemplo en la cerámica del sitio Estadio Fiscal de Ovalle (EFO) de Coquimbo, donde se la denomina “Diaguita Mixta con influencia Yavi” y “Diaguita Mixta con influencia Yavi y Cuzqueña” (Cantarutti y Mera 2000, 2003) (Figura III-11).

En Argentina, se la encuentra en la puna occidental en contextos donde predomina la cerámica “Aguas Calientes” (Ottonello 1973) o “Casabindo” (Albeck 2001), en los sitios Pozuelos y Toroara de la Cuenca de Pozuelos y, más al sur, en sitios de la zona de Doncellas y Casabindo (Albeck 2001). En la Quebrada de Humahuaca ha sido mencionado como particularmente frecuente en niveles incaicos de Los Amarillos, Pucará de Tilcara y La Huerta, entre otros (Nielsen 2001; Raffino y Palma 1993). En el sector sur de los valles orientales de Jujuy, el material yavi se presenta exclusivamente en momentos incaicos. Ilustran esta situación los hallazgos efectuados en el sitio AP I Tiraxi, en la cuenca del Río Tiraxi, y en el sitio Cucho de Ocloyas, en la cuenca del Río Ocloyas (Garay de Fumagalli 1997, 2003). Lo que todo esto indica es que, aunque el material yavi ya circulaba ampliamente en el Período Tardío, su distribución se extendió significativamente en momentos incaicos, llegando a lugares en los que anteriormente se desconocía.

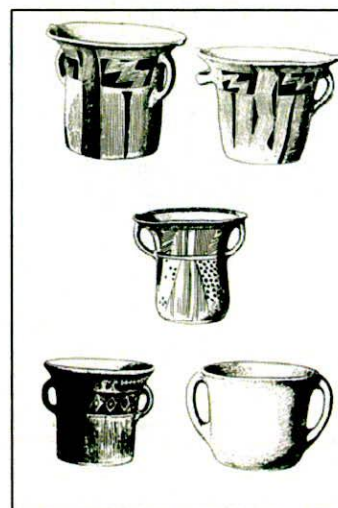


Figura III- 10. Baldes ilustrados por von Rosen (1957).



Figura III- 11. Piezas “Diaguita Mixta con influencia Yavi” (Cantarutti y Mena 2003)

Algunos de los hallazgos llevaron a plantear una relación especial entre la cerámica yavi con la incaica, ya que no parecería haber un reemplazo sino una fusión entre estilos. Se producen, por ejemplo, piezas cerámicas de pasta yavi, pero con formas y motivos incaicos, como lo plantea Stovel en relación a ciertos ejemplares encontrados en San Pedro de Atacama: “some chicha vessels have been found with provincial Inka designs and Inka variants are formed of local chicha ceramics pastes” (Stovel 2002:126). No se trataría sólo de piezas como las llamadas *inka local o provincial* (Calderari y Williams 1991), en las que se “copian” motivos, estructuras de diseño y/o formas incaicas con tecnología local, sino vasijas en las que se ve una clara “fusión” de elementos incaicos y locales.

El ejemplo más claro de esta idea es el ya mencionado estilo Inka Paya –o Casa Morada Policromo como lo denominaron Bennett et al. (1948)– que habría derivado del tipo Yavi Chico Policromo a juzgar por sus semejanzas tecnológicas e iconográficas (Krapovickas 1965, 1968, 1983). “El Casa Morada Policromo y el Yavi Policromo comparten varias características de producción: el pulimento, el color ante, el trazo fino, la pintura desleída” (Calderari 1988:158) (Figura III-12). Así, por ejemplo, en un estudio sobre una muestra de platos de asa ornitomorfa procedentes del Noroeste argentino, Páez y Giovannetti observan que “puede observarse la presencia de las típicas volutas asociadas a Yavi, junto a motivos geométricos y

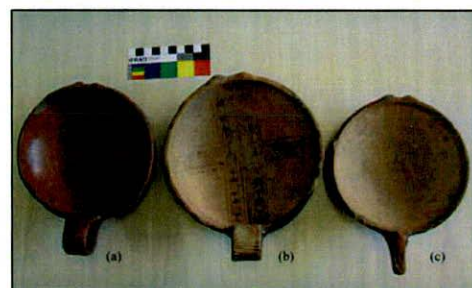
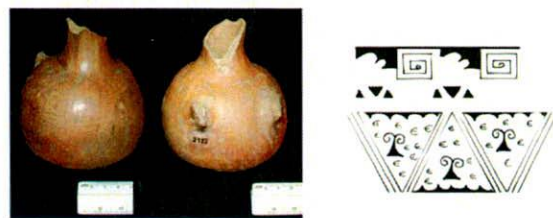


Figura III-12. Ejemplos de aribaloides y platos patos Inca Paya.

zoomorfos en una estructura cuatripartita. Estos diseños podrían relacionarse con el conocido estilo Inka Paya” (2007). Es interesante que el Inka Paya no sólo comparta estas variables, sino también formas como las escudillas con bordes inflexos y las botellas subglobulares, o las configuraciones reversibles y ciertos modos de diagramación del diseño muy comunes en la alfarería Yavi (Ávila 2006). ¿Cuáles fueron las causas que llevaron a la fusión de estos estilos? ¿Qué fenómenos sociales subyacen a este fenómeno? Son algunas de las preguntas sin respuesta que señalan la importancia de encarar un estudio contextualizado de este estilo alfarero.

Como señalamos para el estilo Yavi, los materiales Inka Paya se encontraron en un área extensa que incluye no sólo las zonas de Bolivia, Norte de Chile y Jujuy citadas anteriormente, sino también sitios de Salta y Catamarca como Potrero Chaquiago (Lorandi et al. 1991; Calderari

y Williams 1991), Potrero de Payogasta (Williams y Cremonte 1992/93), La Paya (Calderari 1991; Calderari y Williams 1991), Fuerte Quemado, Ampajango II-Rosendo Cáceres (González y Tarragó 2005) y en la Quebrada de Jujuil (Baldini y Albeck 1983), además de varios sitios del norte del valle Calchaquí (Sprovieri 2010).

**La dispersión de la cerámica Yavi en el ámbito macro-regional**

En los últimos años numerosas publicaciones han presentado evidencias de materiales Yavi, Chicha o Yavi-Chicha (como se los denomina indistintamente) fuera de los valles del sur de Bolivia y zona colindante de la puna jujeña. Nuevos hallazgos en Bolivia incluyen el valle de Cinti –suroeste del departamento de Chuquisaca– (Rivera Casanovas 1998; 2003; 2006a; 2006b), donde entre la alfarería autóctona, “la cerámica chicha es la más popular sobre todo en el cañón” (Rivera Casanova 2006b:180). Se trataría de una interacción recíproca a juzgar por la presencia de material de estilo Huruquilla en los valles cercanos a Tupiza (Ángelo 1999). Desde el punto de vista etnohistórico, el valle del Cinti constituiría el extremo meridional del territorio de la confederación Qaraqara, que colindaba directamente con las poblaciones chichas.

En la zona baja de Tarija (Rendon 2004, 2006) estudió la zona de confluencia de los Ríos Rosillas y Orozas, centrándose en los sitios de El Saire, Padcaya, Rosillas, Cabildo, Rincón Grande y Collpana. Mucha de la alfarería encontrada en esta región, especialmente en el sitio de El Saire, había sido catalogada años antes como cerámica de la

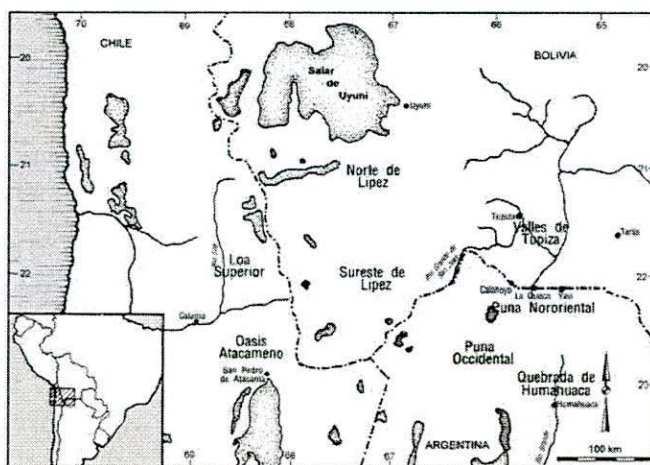


Figura III- 13. Zonas mencionadas en este apartado.

“Cultura Chicha de Tarija” (Ibarra 1965; Arellano 1984, 1992). Buscando alejarse, por una parte de la identificación cerámica=grupo étnico y, por otra, del supuesto de homogeneidad interna implícito en el concepto de “cultura Yavi-Chicha”, Rendón acuña la categoría “Conjunto Cultural Meridional” para referirse a la alfarería de la región que incluirían los valles de Tarija, las serranías de Sama, la cuenca del Río San Juan del Oro, los valles de Tupiza y la zona de Yavi en Argentina.

En el altiplano de Lipez, específicamente en la Reserva Eduardo Avaroa, situada en la Región Lacustre Altoandina, Nielsen encuentra gran cantidad de material yavi en sitios interpretados

como *jaranas* o antiguos paraderos donde pernoctaban las caravanas en tránsito y en sitios de ofrenda vinculados a rutas (Nielsen 1998; Nielsen et al. 1999). Estos autores plantean, a partir de la distribución del material cerámico, la posible evidencia de dos “esferas de tráfico”. Una de ellas, asociada a la circulación de cerámica yavi, vincularía las regiones del Río Grande de San Juan, Puna Oriental Argentina, Sierras Chichas y cuenca del Salar de Atacama; la otra, situada inmediatamente al norte, vincularía la zona norte de Lípez con la cuenca superior del Río Loa a partir de la distribución de cerámica Malku-Hedionda (Nielsen et al. 1999; Castro et al. 1994). Ambas esferas de circulación se situarían cronológicamente entre los siglos XIII y XVI de la era. Cabe notar que algunos de los sitios de la esfera meridional, con alfarería Yavi (p.ej., Aguas Calientes, Campamento del Inka), habrían funcionado como sitios de enlace a lo largo del *Qhapaqñan* en tiempos del Tawantinsuyu (Nielsen et al. 1999).

Para la región del desierto atacameño (II región de Chile) ya mencionamos las piezas Yavi alojadas en el Museo Arqueológico “Gustavo Le Paige” de San Pedro de Atacama (alrededor de 35) y provenientes tanto de contextos funerarios como domésticos, estudiadas a lo largo de los años por distintos investigadores (Fernández 1978; Martínez 1992, 1995; Tarragó 1968, 1989; Stovel 2002; Uribe 2004a)<sup>9</sup>. El rango cronológico al que se las atribuye incluye el Periodo Intermedio Tardío (1000-1450 d.C.) y el Periodo Incaico (1450-1536 d.C.), en asociación con estilos alfareros locales como Dupont, Gris Pulido, Rojo Violáceo y Solor (Stovel 2002; Uribe 2004a). Para el Periodo Inca se plantea una mayor profusión del estilo a nivel regional (Stovel 2002). La alfarería Yavi también ha sido registrada en distintos puntos de la cuenca del Río Loa, por ejemplo en el oasis de Quillagua (Agüero et al 1997), el Pucará de Lasana (Ayala 2000; Ryden 1944), en Caspana (Alliende 1981; Adán y Uribe 2005; Uribe 1997, 2004a) y en Turi (Aldunate 1993).

Más al sur en Chile, se han registrado ejemplares en el Museo Regional de Atacama en Copiapó (Cantarutti y Mera 2003, 2002-2005), en el cementerio Alto del Carmen (hoya del Río Huasco) (Niemeyer 1988) y en el Museo de la Serena (González 1995), entre otros. Los arqueólogos chilenos proponen no sólo la presencia de material Yavi, sino también su influencia en estilos locales, como lo ejemplifican algunas piezas del sitio Estadio Fiscal de Ovalle (Río Limarí, Coquimbo) denominadas “Diaguita Mixta con influencia Yavi” y “Diaguita Mixta con influencia Yavi y Cuzqueña” (Cantarutti y Mera 2002-2005).

---

<sup>9</sup> Los sitios a los cuales se hace referencia son: Toconao oriente, Larrache callejón, Quitor 5, Sequitor alambrado occidente, Quitor 6, Coyo oriente, Catarpe, casa de L. Núñez (en San Pedro de Atacama), Río Grande y Solor 4 (Stovel 2002).

En la Puna de Jujuy las evidencias abarcan los sitios Yosçaba y Pucará de Rinconada (en ambos casos probablemente como parte del componente Inca) y varios sitios de la margen occidental de la Laguna de Pozuelos, por ejemplo, Mayu Punku, Puka Puka, Quebrada Farillon, Pueblo Viejo de Guayatayoc y Antiguyu (Mamaní 1998). En la Quebrada de Humahuaca, a los sitios ya mencionados se agrega el Pucará de Volcán, investigado extensamente en la década de '90 (Cremonte 1992, 1994, 1998).

En las yungas orientales de Argentina se han registrado numerosos ejemplares de alfarería Yavi, como por ejemplo en el valle de Santa Victoria (Togo 1973, Ventura 2001), en los valles de San Andrés y Santa Cruz -sitio Antigüito (Ventura 2001)- y en la Sierra de Zenta, donde se hallaron tiestos con inclusiones blancas posiblemente yavi en el sitio de ofrendas de Wayra

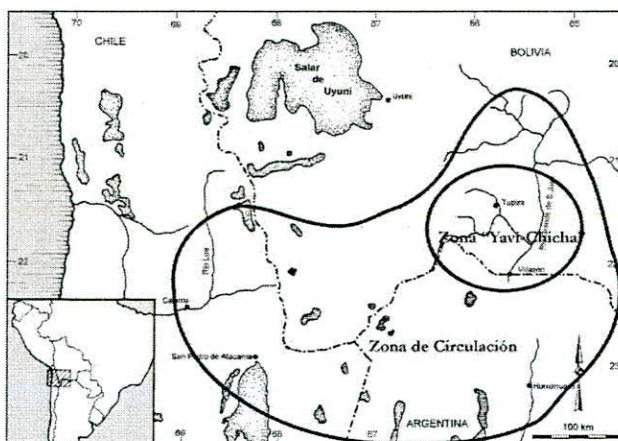


Figura III- 14. Zona central del territorio yavi-chicha y zonas alóctonas en donde aparecieron sus objetos.

Apacheta y en el paradero Wayra Jara 1, dos sitios relacionados con tráfico caravanero (Nielsen 2003). En el sector sur de los valles orientales de Jujuy la presencia de material yavi se relaciona exclusivamente a momentos incaicos en asociación con alfarería inka local.

En suma, el estilo alfarero Yavi se encuentra distribuido en un amplio rango geográfico, asociado a contextos funcionalmente diversos de los Periodos Tardío o de Desarrollos Regionales e Inca. Su iconografía y algunos de sus atributos tecnológicos (como las inclusiones blancas) se tomaron como atributos plásticos representativos, conllevando la idea de imposición de una “imagen” como medio de identificación o delimitación de una población con una cultura distintiva.

#### ANTECEDENTES ETNOHISTÓRICOS

##### *La cultura Yavi tiene cara, los Chichas*

La etnicidad, equiparada a estilos artefactuales (líticos, cerámicos) con distribución espacial discreta, fue por muchos años el centro de la reconstrucción arqueológica del pasado, como lo manifiesta explícitamente el siguiente pasaje: “un estilo cerámico dado suele representar a una entidad étnica en particular” (Calderari 1991:158). La investigación arqueológica otorgó a la variabilidad estilística cerámica la tarea de ser un indicador para establecer la variabilidad étnica

del pasado (Quiroga 2004). En función de esto, se buscó documentación etnohistórica que permitiera ubicar a los grupos étnicos en el espacio, para así dar una “cara” a los estilos cerámicos que se registraban. “Al perdurar esta cultura hasta el Período agroalfarero tardío y también hasta el incaico y el hispano-indígena, ha pertenecido a un grupo indígena histórico” (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990:122). En el caso que tratamos, el estilo cerámico Yavi-Chica fue relacionado directamente como perteneciente al grupo histórico chicha. Varios autores se han referido específicamente a este grupo, pero dados los objetivos de esta tesis, nos centraremos en los investigadores que lo han relacionado con materiales arqueológicos.

La información procedente de documentos etnohistóricos ha dado lugar a planteos contradictorios sobre la adscripción étnica de los pueblos que habitaban nuestro territorio (ver Boman [1908] 1992; Vignati 1931; Serrano 1947; Casanova 1936; Salas 1945; Canals Frau 1940, 1953; Fernández 1978; Krapovickas 1978). Para la zona de la puna de Jujuy se hablaba de la presencia chicha en el extremo norte, atacamas en el oeste y sur, además de otros grupos como los apatama, los casabindo y los cochinoqa. Si bien ya se había propuesto que estos grupos étnicos eran parte del pasado arqueológico de la región, el primer autor que establece una relación de homología entre un grupo histórico y una entidad o fase cultural arqueológica para la Puna fue Krapovickas (1983). Con este fin intenta correlacionar, o “hacer coincidir” (op. cit.:8), tres elementos: 1-etnias históricas, información deducida de fuentes y documentos históricos del siglo XVI; 2-entidades culturales arqueológicas, definidas por la variabilidad estilística cerámica; y 3-espacios territoriales, v.gr., correlación entre dispersión de materiales arqueológicos y topónimos derivados de los nombres etnohistóricos, por ejemplo, actuales provincias bolivianas de Norchichas y Surchichas.

En este contexto, las divisiones culturales en la Puna de Jujuy estuvieron georeferenciadas por la distribución de las cuencas hidrográficas, Miraflores-Guayatayoc-Salinas Grandes al sur, Pozuelos en el centro-oeste y los tributarios del Pilcomayo al noreste. Cada cuenca fue considerada como un territorio, al suroeste los casabindo y los cochinoqa, y al noreste los chichas. Esto fue justificado a través de topónimos, de documentos históricos, de material arqueológico o de una mezcla de los tres. “Los documentos proporcionan datos mínimos sobre la localización de algunas de las antiguas tribus. Esta escasa información la hemos complementado con la toponimia. Pero estos dos elementos son insuficientes (...). Por ello debemos acudir a la arqueología” (Krapovickas 1983:13).

A través de esta metodología, la dispersión geográfica propuesta para el grupo chicha abarcó Talina, Tupiza, la Gran Chocaya, Santiago de Cotagaita, Chalca, Esmoraca, Vitichi y Suipacha (Espinoza Soriano 1981). No obstante, a partir de la lectura de documentos históricos como la

carta del Licenciado Juan de Matienzo del 2 de enero de 1566 (editada por Levillier), se propuso que el territorio chicha pudo haber ocupado también el extremo norte de la actual provincia de Jujuy, específicamente las cuencas de Yavi y Sansana y la parte centro-norte de la cuenca de Pozuelos (Balbuena 1992; Fernández 1978; Krapovickas 1978, 1983), área que “coincide” con la distribución de los materiales arqueológicos de estilo Yavi. Se ha afirmado que “existe una regionalización de estilos cerámicos, lo que conduce a la idea de una independencia territorial y política entre los casabindos, los chichas y los atacamas” (Raffino 1993:268). Es decir, la dispersión de los estilos cerámicos sirvió para establecer una delimitación territorial que las fuentes no podían precisar para algunos grupos etnohistóricos.

Por otro lado, los datos arqueológicos también sirvieron para la delimitación cronológica de los grupos. El dato que se tomó en cuenta para resolver esta cuestión en el caso de nuestro interés fue la cronología propuesta para el estilo Yavi-Chicha que, como dijimos, se basó en una combinación de fechados absolutos y asociaciones con otros estilos (Krapovickas 1983, 1987/88 y Krapovickas y Aleksandrowicz 1990), resultando en un rango temporal de 900 a 1600 d.C. aproximadamente. Finalmente, dando un paso más –esencialista– en la interpretación y pensando que el estilo Yavi-Chicha es parte de la cultura material del grupo chicha, se propuso que los chichas se extendían, como una unidad cultural estable, dentro de ese mismo rango temporal. De este modo, la dispersión tanto geográfica como cronológica del estilo dio el marco para el radio de acción del grupo chicha, y este grupo le dio el marco étnico a la cerámica.

#### ***Los nuevos estudios etnohistóricos y la diversidad de grupos***

La interpretación de los restos arqueológicos como materialización de identidades étnicas ha simplificado excesivamente la visión de las sociedades prehispánicas; más aun si se ha asumido que estas entidades étnicas constituyen unidades políticas estables, que perduran por mucho tiempo, en este caso más de 1000 años, si se toma al Estilo Calahoyo –característico de un ámbito geográfico similar durante el Período Medio (Ávila 2006; Tarragó 1989, 2006)– como antecesor del Estilo Yavi.

En estudios recientes en el campo de la etnohistoria, con manejo de nueva documentación tanto éditas como inéditas, se han propuesto nuevas hipótesis acerca de la supuesta estabilidad espacial y temporal del grupo chicha. En primer lugar, resulta difícil plantear un panorama étnico homogéneo en el rango espacial que se atribuye a este grupo, dificultad que se acrecienta al tomar en cuenta los cambios provocados por el dominio Inca, la resistencia contra los chiriguano y las negociaciones con el Imperio Hispano.

Con respecto a la demarcación espacial, los chichas se vieron expuestos, tanto en el Periodo incaico como en el hispano indígena, a una significativa y permanente movilidad, tanto espontánea como forzada (Zanolli 1998/99). La primera desarticulación y diversificación en su radio de acción, desde la información de fuentes históricas, es la realizada por los incas, momento en que se manifiesta una notable expansión hacia regiones más alejadas. “La presencia chicha en la puna argentina no obedece a un estímulo expansivo propio con captura del territorio, sino al Tawantisyu” (Raffino 1993:266). Los chichas fueron integrados al Tawantisyu bajo distintos fines funcionales al imperio, desde el potencial agrícola de sus tierras y la riqueza de sus minas de plata y oro —que serían explotadas por los propios chichas a favor del incario (Cieza 1943, 1945; Valdivia 1953)— hasta ser parte de una frontera ofensiva contra los chiriguano (Zanolli 2003), lo cual produjo, por la propia dinámica de la dominación incaica, una amplia dispersión y desestructuración del grupo. “Luego de una serie de episodios de rebelión, con matanzas y traslados de población, el ‘espacio chicha’ fue re-ocupado por mitmaqunas fieles al inca. Si se sacó población de los chichas, siguiendo siempre el mecanismo impuesto por Pachacuti, habría que buscar sus restos en una región geográfica diversa, porque esta desubicación formaba parte del castigo” (Gentile 1991:101). Este proceso de dominación trajo aparejada la descomposición de identidades y de unidades políticas supuestamente estables, implicando, a su vez, el bloqueo de antiguos vínculos, la reorientación de las redes de intercambio y/o el establecimiento de nuevas prioridades de acuerdo a las políticas estatales (Riveras Casanovas 2003). Esto pudo haber afectado tanto a los grupos chichas que se quedaron en su territorio en el que se introdujeron mitmaes de otras regiones, como así también a los trasladados por el Inca, quienes luego de la caída del imperio se encontraron lejos de su lugar de origen y muchas veces afectados por las particiones arbitrarias introducidas por la asignación de encomiendas. Este proceso dejó una marca de pluralidad étnica en cada micro región del área circumpuneña que hace compleja la delimitación territorial de cada grupo. Ejemplos de este tipo son las evidencias en el valle de Tarija (Presta 1995) o en la laguna de Pozuelos (Albeck 2001), los que se han considerado complejos espacios “multiétnicos”.

Ya fragmentadas las etnias andinas por el dominio incaico, sufren una segunda desestructuración, la conquista española. El reconocimiento de estas unidades no sólo es dificultoso por la propia dinámica de la ocupación hispana, sino también por la oscuridad de las fuentes y los documentos históricos. “La superposición existente entre los numerosos grupos étnicos mencionados por las fuentes y a la vez mencionados por los autores se hace por demás notable, problemática y confusa” (Zanolli 2000:163). Hacia 1562 se reconocen tres pueblos principales de reducción chicha: Santiago de Cotagaita, San Juan de Talina y Nuestra Señora de la

Asunción de Calcha. Pero es en 1573 que se produce la tasa de los chichas como parte de la visita encargada por Francisco Toledo. En la misma se mencionan dos caciques principales de los pueblos chichas que vivían en 19 pueblos en distancia de 30 leguas: Chorolque del Hurinsaya (correspondiente a la parcialidad de Calcha) y Espeloca del Hanansaya (correspondiente a la parcialidad de Talina [Palomeque 2010]).

Tradicionalmente se suponía que estos grupos habían sido enteramente encomendados –tanto la población local como los mitimaes que se encontraban allí (Carangas, Qaraqaras, Condesuyos, entre otros)– a Hernando Pizarro, hermano de Francisco. Pero, “debido a la movilidad fronteriza producida por el Inka podríamos pensar en la existencia de otros chichas, tal vez no denominados como tales, que no estén encomendados ‘en la Real Corona’ sino a otros encomenderos” (Zanolli 1998/99:14). En la época toledana fueron reducidos (1573 la primera, 1595 la segunda) quedando dentro de la jurisdicción de la Gobernación de Charcas, pagando tributo a la Corona y obligaciones de mita a Potosí y Tarija, como parte de la ofensiva contra el avance chiriguano. A partir de los documentos de las visitas y de la lectura de la carta de Matienzo (1566), se afirma que vivían en los alrededores de tambos incaicos o del *Qhapaqñan* en los pueblos de Ayavistca, Calcha, Vichada, Escande, Turquí, Palquiza, Talina, Suipacha, Tupiza, Calahoyo y Moreta (Palomeque 2010).

Por otro lado, los pueblos chichas que se encontraban en la Puna de Jujuy negociaron con el visitador enviado por Toledo y aceptaron ser “reducidos” en Talina aunque manteniendo sus derechos sobre sus antiguas tierras, por lo menos, sobre Yoscaba y Escaya (Albeck y Palomeque 2009): “...en 1573 los chichas de Talina quedaron ocupando un territorio compacto, cuyo eje estaba en el cauce de los ríos y que desde el mismo se expandían hacia chacras de altura y a zonas de pasturas. Las chacras iban a lo largo del valle del río Talina al igual que del río de San Juan del Oro a partir de la zona de Estarca (siguiendo la línea donde fueron puestos los mojones) y seguían por el curso de este río hasta Suipacha. Desde allí se extendían hacia todas las tierras altas ubicadas al centro del anillo amojonado, mientras que en la cara externa del mismo se ubicaban pasturas que iban desde Calahoyo hasta Salo.” (Palomeque 2010: 51).

Como podemos observar el linde sur del territorio chicha funcionaba como la frontera entre la jurisdicción de Charcas (dentro de la que habían quedado estos grupos) y la jurisdicción del Tucumán. Esta suerte de “Raya del Tucumán”, produjo a lo largo de los años un proceso de expropiación-apropiación por parte de los españoles legalizando el proceso de usurpación a través de la asignación de tierras bajo la forma de “mercedes reales” otorgadas por las autoridades coloniales (Gil Montero 2002). Esta frontera entre gobernaciones acabó convirtiéndose en una “raya fluctuante y ambigua”.

Por lo anteriormente expuesto no podemos eludir la dificultad que implica la identificación de etnias históricas antes y aun después de la ocupación incaica, y posteriormente hispana. La dinámica del dominio político, las alteraciones y desestructuraciones de las identidades grupales, y la ambigüedad de las fuentes documentales nos muestran una gran inestabilidad en el pasado de los grupos. Por otro lado la cerámica arqueológica, un componente de la cultura material que probablemente haya gravitado sobre los procesos de identificación étnica, también exhibe una considerable heterogeneidad tanto a nivel espacial como temporal. Entonces, ¿es posible sostener una homología entre entidades tan dispares entre sí como las culturas arqueológicas y los grupos etnohistóricos? Al respecto, es importante comparar distribuciones regionales y contextuales de una diversidad de ítems arqueológicos, teniendo en cuenta que la distribución espacial de los artefactos responde a una diversidad de prácticas sociales a evaluar más que a una inequívoca expresión de identidades colectivas.

## EL MARCO ESPACIAL DE LA INVESTIGACIÓN

Como señalamos en el apartado anterior, varios han sido los intentos de definir, tanto desde la arqueología como desde la etnohistoria, el territorio que ocupaba la entidad cultural Yavi, o su presunto equivalente histórico, los chichas, y su posible centro político y cultural. Se ha postulado que este último debió encontrarse en la región de Tupiza, donde se ubica el extenso sitio tardío-inca de Chuquiago (Raffino et al. 1986), o en la Quebrada de Talina, por ser éste uno de los primeros pueblos de reducción chicha y por alojar un importante ramal del *Qhapaqñan* (Matienzo 1562). Para otros debía ubicarse en algún lugar del Valle de Tarija o en las vecinas alturas de Sama, por ser la zona más cercana a la frontera chiriguana (Michel et al. 2010). En cuanto a la extensión del territorio, se mencionan a los “valles del sur de Bolivia”, que en su mayoría forman parte de la Cuenca del Río Grande de San Juan o San Juan del Oro, incluyendo la faja de Puna argentina fronteriza (Yavi, Sansana, La Quiaca, San Catalina). A esta cuenca, algunos autores sumarían el valle de Tarija al Oriente (tributario del Bermejo) y/o el de Cotagaita-Tumusla hacia el norte (Figura III-15).

Lo cierto es que estas afirmaciones son difíciles de sostener, por una parte, debido a la escasez de estudios sistemáticos y de orientación regional realizados hasta el momento. Pero más allá de esto, el propio proyecto de delimitar territorios y centros es cuestionable por los supuestos que conlleva. Ya mencionamos la imposibilidad de equiparar un estilo cerámico con un grupo étnico o una organización política, y a partir de esto trazar sus fronteras territoriales y rastrear su genealogía en el tiempo. A ello hay que agregar que, ni siquiera para el siglo XVI conocemos la naturaleza de la organización política de los chichas, por lo tanto la “forma” que debería tener su territorio. Aun suponiendo que se tratara de un “grupo étnico” políticamente organizado, ¿se trataría de una confederación segmentariamente integrada o de una unidad centralizada (Nielsen 2006)? ¿Tendría un territorio compacto o “salpicado” o “interdigitado” con otros grupos como se ha propuesto para numerosos grupos sur andinos al momento de la invasión española (Martínez 1992; Murra 1975; Platt et al. 2006)? Cualquiera fuera la respuesta que diéramos a estos interrogantes, lo podemos suponer sin mayores riesgos, es que, dados los cambios dramáticos experimentados por los pueblos sur andinos a lo largo de los Períodos de Desarrollos Regionales, Inca e Hispano-Indígena, seguramente los procesos identitarios experimentados por estas poblaciones, sus relaciones políticas y sus correspondientes territorialidades cambiaron reiterada y significativamente.

Bajo esta mirada, no tiene mucho sentido plantearse la “historia de *los chichas*”, como si se tratara del derrotero de una esencia cultural con un momento y lugar de nacimiento, un ámbito

de expansión con su centro o centros y su gradual disolución por conquista, evangelización e hibridación cultural. Parece más razonable tomar como marco a una “población” –entendida como quienes habitan un espacio geográfico amplio pero arbitrariamente definido, p.ej., una cuenca– y rastrear en el tiempo los procesos por los que atravesó, en términos de la representación de sí misma (identidades, formación o disolución de colectividades), de su manejo político, económico o de su espacialidad. Dentro de este marco, puede pensarse que la cerámica (su homogeneidad estilística relativa, su elaboración técnica o plástica, sus contrastes o semejanzas con la alfarería de otras poblaciones), así como los etnónimos recogidos por los españoles o las jurisdicciones que cada grupo reclamaba, jugaron un papel destacado en todos estos procesos. Pero seguramente lo hicieron también otros materiales (instrumentos de piedra, arquitectura, vestimenta, metales, herramientas de madera) y otras prácticas (producción, movilidad, alimentos consumidos, celebraciones públicas, relaciones de intercambio, guerra, alianzas matrimoniales), que variaron continuamente y en distintos lugares para tejer una historia compleja. En esta historia no hay un actor inmutable (p.ej., *los Yavi-Chicha*) sino muchos que se asocian de modo diverso para formar colectivos cambiantes; no hay un territorio con uno o varios centros, sino un devenir de espacialidades; no hay una unidad política –análoga al “estado-nación”– sino procesos políticos diversos, conflictivos y negociados que generan estructuras más o menos efímeras, a menudo superpuestas.

Por cierto, este es un proyecto de enormes proporciones. Nuestro propósito sólo es contribuir a esta empresa a través del estudio de un estilo alfarero y el sentido del gusto que corporiza su diseño, poniendo énfasis en los conjuntos de dos micro-regiones a las que denominamos *San Juan Mayo* y *Talina*. Como ambas pertenecen a la cuenca hidrográfica del Río Grande de San Juan, dedicamos el resto de este acápite a una caracterización de esta región y sus subdivisiones.

#### EL RÍO GRANDE DE SAN JUAN: GEOGRAFÍA Y SUBDIVISIONES

Con sus nacientes cercanas a la frontera tripartita entre Argentina, Bolivia y Chile, el Río Grande de San Juan es el único curso de agua de la vertiente atlántica que, en su sinuoso recorrido, disecta la altiplanicie andina en casi toda su amplitud, interponiendo un laberinto de profundos valles y quebradas entre el altiplano sur de Bolivia (Lípez) y la Puna argentina (Jujuy). La ubicación de esta cuenca, la extensión de la red hidrográfica que la alimenta, su gran potencial para la agricultura de riego y la presencia de otros recursos importantes (v. gr. pasturas, animales silvestres, minerales metalíferos) generan condiciones particularmente favorables para el desarrollo de economías productivas altamente diversificadas. No es sorprendente, entonces, que

en el siglo XVI la región albergara una población numerosa, que aparentemente jugaba un papel destacado en el escenario político y económico sur andino.

A pesar de lo dicho, esta región es muy poco conocida y rara vez se la identifica como una unidad geográfica significativa para el estudio de procesos históricos o culturales, como sucede con regiones vecinas, p.ej., la Quebrada de Humahuaca, la Puna de Jujuy o el Altiplano de Lípez. Probablemente esto obedezca a la situación limítrofe que le ha tocado, al menos durante los últimos siglos, primero como frontera entre Charcas y Tucumán y luego como límite entre Bolivia y Argentina. Esta situación, no sólo ha conspirado contra su estudio arqueológico, sino que la ha “desdibujado” en el imaginario territorial centralizado de ambas naciones. Así, para la mayoría de los argentinos, se trata de un rincón de la puna; para los bolivianos oscila entre ser el confín del altiplano y uno más entre los “valles del sur.”

Las nacientes del San Juan se encuentran en las alturas volcánicas de la Cordillera Occidental y de la Cordillera de Lípez, en el departamento Rinconada de la Provincia de Jujuy, Argentina. El río se denomina Grande de San Juan (Argentina) o San Juan del Oro (Bolivia) a lo largo de 300 km, desde la confluencia de los ríos Granadas y Orosmayo (cerca de las localidades de Paicone y San Juan de Oro, a 3.600 msnm) hasta las proximidades de Villa Abecia, en el límite entre los Departamentos Tarija y Chuquisaca (Bolivia), a 2.200 msnm. En este punto se une al Río Tumusla, pasando a llamarse Río Pilaya, que aguas abajo confluye con otras vías para formar el Pilcomayo (Figura III-15).

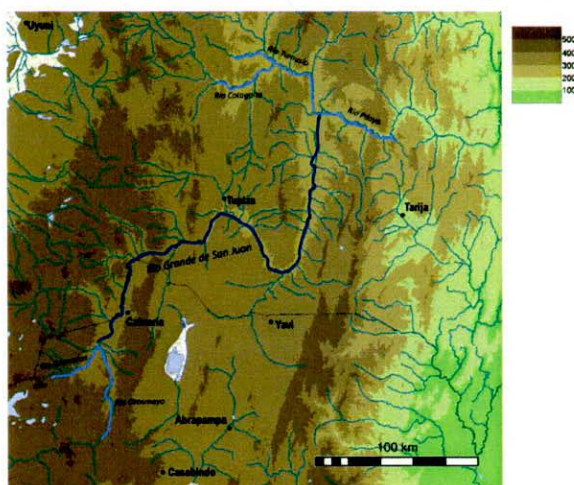


Figura III- 15. Hidrografía principal de la región.

La cuenca del Río Grande de San Juan supera los 20.000 km<sup>2</sup> y muestra una considerable variación en función de la altitud, longitud, orografía y substrato geológico. Teniendo en cuenta estas variables, su influencia sobre las comunidades biológicas y el potencial productivo, así como las vinculaciones que parecen haber gravitado sobre distintos sectores a lo largo del tiempo, proponemos la división de la cuenca en tres unidades (alta, media y baja), a las que tentativamente proponemos asignar el rango de “sub-regiones.”<sup>10</sup> A continuación se ofrece una breve descripción de cada una de ellas (Figura III-16).

<sup>10</sup> Siguiendo el criterio taxonómico empleado para la subdivisión del Área Centro-Sur Andina (Aldunate et al. 1986; Lumbreras 1981), contemplamos una subdivisión de la Subárea Circumpuncña en regiones y sub-regiones, niveles en

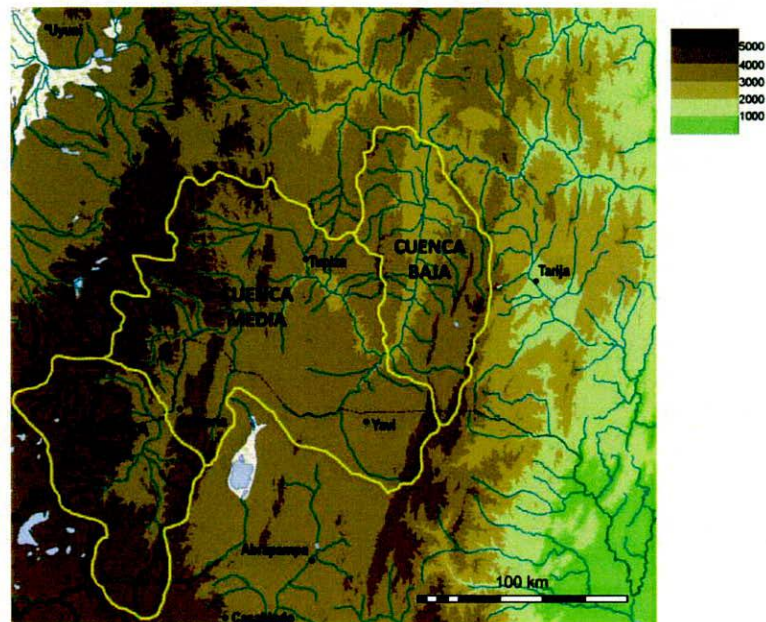


Figura III- 16. Cuenca del Río Grande de San Juan y sus subdivisiones

#### ***Cuenca Alta o Sub-región Cusi-Cusi***

El Río Grande de San Juan se forma en este sector por los aportes de tres ríos principales: (1) el Granadas, procedente de los Cerros Granada-Salle y Limitayoj-La Ramada; (2) el Ajedrez-Orosmayo, que desde Coyaguaima-Pirquitas discurre de sur a norte, drenando las aguas de las sierras de Carahuasi y Pirquitas; y (3) el San Antonio, primer afluente desde actual territorio boliviano, que drena el faldeo meridional de la Cordillera de Lípez. Las vertientes que forman las nacientes de estos ríos se encuentran por encima de los 4.500 msnm, mientras que ubicamos el límite inferior de esta sub-cuenca en la cota de 3.500 msnm, aguas abajo de la confluencia del San Juan y San Antonio. Aquí el colector principal se encajona profundamente entre paredones rocosos formados por el afloramiento de las duras sedimentitas marinas de edad ordovícica que forman el basamento geológico de la región. Este accidente pone un límite físico al funcionamiento del cauce principal del río como “corredor natural” de tránsito. Esta barrera a la circulación se manifiesta actualmente en el desvío que experimenta la Ruta 40 luego de la localidad de San Juan de Oro, tornando al este, apartándose del curso principal del río rumbo a Timón Cruz. Hacia el oeste, en cambio, se comunica “fluidamente” con el sector boliviano de

---

los que van cobrando primacía los factores ecológicos y geográficos como disparadores de respuestas semejantes o parcialmente responsables de interrelaciones. Por debajo de las sub-regiones, pero obedeciendo a razones fundamentalmente metodológicas, empleamos el concepto de “microrregión” como el espacio que se aspira a abarcar o sobre el que se espera resolver interrogantes substantivos a través de un proyecto de investigación a largo plazo.

Río Mojón y San Antonio de Esmoruco, a pesar de la ausencia de un paso internacional habilitado. Aparentemente, este punto operó también como discontinuidad en la interacción en épocas prehispanicas tardías.

Desde el punto de vista geológico, la estratigrafía de este sector de la Puna está conformada por un basamento de rocas marinas ordovicicas (Formación Acoite) fuertemente deformadas, sobre las que se disponen en discordancia angular sedimentitas rojas terciarias y vulcanitas, en su mayoría de edad miocena (SEGEMAR 2010). El paisaje resultante está formado por amplios bolsones de suelos arenosos, producto del relleno de las depresiones intermontanas, interrumpidas por serranías de origen tectónico o volcánico (Figura III-17 y 18).

Con elevaciones comprendidas entre los 3.500 y 5.000 msnm (altura máxima de los portezuelos que rodean la cuenca), se trata de un típico ambiente de Puna Seca. Según la Clasificación de Köppen, el clima de la región puede considerarse como BSK'CW seco, de características semiáridas tipo estepario, con precipitaciones estivales e



Figura III- 17 Camino entre Cusi Cusi y Ciénaga de Paicote. Cuenca alta del Río Grande de San Juan.

inviernos fríos y secos. Las precipitaciones se encuentran alrededor de los 200 mm al año y la temperaturas medias anuales son de aproximadamente 8° C (Buitrago y Larran 1994).

La vegetación corresponde a las provincias Altoandina y Puneña (Cabrera 1976; Ruthsatz y Movia 1975). La primera de ellas se sitúa por encima de los 4.500 m y comprende fundamentalmente pajonales ralos (<25% de cobertura), con gramíneas de hojas duras y punzantes, yareta (*Azorella compacta*), pequeñas vegas y bosquecillos de *Polylepis tarapacana*.



Figura III- 18. Sector río Granadas

La mayoría de estas especies penetran en la Provincia Puneña (3.500-4.500 msnm), que se caracteriza por la alternancia de tres comunidades vegetales principales: (1) tolares (<4.200 msnm) o estepas arbustivas de tola (*Parastrephia lepidophylla*, *Baccharis boliviensis*), tolilla (*Fabiana densa*), añagua (*Adesmia sp.*) y gramíneas (*Festuca orthophylla*); (2) pajonales (4.200-5.000 msnm) de

gramíneas (*Festuca sp*, *Stipa ichu*) y (3) vegas de diversa magnitud emplazadas en los piedemontes, asociadas a las quebradas que cortan profundamente las laderas de los cerros, compuestas por pastos tiernos de alto valor forrajero en verano (*Hypsella sp*, *Werneria pygmaea*).

Actualmente, la actividad productiva dominante en la región es el pastoreo de camélidos y ovinos, aunque se practica en forma limitada la agricultura de especies microtéricas (tubérculos y en los últimos años, quinoa, además de cultivos no autóctonos como haba y cebada) en algunos lugares bajos y particularmente abrigados (Cusi-Cusi y Paicone en Argentina, San Antonio de Esmoruco y Río Mojón en Bolivia). Se han registrado cuadros de cultivo y terrazas prehispánicas en la porción inferior de las laderas cercanas a los principales colectores (p.ej., Pueblo Viejo de Paicone), así como andenerías en algunas quebradas protegidas que los alimentan (p.ej., Pajchela en Cusi-Cusi). En abrigos rocosos de la región hemos observado antiguas cámaras con vanos, confeccionadas con muros de piedras y argamasa que, probablemente sirvieron para el almacenaje de productos agrícolas, p.ej., en Río Granadas y en los alrededores de San Antonio de Esmoruco (Figura III-19). Estas evidencias, sumadas a la presencia de implementos de labranza (palas o azadas líticas) revelan la importancia del componente agrícola en la economía de los antiguos habitantes, al menos durante épocas prehispánicas tardías.

En toda la sub-región, y particularmente en sus partes más elevadas, abundan animales silvestres de gran importancia económica en el pasado, como la vicuña (*Vicugna vicugna*), el suri (*Pterocnemia pennata*), el chinchillón (*Lagidium viscaccia*) y –antiguamente- la chinchilla (*Chinchilla brevicaudata*). La leña disponible en esta zona incluye, además de la tola, la yareta y queñoa



Figura III- 11. Abrigos rocosos en el río Granadas.

(*Polylepis sp.*) que prosperan en los sectores más altos. La oferta de recursos se completa con la disponibilidad de materias primas líticas (basalto, sílices) en la sub-cuenca o muy cerca de ella (p.ej., obsidias de la llamada fuente de Vilama 1 y 2 en las faldas occidentales del Cerro Solterío) y de importantes reservas minero-metalúrgicas (plata, estaño y oro, tanto en vetas como aluvial), que durante los últimos siglos y hasta la actualidad han dado pie a una importante actividad minera (p.ej., Pirquitas).

Un análisis de la distribución diferencial de recursos de interés económico y de las prácticas actuales de uso de la tierra, permiten subdividir la sub-cuenca en cinco zonas productivas: (1) cúspide montañosa (>5.000 msnm) con un papel determinante en la regulación del agua en toda

la sub-cuenca pero básicamente improductivas; (2) laderas (4.000-5.000), de gran importancia para el pastoreo; (3) planicies secas o “campo” (<4.000 msnm) que ofrecen recursos forrajeros de menor calidad utilizados fundamentalmente en el invierno; (4) quebradas, que albergan vegas de importancia para el pastoreo estival y en el pasado albergaron algunos cultivos en andenes y (5) las márgenes de ríos principales (<4.000 msnm) –Granadas, San Antonio- donde se practica la agricultura con riego a pequeña escala en terrazas y cuadros. Cabe mencionar que, en sus circuitos de movilidad productiva estacional, la gente de estas localidades articula la vecina Región Lacustre Altoandina (Vilama, Reserva Nacional Avaroa) como área de pastoreo estival y –en el pasado– como zona de recolección de huevos y plumas de flamencos, materias primas líticas, etc. (Nielsen 2004).

La parte argentina de esta sub-cuenca se divide hoy entre los Departamentos Rinconada y Santa Catalina (Provincia de Jujuy), mientras que la parte boliviana pertenece a la Provincia Sud Lípez (Departamento Potosí). En épocas prehispánicas tardías (post-1000 d.C.), esta zona parece haber estado estrechamente relacionada a las comunidades de la cuenca de Miraflores-Guayatayoc, a juzgar por la presencia de cerámicas (estilos Aguas Calientes [Ottonello 1973] y Queta N/R [Raffino et al. 1986]), artefactos líticos (palas o azadas) y arquitecturas (cámaras en abrigos rocosos) propios de esa región (Doncellas-Casabindo). La alfarería de estilo Yavi es aquí minoritaria pero se encuentra consistentemente representada en todos los sitios examinados (Nielsen et al. 2008; cf. De Feo et al. 2006).

Como es sabido, desde fines del Siglo XIX y a raíz de los sucesivos cambios territoriales desencadenados por la Guerra del Pacífico, la mayor parte de esta zona, perteneciente al distrito Boliviano de Atacama (y al corregimiento homónimo, dependiente de la Audiencia de Charcas, durante la época Colonial), pasó a manos de Chile primero y luego de Argentina (Delgado y Göbel 2003). Sin embargo, si consideramos sus relaciones interregionales en la larga duración y en las prácticas “tradicionales” de los campesinos locales, vemos que sus vínculos más estrechos han sido, a través de la Región Lacustre Altoandina, con los Oasis de Atacama en Chile (San Pedro dista sólo 6-7 jornadas con caravanas de llamas hacia el oeste [Karasik 1984]) y con el Sureste de Lípez en Bolivia (Quetena-San Pablo).

### ***Cuenca Media o Sub-región Tupiza (CMRGSJ)***

Como se dijo anteriormente, aguas abajo de la confluencia con el Río San Antonio, el Río Grande de San Juan ingresa en un estrecho y profundo cañón, del que sólo emerge 10 km más abajo, donde recibe el aporte del Río de Merco, que desciende desde el este, pasando por la localidad de Cabrería. Tomamos este punto como el límite superior de la Cuenca Media (3.500

msnm), mientras que fijamos tentativamente su cota inferior a los 2.600 msnm, donde el Río Sococha desemboca en el colector principal, en el extremo oriental del Departamento Potosí, cerca del límite con el Departamento Tarija (Figura III-20).

En este sector el Río Grande aumenta considerablemente su caudal, formando un lecho ancho. Describe un recorrido sinuoso, aprovechando fosas tectónicas de la Cordillera Central/Oriental en cuyo relleno ha labrado un valle profundo de laderas empinadas, con terrazas estrechas o sin ellas, a excepción de algunos sectores puntuales (p.ej., Suipacha). Recibe en este segmento el aporte de cursos de agua de considerable caudal que descienden desde la Cordillera de Lípez (Río Guadalupe) y de los diversos cordones de la Cordillera Oriental (Ríos Viluyo, Estarca y Tupiza por la margen izquierda, Ríos Santa Catalina, Talina y Sococha por la derecha).



Figura III- 12. Río Grande encajonado a la altura de la localidad de La Ciénaga.

El límite oriental de esta sub-cuenca está dado por las cumbres de la Cordillera de Mochará (ca. 4.000 m) (Figura III-21).

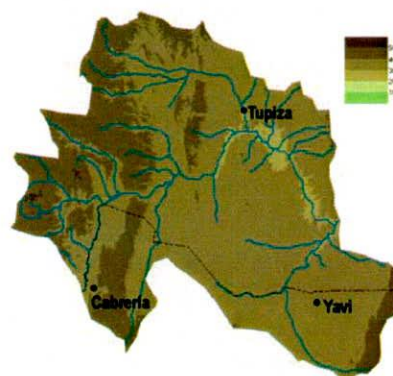


Figura III- 13. Recorte de la cuenca media con su topografía

El gran caudal del río, sobre todo en verano, cuando ocupa el amplio cauce en su totalidad, lo convierten en una importante barrera para la circulación. Esta característica se extiende a gran parte del valle principal en este sector, ya que en varios tramos la pendiente de sus laderas y la discontinuidad o ausencia de terrazas fluviales, le dan la fisonomía de un “cañón” por el que resulta muy difícil transitar la mayor parte del año (Figura III-20). Como consecuencia, con la excepción de algunos tramos donde el valle principal se ensancha (p.ej., Tocloca-Supira) o ciertos afluentes con valles de perfil más amplio (p.ej., Río Talina), la circulación humana en la cuenca media apela principalmente a las porciones altas del terreno, v.gr., puna, “filos,” y altos piedemontes.

Esta porción de la cuenca se encuentra enclavada en la Cordillera Oriental, que en estas latitudes abarca varias serranías de orientación predominante norte-sur, conocidas como Cordilleras de Chocaya, Chichas y Mochará. Se trata de una serie de cordones montañosos sub-

paralelos de laderas abruptas, separados por profundos valles. Su estructura geológica se caracteriza por bloques longitudinales N-S elevados por fallas de alto ángulo que involucran al basamento, respondiendo a una tectónica de láminas cabalgantes que dan lugar a un acortamiento de dirección E-O. Dominan el paisaje los vivos colores (rojo, morado, amarillo) de las areniscas y calizas del Grupo Salta, formadas durante un ciclo sedimentario que abarca el Cretácico y el Paleógeno. Las gravas y arenas poco consolidadas de edad cuaternaria se acumulan en los fondos de valle como abanicos aluviales o terrazas fluviales de diversa altura (Figura III-22).

La situación más oriental de la Cuenca Media determina cierto aumento de las precipitaciones (ca. 400 mm anuales) y su menor altura general temperaturas más moderadas (12° C de media anual (Buitrago y Larran 1994; Montes de Oca 1989). Se presentan aquí tres provincias

fitogeográficas imbricadas en el espacio: Altoandina, Puna y Prepuna (Cabrera 1976). La Provincia Altoandina, con sus ralos pajonales, y la Puneña, con sus característicos tolares, pajonales y vegas (ver sección anterior), se presentan en las porciones altas de la subcuenca (>3.400 msnm), mientras que la vegetación xerofítica propia de la Provincia de la Prepuna caracteriza el ambiente abrigado de las Quebradas. La comunidad distintiva de esta última es una estepa arbustivo o bosque abierto de churqui (*Prosopis ferox*) y cactus

columnares (*Trichocereus pasacana*, entre otros), cuya apertura y composición florística varía según la altitud, los suelos, las condiciones topoclimáticas y el impacto antrópico. Así, en las porciones altas del territorio aumenta la densidad del bosque de churquis, mientras que a menor altura, en los conos de deyección, antiguas terrazas y faldas de poca pendiente dominan los cardones y las cactáceas rastreras (*Opuntia sp.*). En las laderas empinadas y

rocosas, a menudo desnudas de vegetación, se encuentran con frecuencia comunidades de bromeliáceas (p.ej., *Abromeitiella lorentziana*), mientras que en torno a los lechos fluviales prospera la cortadera (*Cortadeira speciosa*). En los sectores húmedos próximos a los asentamientos humanos



Figura III- 15. Paisaje de areniscas y calizas a la altura de Churqui huasi (CMRGSJ)



Figura III- 14. Zona de puna propicia para el pastoreo cercano a la localidad de Santa Catalina.

es común la presencia del molle (*Schinus molle*). Entre los arbustos son comunes *Baccharis boliviensis* (“chijua”) y *Acacia caven*.

Esta sub-región presenta la mayor amplitud de elevaciones de toda la cuenca (2.600-5.500 msnm).<sup>11</sup> Esto, sumado a la complejidad del relieve, resulta en una gran variación ambiental que puede esquematizarse en tres unidades fisiográficas o “zonas” con distintas condiciones para la habitación humana: Puna, Quebradas y Serranías. El sur del colector principal (San Catalina, Mojo, Villazón, Yavi) corresponde al extremo septentrional de la puna seca de Jujuy (3.400-4.000 msnm), con relieves suaves, precipitaciones relativamente altas y las típicas estepas de tola y paja, salpicadas por vegas (Figura III-23). Es una zona ideal para el pastoreo, aunque también permite la agricultura de especies microtéricas (tubérculos y quinoa), tanto bajo riego en las márgenes de arroyos de altura (p.ej., Yavi-Sansana), como a temporal en las pampas de altura, como lo ejemplifican los actuales cultivos de papa al oeste de Villazón.

---

<sup>11</sup> Por ejemplo, la cumbre del Cerro Bonete (5.500 m) se encuentra sólo 25 km al oeste del lecho del río (3.400 m) y la localidad de La Ciénaga (3.500 m) y ésta sólo 5 km al oeste de El Filo (4.400 m).

La zona de Quebradas abarca los valles profundos y abrigados del propio Río Grande y sus principales afluentes, que asumen una fisonomía propia debajo de los 3.500 m. Con temperaturas más elevadas y menores precipitaciones, pero con disponibilidad de agua para riego, se trata de la zona más propicia para el hábitat humano. Es por ello que, dejando de lado las urbes fronterizas (La Quiaca-Villazón) o las instalaciones mineras, es la zona que concentra a la mayoría de la gente, situación que probablemente corresponde a la distribución de la población prehispánica. Aquí la principal actividad productiva es la agricultura con riego (Figura III-24), que se desarrolla en dos tipos de terrenos. El más favorable corresponde a los fondos de valle del colector principal y sus principales



Figura III- 17. Fondo de valle del río Talina. Entre las comunidades de Chagua y Chipihuayco.

afluentes, incluyendo las zonas inundables en los márgenes de los cauces, abanicos aluviales y terrazas fluviales más antiguas. Debido al encajonamiento de los cursos de agua, sin embargo, estos terrenos son reducidos (p.ej., en el sector Pueblo Viejo-Mojinete) o inexistentes, excepto en segmentos acotados, como en el área de Suipacha o Talina. Donde estos espacios son muy limitados, se cultivan laderas de gran pendiente en quebradas estrechas, aprovechando agua de vertientes mediante andenerías. Existen rastros de infraestructura de riego prehispánica en ambos tipos de terrenos. Los cultivos comprenden tanto especies microtéricas (tubérculos-quinoa<sup>12</sup>) como mesotéricas (principalmente maíz entre las autóctonas). Actualmente la agricultura de valle se complementa con la ganadería de cabras y, en menor medida, ovejas y vacas (Figura III-25).

Una industria doméstica actual de gran importancia en esta subregión es la cerámica, sustentada por la abundancia de depósitos de arcilla y leña de excelente calidad (Figura III-26 y 27). Las olleras de esta zona proveen la mayor parte de la alfarería que se comercializa en ferias como la Manqa Fiesta y Santa Catalina y alcanza los mercados urbanos de Argentina.

<sup>12</sup> Actualmente los cultivos de quinoa son escasos, pero muchos vecinos afirman haberla probado con limitado éxito o recuerdan que sus antepasados la cultivaban.



Figura III- 18. Alfareras de Chipihuayco (Talina) confeccionando ollas y "virquecitos" para vender en Villazón.





Figura III- 19. Proceso de quema de alfarería en la comunidad de Chipihuayco.

Las Serranías comprenden las alturas de la Cordillera Oriental (3.500-5.500 m) hacia el oeste, norte y noreste del colector principal. Es la zona más agreste y hostil para la ocupación humana, por las bajas temperaturas, grandes pendientes y escasez de suelos aptos para la agricultura. Se trata de un ambiente mayormente pastoril y escasamente poblado; en el pasado probablemente fueron también importantes aquí los recursos de caza. Los minerales metalíferos (estaño, plata, cobre, oro) son abundantes en toda la Cuenca Media, pero es en la Serranía donde se distribuye la mayoría de las explotaciones mineras desde la época colonial (p.ej., Esmoraca, Estarca, Cucho, Nazareno, Chilcobija, Oploca).

La mayor parte de esta sub-región se encuentra en Bolivia, Departamento Potosí (Provincias Omiste, Sud Chichas y Sud López), perteneciendo a Argentina sólo los sectores puneños de Santa Catalina y La Quiaca-Yavi. La Cuenca Media se corresponde en términos generales con las tierras pertenecientes a los grupos Chichas reducidos en Talina en 1575 (Palomeque 2010), y desde entonces se convirtió en el confín meridional de la jurisdicción de Charcas (Gil Montero 2008).

Es dentro de la Cuenca Media donde se sitúan las dos *microrregiones* (Figura III-28) en

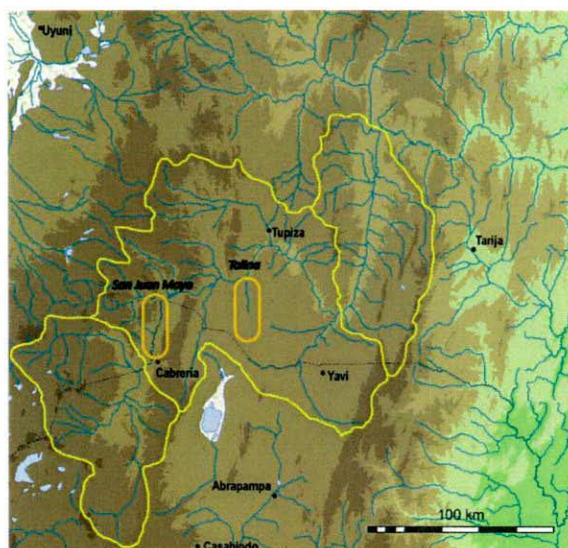


Figura III- 20. CMRGSJ con las dos microrregiones estudiadas: San Juan Mayo y Talina.

las que venimos trabajando a través del Proyecto Arqueológico Altiplano Sur<sup>13</sup> desde 2007. La primera de ellas, que denominamos “San Juan Mayo” corresponde al segmento del colector principal entre Pueblo Viejo y El Angosto, junto con sus quebradas subsidiarias. Este es el sector explorado por Weisser a principios del siglo XX quien dio a conocer los sitios Churquihuasi, Bilcapara, Pueblo Viejo, Cabrería, entre otros (Weisser ms; Debenedetti 1930).

La segunda, “Microrregión Talina”, corresponde a la quebrada homónima, desde la localidad de Calahoyo (sobre la frontera Argentina-Bolivia) hasta la confluencia con el Río Grande. Esta quebrada fue recorrida por Raffino y coautores (Raffino et al. 1986) siguiendo la ruta descrita por el Licenciado Matienzo en el siglo XVI.

#### ***Cuenca Baja o Sub-región Sama***

La Cuenca Baja va desde la unión del San Juan con el Río Sococha hasta su confluencia con el Tumusla, a 2.200 msnm. En esta porción la cuenca está limitada al oeste por la Cordillera de Mochará y al este por la de Sama, con alturas máximas que superan los 4.000 m. Incluimos en esta subregión, además, el altiplano de Sama o Tajzara, una cuenca endorreica que desagua en una serie de lagunas y que actualmente es sede de la Reserva Biológica Cordillera de Sama (Michel López 2008).

En este sector el Río Grande fluye directamente hacia el norte enmarcado entre los cordones de Mochará y Yunchara-Ñoquera, de donde bajan afluentes cortos y de marcada pendiente. En esta zona la vegetación corresponde a la Provincia de la Prepuna descrita anteriormente. El fondo de valle ofrece tierras ideales para la agricultura de especies mesotérmicas (maíz) bajo riego. El Altiplano de Sama, en cambio, muestra la vegetación propia de la Provincia Puneña. La abundancia de agua y pastos lo convierten en un paisaje fundamentalmente pastoril. Dada la proximidad de ambas zonas, muchas familias que residen y practican la agricultura en el valle principal mantienen rebaños de llamas en el altiplano o en las serranías que lo limitan, donde poseen sus estancias.

Esta sub-región está estrechamente vinculada al Valle de Tarija (cuenca del Río Bermejo) a través de numerosas rutas de diversa jerarquía y antigüedad que atraviesan la Cordillera de Sama (como la actual Ruta 1). Las investigaciones arqueológicas de Michel (2008) y su equipo (Beierlein 2009) mencionadas anteriormente sugieren que en tiempos prehispánicos tardíos las poblaciones de esta sub-región estaban culturalmente emparentadas a las de la Cuenca Media, al menos a partir del uso de una alfarería compartida (el estilo Yavi-Chicha). Las fuentes etnohistóricas

---

<sup>13</sup> El PAAS es un plan de investigación a largo plazo que se viene desarrollando en el Altiplano y Valles meridionales de Bolivia desde 1995, a través de sucesivos convenios con el Viceministerio de Cultura de Bolivia y la Unidad Nacional de Arqueología.

revelan esta doble vinculación, con la sub-región de Tupiza al oeste y también con Tarija, donde colaboraron con los españoles en la defensa contra las incursiones de los chiriguano.

## MARCO TEMPORAL Y CONTEXTO HISTÓRICO

Puesto que nuestro interés en esta tesis se centra en el estilo cerámico Yavi-chicha y su contexto social, quisiéramos dedicar este último acápite a circunscribir temporalmente la investigación y a presentar sintéticamente algunos de los procesos ocurridos en la época. Para esto último, dado que los estudios en el Río Grande de San Juan son aún muy limitados, nos basaremos en el conocimiento acumulado por la arqueología de los Andes Circumpuneños en general. Estas ideas nos servirán de marco para interpretar, hacia el final del trabajo, las circunstancias en las que una vasta población de la zona fronteriza Argentino-Boliviana desarrolló en su cerámica y en otros aspectos de su cultura material un sentido del gusto característico y ampliamente compartido.

### DEFINIENDO EL MARCO TEMPORAL DE LA INVESTIGACIÓN

Como mencionáramos anteriormente, nuestra investigación se centra en el Período de Desarrollos Regionales, al que dividimos en dos segmentos temporales: Desarrollos Regionales I o temprano (PDRI, 900-1250 d.C.) y Desarrollos Regionales II o tardío (PDR II, 1250-1450 d.C.). Esta división, propuesta originalmente para la Quebrada de Humahuaca (Nielsen 2001a), descansa no sólo en cambios en la alfarería y otros aspectos de la cultura material local, sino en eventos y cambios sociales inferidos que, en distintos grados y formas, parecen involucrar a gran parte de los Andes Circumpuneños (Nielsen 2007; cf. Núñez Regueiro 1974). Por este motivo, consideramos válido extender por ahora esta subdivisión al Río Grande de San Juan, al menos como una “hipótesis cronológica de trabajo”.

Cabe aclarar, sin embargo, que ciertas piezas que se encuentran en distintas colecciones y/o en publicaciones y que se vinculan de algún modo a la entidad Yavi-chicha, no serán tomadas en cuenta. Nos estamos refiriendo, en primer lugar, a los materiales del Período Inca (p.ej., Inca Paya o cerámica Yavi de fase Inca) (Figura III-29) puesto que en ninguno de los sitios investigados –por recolección superficial o mediante excavaciones– se encontraron elementos de filiación

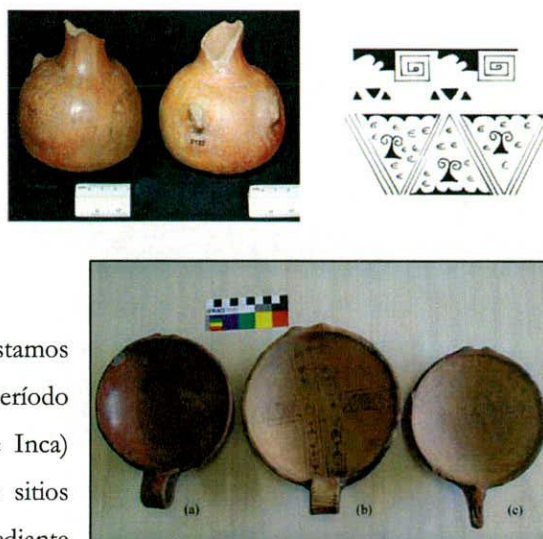


Figura III- 21. Piezas atribuidas al estilo Inca Paya.

Inca, resultado que es además consistente con la distribución de nuestras fechas radiocarbónicas, como se detalla más adelante. Por cierto, los cambios en la cerámica Yavi durante la era del Tawantinsuyu y sus posibles combinaciones con elementos de los estilos incaicos son temas importantes, que ameritan mayor investigación, pero no serán tratados en esta tesis.

En segundo lugar, excluirémos de nuestro estudio a lo que hemos denominado Estilo Calahoyo, por considerarlo más temprano (Ávila 2006, 2009) (Figura III-30). Entre las piezas distintivas del mismo se encuentran **cantaritos con cuello abierto o “baldecitos”** que, por mostrar una distribución geográfica similar, han sido a veces asimilados al estilo Yavi-Chicha (Fernández 1978; Krapovickas 1977, 1994; Tarrago 1989; Stovel 2002; entre otros). Para evitar confusiones, resulta pertinente referirnos a ellos brevemente.

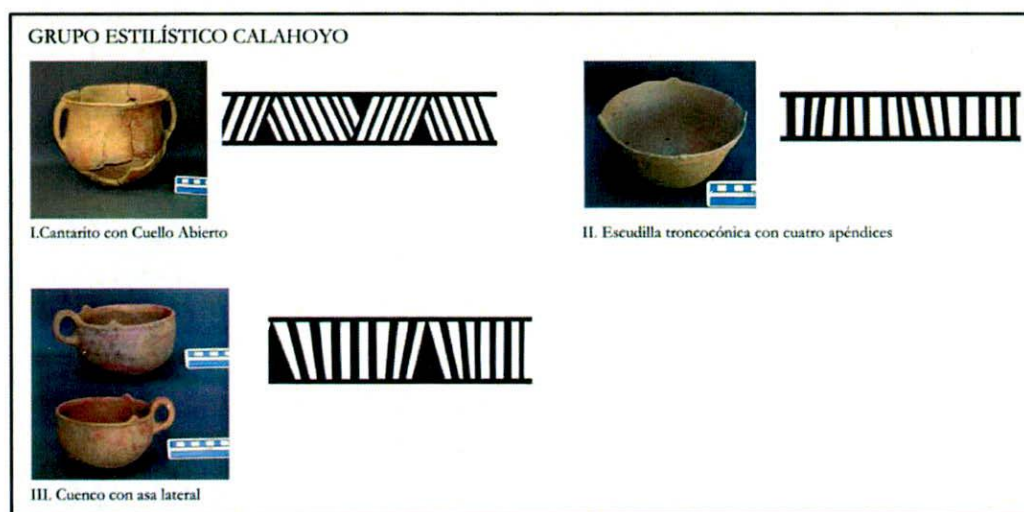


Figura III- 22. Piezas que identificamos en trabajos anteriores como de Estilo Calahoyo.

Una de las primeras publicaciones que grafica estos materiales es la de Jorge Fernández sobre objetos extraídos por vecinos del sitio Calahoyo sin mayor documentación contextual. Fernández los asocia a una fase temprana y los denomina cerámica Chicha: “se asigna esta cerámica al tipo chicha o chichoide, pareciendo ser su dispersión mayor hacia el interior de Bolivia (...) habrían también hecho su aparición en San Pedro de Atacama... Los que publicamos ahora son los primeros ejemplares de la cerámica de los chichas, cuya existencia en la Argentina fuera motivo de tantas disputas” (Fernández 1978:25, Figs.:5-9). Ejemplares de las mismas características fueron referidos por Myriam Tarragó a contextos del formativo en San Pedro de Atacama, específicamente, a la Fase IV o Quitar (400-700 d.C.) por su asociación con material del estilo

San Pedro Negro Pulido (Tarragó 1989:42, Figs.: 55.5, 55.6, 55.7 y 22.1, también publicados para la misma colección por Bravo 1991:117 y Stovel 2002:249). Tarragó los denomina “baldes chichas”, asociándolos a los materiales de estilo yavi estudiados por Pedro Krapovickas. Estas vasijas recibieron nuevas denominaciones al encontrárselas en los valles de Tarija, donde se las incluyó en la “cultura alfarera” del mismo nombre (Arellano 1984).

Ahora bien, distribuidos en los oasis de Atacama<sup>14</sup>, los valles de Tarija y la puna de Jujuy<sup>15</sup>, siendo denominados “baldes chichas” (Tarrago 1989; Uribe 1997) o “cuencos tarija” (Arellano 1984; Stovel 2002), estas piezas difieren por completo de las agrupadas en el “estilo Yavi”, con las que no se encuentran estratigráfica ni contextualmente asociadas. De hecho Krapovickas, en una de sus últimas publicaciones (1994), aclara que estos no son como los baldes típicamente Yavi, sino que pertenecen a otra variedad, pudiéndoselos asociar a una fase temprana dado que no aparecen en el sitio de Yavi Chico ni en la Quebrada de Humahuaca. Por todo ello, hemos categorizado a estos materiales como Estilo Calahoyo (nombre del sitio donde hasta el momento se encontró la mayor cantidad de ellos), asignándolos tentativamente al Período Medio o Formativo Tardío (500-900 d.C.).

Durante el estudio de colecciones realizado para esta tesis, registramos 37 ejemplares de Estilo Calahoyo distribuidos entre los museos MEMN, Museo Arqueológico “Gustavo Le Paige” y la colección de la Municipalidad de La Quiaca. El grupo incluye, además de los mentados “baldecitos”, escudillas troncocónicas simples con cuatro apéndices y cuencos con asa lateral (como lo mostramos en la Figura III-28). En lo que respecta al diseño cromático, todas las piezas poseen un único color de fondo, tengan o no diseño pictórico. Los colores utilizados son ante (a veces con diseños superpuestos en negro desleído) y rojo. Con respecto al diseño pictórico la única configuración utilizada es en friso con motivos lineales en la superficie exterior de las piezas.

No queremos concluir esta sección sin definir brevemente una categoría cronológica que usaremos ocasionalmente a lo largo de esta tesis, a saber, el “Período Tardío”. Bajo esta denominación nos referiremos al lapso que incluye a los Períodos de Desarrollos Regionales, Inca e Hispano-Indígena, con un rango temporal aproximado de 900 a 1600 d.C. Utilizaremos esta categoría —o el adjetivo “tardío”— en situaciones (p.ej., recolecciones superficiales) donde existen fundamentos formales o contextuales para atribuir sitios o conjuntos a algún momento de este segmento temporal amplio, pero carecemos de elementos suficientes para darles una cronología más precisa (p.ej., fechas radiocarbónicas u objetos de filiación inca o europea). El uso de esta

<sup>14</sup>Dichas piezas fueron halladas en los sitios: Toconao Oriente, Sequitor Alambrado, Quitor 8, Quitor 6, Quitor 2, Solcor 3, Solor 3 & 4 y Tcheur Sur (Stovel 2002).

<sup>15</sup>Piezas contextualizadas en los sitios Calahoyo, La Quiaca, Cerro Colorado, etc.

categoría se justifica porque en el RGSJ, como en otras regiones de los Andes Circumpuneños, hay continuidad en varios aspectos de la cultura material a lo largo de este lapso, a pesar de las profundas transformaciones ocurridas en la sociedad.

### **El Contexto Histórico: Los Desarrollos Regionales en los Andes Circumpuneños**

Las primeras discusiones sistemáticas sobre los procesos sociales que caracterizaron a cada período en la arqueología de los Andes Circumpuneños se remontan a la década del 70 (p.ej., Cigliano 1973; Cigliano y Raffino 1977; González y Pérez 1972; Núñez y Dillehay 1979; Núñez Regueiro 1974). Las mismas tomaron sus herramientas teóricas del evolucionismo cultural —en menor medida del marxismo— que subsumía la diversidad de las relaciones sociales bajo un número reducido de “tipos” de complejidad y desigualdad creciente, donde las formas de autoridad aparecían como un rasgo más en su definición (Fried 1967; Service 1962). Simplificando para beneficio de nuestro argumento, diríamos que bajo este paradigma se interpretó el tránsito entre el Período Formativo (0-900 d.c.) y Desarrollos Regionales (900-1450 d.c.) como un cambio desde sociedades igualitarias-descentralizadas a sociedades de rango o señoríos, en las que se daba por supuesto que el poder político se encontraba concentrado en un jefe y su linaje.

Esta primera visión comenzó a ser cuestionada a partir de la acumulación de evidencias que mostraba que las sociedades formativas, las del “Período Medio” (500-900 d.c.) del NOA y norte de Chile, y hasta las del Período Arcaico Tardío, mostraban características “complejas” y “jerárquicas” que desafiaban su inclusión en la categoría de simples o igualitarias (Aschero y Yacobaccio 1994; Núñez 1989; Pérez 1994; Tarragó 1999; Tartusi y Núñez Regueiro 1993). Como consecuencia de estos avances en la investigación regional y de argumentos de orden teórico (Nielsen 1995a; Yoffee 1993), las tipologías neoevolucionistas —y especialmente el concepto de jefatura— fueron perdiendo gravitación a lo largo de la década de 1990, aunque subsistieron los conceptos de “sociedad compleja” (como categoría laxa) o de complejidad y desigualdad como dimensiones generales con que se aspiraba a comparar en una escala ordinal la diversidad que el avance de la investigación regional comenzaba a revelar (v.gr., Albeck 2000; Nielsen 2001a; Núñez 1994; Pérez 2000; Tarragó 2000; Yacobaccio 2001).

Los cambios sociales ocurridos entre el Período Medio y los Desarrollos Regionales (en adelante PDR), sin embargo, resultan difíciles de conceptualizar en estos términos, como lo ilustra el intercambio de comentarios entre Nielsen 1996b y Pérez 1996. Por un lado, el PDR parecería marcar —en el área Circumpuneña al menos— el surgimiento de estructuras de autoridad capaces de concertar voluntades en una escala sin precedentes, regulando la convivencia de

grandes poblaciones en conglomerados únicos, integrando a múltiples comunidades bajo autoridades y representaciones cosmológicas compartidas, erigiendo asentamientos donde se reconocen elementos de planificación o movilizándolo de gran cantidad de fuerza de trabajo para la construcción y operación de sistemas de irrigación. Este proceso, sin embargo, no parece haber estado acompañado por un aumento en la desigualdad económica o al menos en el consumo de bienes comúnmente asociados al concepto de riqueza (v.gr., D'Altroy y Earle 1985), como objetos "iconográficamente elaborados", de alta calidad artística y/o producidos mediante tecnologías sofisticadas en materiales escasos o foráneos, lo que resulta desconcertante desde la perspectiva del Evolucionismo Cultural (v.gr., Earle 1997).

Si nuestra lectura es correcta, entonces, el PDR fue acompañado por un aumento en las escalas –y probablemente un cambio en los modos– de integración política, pero también una reducción de las diferencias en otros campos sociales. Las formaciones emergentes parecen combinar un modelo político corporativo o comunal (Blanton et al. 1996; McGuire y Saitta 1996) y formas de integración segmentaria (Platt 1987) con un control descentralizado de recursos económicos y culturales claves (Nielsen 2006b). Una interpretación de este tipo encuentra eco en la literatura etnohistórica andina, que revela instituciones, prácticas y conceptos de autoridad muy diferentes a los que ha provisto el Neoevolucionismo a la arqueología (p.ej., Cereceda ms; Martínez 1995; Pease 1992; Platt 1987; un temprano ejemplo de aplicación de algunos de estos conceptos en el sur andino es Schiappacasse et al. 1989). Por cierto, una hipótesis general como ésta requiere numerosas precisiones para ser evaluada mediante nuevas investigaciones en casos concretos. Su valor aquí es básicamente heurístico, ya que demanda ciertos cambios de enfoque y genera nuevas preguntas.

Combinando entonces los antecedentes arqueológicos y etnohistóricos generales para los Andes Circumpuneños (Lípez, Puna de Jujuy, Quebrada de Humahuaca, Región del Loa, Oasis Atacameños) y para nuestra zona de estudio (sintetizado en el apartado de Alteridad), postulamos la sucesión de dos *escenarios hipotéticos* para el Período de Desarrollos Regionales en la CMRGSJ:

El **PDR I** o temprano (900-1250 d.C.) es la época menos conocida, quizás por la tendencia a concebirla como un momento de transición entre un "horizonte medio" (cuya expresión en el Noa es, paradójicamente, muy diversa) y la "era de los pukaras". En ciertas regiones (Humahuaca, Valles Calchaquíes, Lípez, por ejemplo) se inicia por entonces una paulatina concentración demográfica que lleva a la formación de poblados aglutinados. En Humahuaca se asocia a la presencia de contextos funerarios de singular "riqueza" (por el número de elementos de ofrenda y por la presencia de metales preciosos), incluyendo numerosos objetos alóctonos, mientras que

en San Pedro de Atacama, inaugura una época de aislamiento y empobrecimiento respecto a momentos anteriores (Núñez 1991; Tarragó 1989). Es en esta época que se encuentran los primeros ejemplares de alfarería Yavi en enterratorios de la Quebrada de Humahuaca, p.ej., en La Isla y Huacalera (Figura III-31).

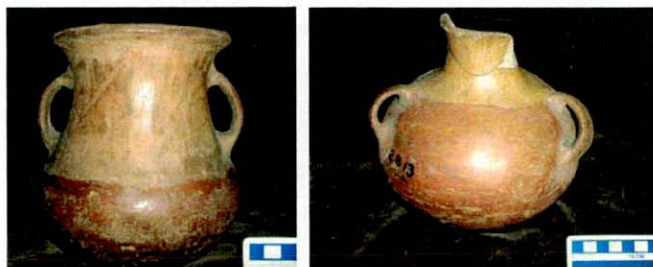


Figura III- 23. Piezas 2606 y 2813 (respectivamente) proveniente del sitio La Isla (Museo IIT)

Las investigaciones en otras regiones circumpuneñas muestran una ocupación continua de diversos ambientes por comunidades aglutinadas pero aparentemente reducidas; en Humahuaca, por ejemplo, los asentamientos de mayor tamaño conocidos para este momento tienen alrededor de una hectárea de construcciones aglutinadas, mientras que en Lípez llegan a un máximo de 50 viviendas. La distribución, tamaño y orientación agrícola o pastoril relativa de estas comunidades varía según la oferta ambiental de cada lugar. La ausencia de marcados contrastes de tamaño, o de espacios o estructuras públicas, no permiten plantear jerarquías de asentamientos, lo que remite a formas de integración política laxa dentro de identidades regionales compartidas y ya diferenciadas inter-regionalmente.

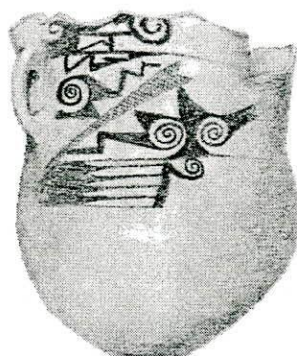
El **PDR II** o Tardío (1250-1450 d.C.) trajo aparejado un cambio radical en las sociedades circumpuneñas, un fenómeno que parece relacionarse con el surgimiento de guerras endémicas (Nielsen 1996, 2007a). Los cambios en el paisaje incluyeron la relocalización masiva de la población en densos conglomerados fortificados o con ventajas defensivas en su posición, a menudo dotados de espacios públicos claramente definidos, además del abandono de sectores anteriormente ocupados, tal vez para crear zonas de amortiguación entre grupos en conflicto (Nielsen 2003; cf. Arkush 2008). En forma concomitante, se advierte una progresiva separación entre áreas residenciales y productivas (agrícolas y tal vez pastoriles) y la expansión de la agricultura de riego (Núñez Regueiro 1974; Schiappacasse et al. 1989; Tarragó 2000).

En base a investigaciones arqueológicas a largo plazo realizadas por nuestro equipo en la Quebrada de Humahuaca (Nielsen 1996, 2001a, 2007) y el Altiplano de Lípez (Nielsen 1997, 2001b, 2002), se propone que el surgimiento de un estado de guerra endémica entre regiones a partir del siglo XIII desencadenó simultáneamente procesos rápidos de integración económica y

política *dentro* de cada región y de diferenciación social *entre* regiones. Los primeros parecen haber asumido formas corporativas y descentralizadas como las documentadas etnohistóricamente, en las que el culto a los ancestros jugó un papel central en la constitución de las relaciones sociales, articulando los campos políticos y económicos (Nielsen 2006a; Pease 1992; Platt 1987). Los segundos implicaron la cristalización de identidades colectivas contrastadas entre regiones, fenómeno que probablemente dio origen a las “naciones” sur andinas documentadas por los españoles en el siglo XVI.

La información disponible indica que los materiales y sitios del RGSJ atribuidos hasta el momento a la fase regional “Yavi Chico” de Krapovickas (1987/88), corresponderían fundamentalmente a lo que denominamos PDR II. Como mencionamos oportunamente, Krapovickas obtuvo una fecha anterior ( $1020 \pm 30$  AP) en Yavi Chico, pero carecemos de elementos para establecer las características propias de ese contexto, menos aún inferir la fisonomía del sitio en aquella época (PDR I). Según este autor, caracterizarían esta fase regional – además del estilo alfarero Yavi– áreas de cultivo con riego y sitios conglomerados, incluyendo Cerro Colorado 1 y Yavi Chico en la zona de Yavi (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990), Chagua y Chipihuayco en Talina (Raffino et al. 1986) y Bilcapara, Churquihuasi, Pueblo Viejo y Cabrería en San Juan Mayo (Weisser sf).

Los reconocimientos de estos sitios que realizamos como parte de nuestra investigación muestran que los asentamientos habitacionales de esta época en la CMRGSJ son muy extensos, superando los tamaños conocidos para otras regiones circumpuneñas. Esto permite suponer que estas poblaciones, además de experimentar algunos procesos análogos a los documentados en otras regiones, debieron jugar un papel destacado en las interacciones económicas y políticas (de alianzas o enfrentamiento) a escala macro-regional. Esta hipótesis se ve avalada por el papel de “intermediarios” con otras naciones circumpuneñas que los incas primero, y los españoles después, asignaron a los chichas (Martínez 1992; Palomeque 2010; Raffino et al. 1986; Zanolli 1998/99).





## **CAPÍTULO IV**

### **LA MUESTRA: COLECCIONES, RECOLECCIONES, EXCAVACIONES**

**P**ara llevar a cabo este estudio del material alfarero Yavi-Chicha decidimos complementar tres tipos de evidencias diferentes: piezas enteras de colecciones, recolecciones superficiales en sitios de la cuenca media del río Grande de San Juan (en adelante CMRGSJ) y material obtenido mediante excavaciones estratigráficas de contextos de funcionalidad aparentemente distintos en un sitio de cada una de las micro-regiones seleccionadas. Nuestro objetivo al seleccionar estos conjuntos fue obtener datos de diversa naturaleza, que nos permitiera apreciar la variabilidad del material Yavi-Chicha.

El propósito de este capítulo es describir la metodología de recolección de datos seguida en cada caso, presentando cada una de las muestras resultantes con su información contextual. Comenzamos por describir el procedimiento llevado a cabo para el relevamiento de colecciones museográficas, a saber: ubicación de la colección, datos contextuales, datos de procedencia, total de piezas analizadas. En un segundo apartado describiremos los sitios que fueron trabajados, sus antecedentes arqueológicos y el tipo de recolección superficial realizada. Por último nos focalizaremos en los contextos de excavación.

## ARTE Y CONTEXTO A TRAVÉS DE COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS

### TRABAJANDO CON COLECCIONES

El reconocimiento de piezas enteras o de perfil completo fue un trabajo que comenzó en mi tesis de licenciatura (Avila 2006). Por la naturaleza exploratoria del primer trabajo, un recorte de ese tipo resultaba necesario dado que nos ofrecía no sólo un alto contenido de información por pieza, imprescindible para un primer abordaje estilístico, sino también una sólida estructura de registro y análisis factible de ser luego aplicada a material fragmentario. Aunque la información sobre el contexto de hallazgo del material de colecciones es fragmentaria o difusa, resulta imprescindible recurrir a esta fuente de datos que nos puede brindar mucho más de lo que a primera vista se cree. “La mayoría de las antiguas colecciones están incompletas y los registros sobre las condiciones de hallazgo de las vasijas son mínimos o inexistentes (...) pero representan el inventario más completo disponible de las variaciones tecnológicas, decorativas y morfológicas” (Cremonte et al. 1997:10).

Los museos guardan cuantiosa información sobre nuestro patrimonio arqueológico. Lamentablemente no siempre son tomados en cuenta. Al entrar en los depósitos de museos como el etnográfico de Buenos Aires o el de ciencias naturales de La Plata, uno se encuentra con formidables cantidades de material arqueológico, depositados hace décadas, muchas veces olvidados. Al mismo tiempo se siguen realizando excavaciones y prospecciones de sitios, recolectando gran cantidad de material que culmina con el abarrotamiento de laboratorios e institutos de investigación. Las colecciones que guardan los museos son fuentes de información invaluable, su estudio y puesta al día es fundamental a fin de complementar la información extraída en el campo.

Pero volviendo al análisis comenzado en aquel momento, el primer paso que se dio fue definir bajo qué variables las piezas podían ser identificadas *a priori* como “yavi”. Como hemos observado en el capítulo anterior son diversas las variables por las cuales distintos autores han definido a este estilo. En nuestro caso, decidimos tomar en cuenta las variables más significativas señaladas en la bibliografía, plausibles de ser reconocidas en piezas enteras (Krapovickas 1973; Krapovickas y Aleksandrowisz 1990, entre otros). Las mismas fueron:

- a. *Tratamiento de superficie*. Presencia de pintura o engobe, su tonalidad (morado, rojo, ante u otras combinaciones), el color del diseño (negro desleído) y el pulido de las superficies.
- b. *Morfología*. Formas características, v.gr.: botellas con asas asimétricas, cántaros de boca abierta (baldes), cantaritos con cuerpo bajo y cuello cilíndrico inflexo, escudillas con bordes inflexos, etc.

c. *Pasta*. Dado que se trata de piezas enteras, nos limitamos a ciertas variables macroscópicas, como el color anaranjado de la pasta o la presencia a simple vista de inclusiones blancas.

Estas variables no fueron tomadas de forma aislada, sino que el reconocimiento de las piezas estuvo dado por la interrelación de las mismas.

La metodología de recolección de información varió en cada museo, como así también el tiempo que se destinó a cada uno. Como dijimos anteriormente, dado que este estilo fue definido como una manifestación independiente recién a partir de la década del '60, gran parte del material depositado se encuentra en los registros de ingreso de los museos con nomenclaturas como "cerámica omaguaca", "cerámica de la quebrada" o "cerámica boliviana", haciendo imposible su localización únicamente por los cuadernos de ingreso. Debimos entonces emplear ciertos criterios para orientar la búsqueda hacia sectores determinados, evitando registrar todo el material existente.

En mi tesis de licenciatura había acotado la búsqueda a colecciones de la Quebrada de Huamahuaca y Puna de Jujuy. Incluimos a la Quebrada porque allí se habían encontrado muchas piezas puneñas durante excavaciones sistemáticas (principalmente de tumbas), contando así con información de procedencia y asociaciones seguras con materiales y estilos locales. Como la antigüedad de muchos de estos últimos es actualmente conocida (Nielsen 2007), pudimos de este modo dar una cronología aproximada a las piezas Yavi-Chichas estudiadas.

Para esta tesis duplicamos la cantidad de piezas de colección trabajada en aquella oportunidad. Uno de los criterios para ampliar la muestra fue buscar en otras colecciones donde se hubiera informado la presencia del estilo Yavi-chicha en carácter de "material foráneo". Así documentamos las piezas recuperadas en los oasis de Atacama y en los valles de Tarija. Por otro lado, incluimos los materiales recuperados por Weisser a principios del siglo XX en sitios del San Juan Mayo (correspondiente a nuestra microrregión del mismo nombre planteada en el capítulo anterior). Por último, logramos acceso a dos importantes colecciones de La Quiaca que representan el mayor acervo de vasijas enteras de este estilo y que, aunque no cuentan con datos de procedencia, es razonable suponer que provienen de sitios cercanos, v.gr., de la principal zona de dispersión de este material.

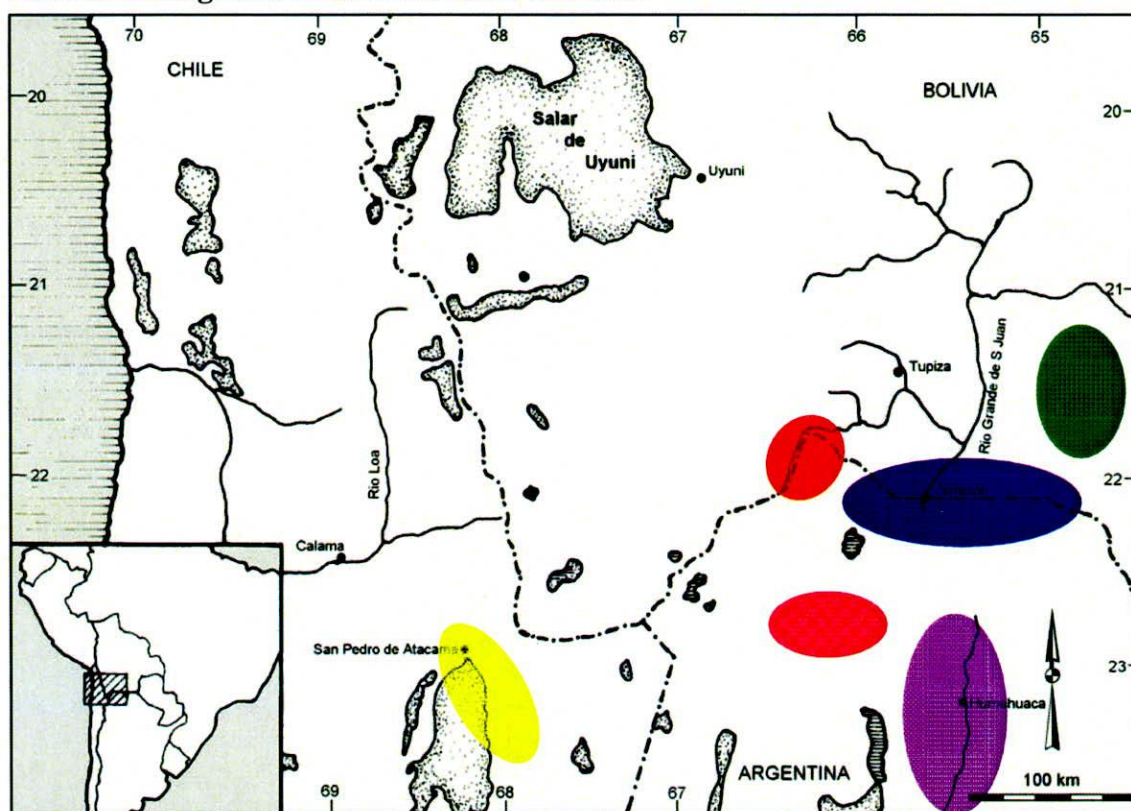
La muestra resultante se compone de trescientas sesenta y una (361) piezas cerámicas enteras actualmente alojadas en las siguientes colecciones o museos: Museo Arqueológico "Eduardo Casanova" - Instituto Interdisciplinario Tilcara- (Tilcara, Jujuy)<sup>1</sup>, Museo Etnográfico "Mosoj Ñam" (La Quiaca, Jujuy),

---

<sup>1</sup> De ahora en más nos referiremos a cada museo o colección de la siguiente forma: Museo Arqueológico "Eduardo Casanova" del Instituto Interdisciplinario Tilcara: IIT. Museo Etnográfico "Mosoj Ñam": MEMÑ. Museo Arqueológico Provincial: AJ. Museo Etnográfico "J. B. Ambrosetti": ME. Museo Arqueológico y Colonial Yavi Chico: MYCh. Museo Arqueológico "G. Le

Colección Municipal de La Quiaca (La Quiaca, Jujuy), Colección privada “Calisaya” (La Quiaca, Jujuy)<sup>2</sup>, Museo Arqueológico Provincial (San Salvador de Jujuy, Jujuy), Museo Etnográfico “J. B. Ambrosetti” (Buenos Aires), Museo Arqueológico y Colonial Yavi Chico (Yavi Chico, Jujuy), Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Buenos Aires), Museo Arqueológico “R. P. Gustavo Le Paige” (San Pedro de Atacama, Chile) y Museo Paleontológico, Arqueológico e Histórico (Tarija, Bolivia)<sup>3</sup>.

Ubicación Geográfica de las Colecciones relevadas



- Región representada por las colecciones del ME e IIT
- Región representada por las colecciones del ME e IIT
- Región representada por las colecciones de MEMÑ, MYch, CLQ, CC y AJ e IIT
- Región representada por las colecciones del MT
- Región representada por las colecciones del ML
- Región representada por las colecciones del MGP

Paige”: **MGP**. Colección La Quiaca: **CLQ**. Colección Calisaya: **CC**. Museo Paleontológico, Arqueológico e Histórico: **MT**. Museo de Ciencias Naturales de La Plata: **ML**.

<sup>2</sup> Se le agradece al Lic. Julio Ávalos por brindarme el acceso a dichas colecciones.

<sup>3</sup> Esta colección sólo ha sido tomada como referencia, dado que por motivos ajenos a nosotros no se pudo completar el registro minucioso de la misma forma que en las otras colecciones.

Se rastreó el modo de ingreso de cada pieza a las distintas colecciones, fuera mediante donaciones de particulares, donaciones de otras instituciones o excavaciones arqueológicas. Cuando los datos existían, se relevó la información de procedencia, contexto y asociación aunque –como dijimos– muchos ejemplares carecen de información precisa sobre su proveniencia. Con todo, podemos afirmar con bastante certeza que todas las piezas trabajadas provienen de sitios del área circumpuneña, a saber, Quebrada de Humahuaca, Puna de Jujuy, Oasis Atacameños, Valles Bajos de Tarija y Valles Chichas (Sur de Bolivia).

## COLECCIONES RELEVADAS

### *Los Materiales de la Quebrada de Humahuaca*

Los materiales procedentes de sitios de la Quebrada de Humahuaca se encontraban depositados en el Instituto Interdisciplinario de Tilcara (Tilcara, Jujuy) y en el Museo Etnográfico “J. B. Ambrosetti” (Buenos Aires). Para el primer museo se relevaron tanto las piezas que estaban en exposición como las que se encontraban en depósito. Para cada pieza se registró el sitio de proveniencia, año de ingreso<sup>4</sup> y cualquier otro dato contextual potencialmente útil. Al ser un museo relativamente pequeño, se pudieron registrar todas las vasijas Yavi que posee.

No pudimos lograr una cobertura semejante en el Museo Etnográfico, dada la gran cantidad de piezas que alberga. Allí rastreamos en todos los catálogos (7 generales y 12 correspondientes al Museo Bernardino Rivadavia) las vasijas correspondientes a los sitios Pucara de Tilcara y La Isla. Por otro lado, se rastreó en la bibliografía cualquier número de pieza que apareciese asignado y los años en que se realizaron expediciones, a fin de verificar los datos de catálogo. Por último, como muchas de las piezas relevadas en el IIT aún tenían su antiguo número de inventario (el asignado por el ME), y como estos registros aún se encuentran en los catálogos del ME, pudimos así encontrar los materiales asociados originalmente a aquellos ejemplares. Al buscar estos materiales en las cajas, encontramos otras piezas Yavi-Chicha obtenidas por las sucesivas expediciones arqueológicas realizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA a diversos sitios de la Quebrada durante las primeras décadas del siglo XX, pero que carecían de mención en las publicaciones. Entre estas colecciones podemos mencionar:

- Colección Peñas Blancas. Expedición XV, FFyL (Yacimiento 70).
- Colección Angosto Chico. Realizada por Casanova en el año 1938.
- Colección Angosto Chico. Realizada por Casanova en el año 1939.

---

<sup>4</sup> Muchos de los ejemplares carecían de año de ingreso, dado que gran parte del material fue devuelto por el Museo Etnográfico al IIT perdiendo algunos datos.

- Colección Coiruro. Realizada por Casanova en el año 1940.
- Colección Campo Morado. XIV Expedición FFyL (con Diario de Viaje).
- Colección Yacoraite. XV Expedición FFyL (con Diario de Viaje).

Las referencias citadas en los cuadernos del ME, sirvieron para contextualizar muchas de las piezas del IIT. A saber, a que expedición, investigación o compra pertenecía la pieza, si existía alguna publicación de la misma o cuándo había sido el ingreso. La muestra total de piezas así registradas para la Quebrada es de **73 ejemplares**.

### *Los Materiales de la Puna de Jujuy y de los Valles Chichas*

Los materiales que pertenecían a sitios de la Puna tanto nororiental como central se encontraban depositados en los siguientes repositorios: Museo Arqueológico y Colonial de Yavi Chico (Yavi Chico, Jujuy), Museo Etnográfico “Mosoj Ñam” (La Quiaca, Jujuy), Museo Arqueológico Provincial (San Salvador de Jujuy), Colección Municipal de La Quiaca (La Quiaca Jujuy), Colección privada Calisaya (La Quiaca, Jujuy) e Instituto Interdisciplinario Tilcara (Tilcara, Jujuy).

El MYch se encuentra en la localidad de Yavi Chico, a 20 km de la ciudad de La Quiaca hacia el este y a 4 km de Yavi. Se ubica sobre la margen izquierda del arroyo del mismo nombre, a menos de 1 km de la frontera con Bolivia y frente al sitio arqueológico “Yavi Chico”<sup>5</sup>. Aunque desconocemos los contextos donde se encontraron las piezas registradas, sabemos que todas ellas provienen de ese sitio, por lo que podemos asignarlas al PDR. La totalidad de piezas relevadas es de **66 ejemplares**.

El MEMÑ, es un museo privado de La Quiaca. En la mayoría de los casos desconocemos de dónde vienen las piezas, dado que son muy pocos los registros que consignan el lugar de hallazgo. De esta colección sólo seleccionamos las piezas más representativas y con algún dato de procedencia, por lo que, de las 54 piezas originalmente registradas, sólo incluimos en este análisis **30 ejemplares**. Corresponden a sitios situados dentro de la propia ciudad de La Quiaca o cercanos a ella, incluyendo vasijas de Yavi Chico y, dentro del Departamento Santa Catalina, de Tafna, Toquero y Angosto.

La Colección Municipal de La Quiaca y la Colección privada Calisaya, no tienen ningún dato de procedencia. La primera fue una colección que itineró por distintos lugares, a uno y otro lado de la frontera argentino-boliviana, bajo tutelas diferentes. En el año 2007 fue reclamada por una de las comunidades aborígenes de La Quiaca, quedando así en manos del municipio que otorgó un depósito para su resguardo.

<sup>5</sup> Este sitio fue dado a conocer por Boman (1908 (1992)) y excavado sistemáticamente por Krapovickas entre la década del 60 y fines de la década del 80 (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990).

Como parte de este repertorio se encontraban piezas alfareras de distinto tipo. Para no generar mayor confusión seleccionamos para incorporar a nuestra muestra las más representativas, que conjugaran todas las variables de reconocimiento detalladas al comienzo, llegando así a un total de **54 ejemplares**. El mismo criterio fue empleado para la colección “Calisaya” (perteneciente a un particular), contándose solamente con **9 ejemplares**<sup>6</sup>.

En el museo Arqueológico Provincial de San Salvador de Jujuy, se registró únicamente el material del sitio Calahoyo, registrando un total de **15 ejemplares**. En el Instituto Interdisciplinario Tilcara, se utilizó la misma metodología que para las piezas de la Quebrada de Humahuaca. Aquí se relevaron **10 ejemplares** correspondientes a los sitios Sorcuayo, Doncellas y Queta<sup>7</sup>, en la Puna Occidental.

### ***Materiales de la Cuenca Media del Río Grande de San Juan***

De forma diferente se trató a la colección del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Buenos Aires), que alberga la colección Muñiz Barreto que incluye piezas procedentes de lo que denominamos “micro-región San Juan Mayo”. Como mencionamos anteriormente, este fue el primer sector de la cuenca del Río Grande de San Juan que fue mencionado en la literatura arqueológica. Lehman-Nistche y Ambrosetti (1902) primero y luego Boman (1908) publicaron algunos comentarios sobre los materiales (sin mencionar piezas alfareras) hallados por Guillermo Gerling (naturalista viajero del Museo de Ciencias Naturales de La Plata) entre los años 1896 y 1897 en las cercanías del “Río San Juan Mayo”, como parte de una expedición general a distintos sectores de la puna de Jujuy. Estos primeros datos hicieron crecer el entusiasmo de Benjamín Muñiz Barreto<sup>8</sup> por la región, encomendando a Carlos Schuel y al poco tiempo al ingeniero Vladimiro Weisser la exploración de aquella remota tierra. Weisser fue en tres oportunidades; la primera junto con Schuel en 1919, la segunda solo en 1920 y la tercera en compañía de Salvador Debenedetti (quien

<sup>6</sup> Esta tarea de recopilación se realizó gracias a la gentileza del Lic. Julio Ávalos, quien, como representante de la secretaría de Turismo de Jujuy se encontraba inventariando las colecciones privadas que formarían parte del registro de material patrimonial dirigido por el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

<sup>7</sup> **Sorcuayo**. Expedición Casanova. Año 1944. Pieza **1819** (44-991). **Doncellas**. Expedición Casanova. Año 1942/43. Pieza **1653** (4397), **1657** (42-2080), **1672** (43-1126), **1673** (42-107), **1800** (43-1125).

**Queta**. Expedición Casanova. Año 1943/44. Pieza **1856** (43-1130), **1859** (43-1147), **1984** (44-1415), **1991** (18044), **2006** (44-1534).

<sup>8</sup> Estanciero radicado en la provincia de Buenos Aires que dedicó su vida y fortuna a comprar y recuperar tesoros arqueológicos. La mayor parte de la colección que lleva su nombre, aproximadamente 10.900 piezas, proviene de tareas sistemáticas de excavación subvencionadas por él, resultado de las labores de investigación de campo, de excavación de tumbas y relevamiento topográfico de sitios de ocupación indígena, realizados entre los años 1919 y 1929 en el Noroeste Argentino (provincias de Jujuy, Tucumán, Salta, La Rioja y Catamarca) (Balesta y Zagorodny 2002).

será de ahí en más el que supervise científicamente los trabajos realizados) en 1921. Dichas visitas serán conocidas por los registros museográficos como la I y II Expedición<sup>9</sup>.

Para ubicar el material se usaron en primer lugar los diarios de campo de Weisser, que se encuentran en el mismo **ML**, tomando nota de los sitios trabajados y de los hallazgos. Paralelamente se trabajó con los distintos cuadernos de entrada y registro, cotejando luego ambas fuentes de datos para realizar la búsqueda en el depósito de arqueología. Los sitios de procedencia, todos ubicados a lo largo del curso principal del Río Grande de San Juan, fueron los siguientes: Bilcapara, Cabrería, Campo Almacén, Churquihuasi, El Cóndor, Esquina Blanca, Pampa Grande, Piedra Blanca, Pucapampa y Pueblo Viejo. Aunque no todos pudieron asociarse a piezas concretas. Pero, igualmente, se relevaron con procedencia conocida **33 ejemplares** en total.

#### ***Materiales de los Oasis Atacameños y la Cuenca Media del Río Loa***

Nos hemos referido reiteradamente a las piezas Yavi-Chicha halladas en la localidad de San Pedro de Atacama y en la cuenca media del río Loa en Chile. La gran mayoría de ellas fueron encontradas por el Padre Le Paige en contextos funerarios y se encuentran actualmente depositadas en el *Museo Arqueológico Gustavo Le Paige* de San Pedro de Atacama. Como parte de su tesis doctoral, Myriam Tarragó (1989) organizó los contextos funerarios de las excavaciones realizadas por Le Paige, dando a conocer los materiales Yavi-chicha allí presentes y sus asociaciones. Años más tarde Emily Stovel (2002) trabajó también esta colección, mencionando nuevamente la presencia de vasijas Yavi.

Tomando como referencias estos trabajos, se rastrearon los números de inventario de las piezas en el depósito del Museo y se revisaron las estanterías y cajas de los sitios mencionados. En total pudimos localizar **36 ejemplares** procedentes de los sitios: Sequitor Alambrado, Sequitor Alambrado Oriente, Sequitor Alambrado Occidente, Quitor 2, 6, 8, Toconao Oriente, Solor 4, 3, Solor Ayllu, Tcheur Sur, Coyo Oriente, Coyo 348, Río Grande, Larache Callejón, Solcor y Catarpe.

---

<sup>9</sup> Por la lejanía y el acceso arduo al valle, la zona sólo volvió a ser visitada por arqueólogos dos veces más en el siglo XX. Krapovickas y Cigliano (1964) hicieron un reconocimiento de algunos de los sitios estudiados por Weisser, atribuyendo la cerámica observada en recolecciones superficiales a la cultura Yavi. En la década del '80 Raffino hizo un breve recorrido con el fin de documentar la ruta de Matienzo (Raffino 1990). Lamentablemente ambas visitas son muy breves y en épocas de lluvia, por lo que la información recuperada no brinda nueva luz sobre la problemática de nuestro interés.

Detalle de las piezas enteras relevadas, su procedencia, colección y número de inventario.

REGIÓN	SITIO	MUSEO	PIEZAS	TOTAL
QUEBRADA DE HUMAHUACA	Pucará de Tilcara	ME (Museo Etnográfico. Buenos Aires)	22948; 24383 (37112); 35072; 35104; 35126; 35128; 4266; 4599; 4810; 8138	73
		IIT (Instituto Interdisciplinario de Tilcara)	2185 (41-757); 2223 (3412); 2286 (27230); 2304 (4701); 2321 (27234); 2332 (3756); 2353 (4841); 2367 (4367); 2548 (4132); 2585 (27229); 2595 (3219)	
	La Isla	ME	2535 (37100); 2606; 2652; 27232; 2750 (08/251); 2758 (08/259); 2772; 2813 (37104); 3020; 35-366 (37107); 36-198; 3675; 37-182; 37-237; 41-795; 41-800; 41-934	
		IIT	2987 (2945); 3106 (2578); 3133 (6129); 3430 (35-313); 3439 (2962)	
	Ciénaga Gde	IIT	2822 (65-477)	
	Calle Sorpresa	IIT	3479	
	Recinto XIX San José	IIT	3871	
	Huacalera	IIT	4301; 4309; 4310; 4320; 4322; 4335	
	Angosto Chico	IIT	2506 (39-371); 2834 (38-119); 2835 (38-330); 2845 (38-293)	
		ME	38-329	
	Volcán	IIT	2702 (40-221); 2727 (40-196); 2767	
	Peñas Blancas	ME	26330; 26344; 26397; 26342	

	Yacoraite	ME	26219; 26285; 26287	
PUNA NORORIENTAL	Yavi Chico	Museo Arqueológico y Colonial de Yavi Chico	1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 9; 10; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 37; 38; 39; 40; 41; 43; 44; 45; 42; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138	201
	S/R	Museo Etnográfico "Mosoj Nam" (La Quiaca)	4; 6; 19; 26; 27; 38; 45; 59; 60; 106; 108; 111; 112; 44; 43; 113; 14; 114; 31; 52; 35; 16; 29; 37; 2; 54; 47; 20; 12; 115	
	Calahoyo	Museo Arqueológico Provincial (San Salvador de Jujuy)	117; 107; 106; 105; 104; 108; 109; 110; 111; 112; 114; 101; 115; 116; 103	
	S/R	Colección Calisaya		
	S/R	Colección La Quiaca		
	Río Grande de San Juan	Museo de Ciencias Naturales de La Plata		
PUNA CENTRAL	Doncellas y Queta	IIT	1657 (42-2080); 1672 (43-1126); 1673 (42-107); 1800 (43-1125); 1856 (43-1130); 1859 (43-1147); 1984 (44-1415); 1991 (18044); 2006 (44-1534); 1819 (44-991)	10
OASIS DE ATACAMA	Sequitur Alambrado	Museo Arqueológico "G. Le Paige" (MGP)	8017	36
	Sequitur Alambrado Oriente	MGP	8387; 8373; 8021	
	Sequitur Alambrado Occidente	MGP	8014	
	Quitor 2	MGP	8384; 8378	
	Quitor 5	MGP	7909	
	Quitor 6	MGP	4877	
	Quitor 8	MGP	8379	
	Solor 3	MGP	s/n	
	Solor 4	MGP	3134; 3116; 8371; 3146; 3148; 3150, 3131	
	Solor Ayllu	MGP	8010	
Toconao Oriente	MGP	8039; 4288; 6958		

	Tchear Sur	MGP	8374; 8377	
	Solcor 3	MGP	8059; 1661	
	Coyo Oriente	MGP	7998; 7997; 7987	
	Coyo 348	MGP	14143	
	Río Grande	MGP	8047	
	Larache Callejón	MGP	8038	
	Catarpe	MGP	8511; 8057	
	Casa L. Núñez	MGP	17108	

## REAPERTURA DE LA INVESTIGACIÓN EN EL RÍO GRANDE DE SAN JUAN

¿Cuál fue el criterio de selección de los sitios a investigar mediante nuevos trabajos de campo? Dada la gran extensión de la cuenca media del RGSJ, sabíamos que debíamos elegir uno o dos sectores acotados (“micro-regiones” como apuntamos anteriormente), donde pudiéramos obtener en forma sistemática muestras representativas y bien contextualizadas dentro de un plazo de trabajo razonable. Para exponer la mayor variabilidad posible, pensamos trabajar sobre sitios de distinta funcionalidad y –de ser posible– “jerarquía” en el sistema de asentamiento. También consideramos que sería interesante contar con muestras de distintos sectores dentro del área de influencia de la “cultura Yavi-chicha”. Esto permitiría evaluar la presunta homogeneidad del estilo dentro de su área de origen. Descartamos la zona de Yavi Chico-La Quiaca por ser las mejor conocidas gracias a la labor de Krapovickas.

Para elegir los lugares a trabajar, emprendimos un reconocimiento general de la cuenca del RGSJ a lo largo del colector principal, de modo de precisar hasta dónde llegaba la cerámica Yavi-Chicha como componente alfarero dominante en los sitios. Comenzamos por la cuenca alta, entre las localidades de Cusi Cusi y Paicone, donde examinamos varios sitios de probable cronología tardía-Inca, algunos de ellos publicados recientemente por DeFeo, Fernández y Raviña (DeFeo et al. 2007). Si bien observamos en la superficie de todos ellos alfarería Yavi en bajas proporciones (Pajchela 2 y 3), la mayoría de la cerámica pertenecía al componente alfarero que podríamos denominar “Aguas Calientes” (Ottonello 1973) o “Casabindo” (Albeck 2001)

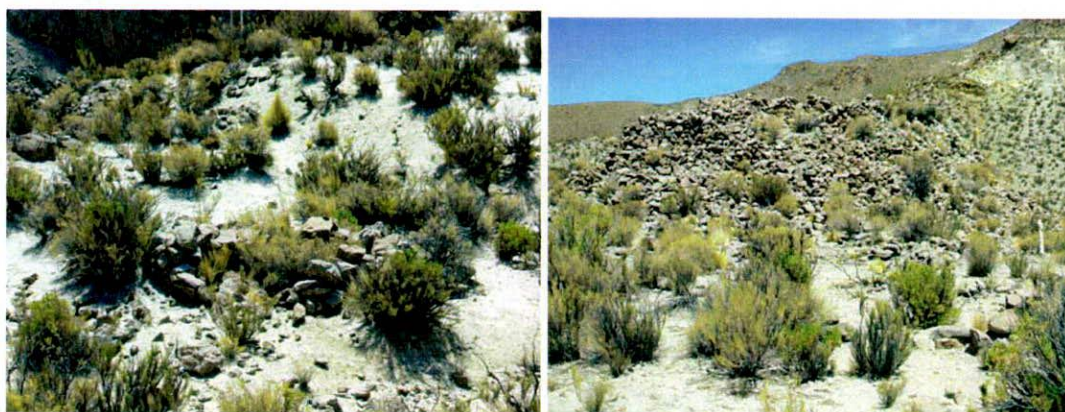


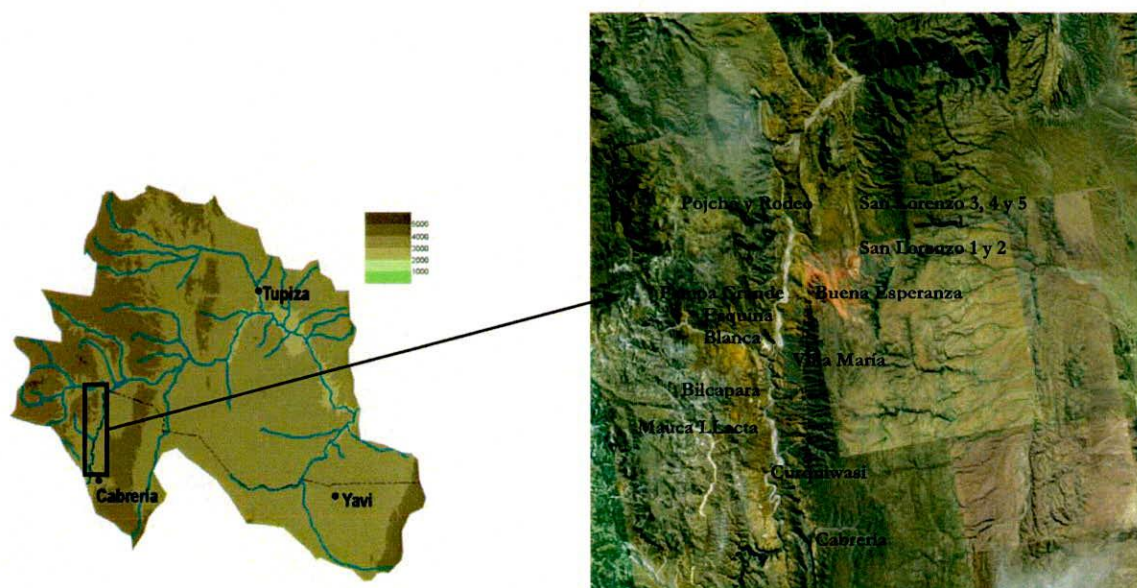
Figura IV- 1. Pajchela 2 y Pajchela 3 respectivamente. Cuenca alta del RGSJ

Esta situación se revierte por completo al ingresar a la cuenca media, siendo Cabrería (Raffino 1990; Weisser MS) el primer sitio que examinamos en nuestro recorrido “aguas abajo”. Tanto en este sitio, como

en todos los que registramos entre este punto y “El Angosto” –donde se torna muy difícil transitar por el curso principal del río– la cerámica Yavi-chicha constituye sin duda alguna el componente dominante en los sitios. Este cambio señalaría al encañonamiento del curso principal del río aguas abajo de San Juan de Oros como un límite en la dispersión del estilo alfarero de nuestro interés. Curiosamente, este punto marca otras discontinuidades aparentes en la cultura material tardía, por ejemplo, diferencias en la arquitectura y una aparente disminución en la frecuencia de palas líticas en la Cuenca Media, tan características en la región de Doncellas-Casabindo. Estas observaciones nos llevan a pensar, como hipótesis de trabajo, en la existencia de algún tipo de “frontera” en este lugar para el PDR, cuya naturaleza será investigada en el futuro.<sup>10</sup>

### **MICROREGIÓN SAN JUAN MAYO**

Bajo esta hipótesis, elegimos a este sector como una de nuestras “micro-regiones” de trabajo (denominándola San Juan Mayo), pensándola como una posible zona “marginal” dentro del territorio, que permitiría establecer comparaciones significativas con sectores distantes del ámbito Yavi-Chicha trabajados por otros autores, como Yavi Chico o el altiplano de Sama. Nos permitía además aprovechar la documentación generada por Weisser sobre varios de los sitios del PDR –especialmente sus excelentes planimetrías (publicadas en Raffino 1990)- y las observaciones realizadas por Krapovickas y Cigliano (1964) en su visita a la zona. A continuación veremos la ubicación de los sitios de la región:



<sup>10</sup> Como explicamos en el apartado anterior, este fenómeno, sumado a las diferencias fisiográficas, nos llevaron a dividir la Cuenca Alta de la Cuenca Media.

Lo primero que hicimos fue visitar todos los sitios mencionados por estos autores, verificando la exactitud de sus observaciones y registros. Esta labor fue realizada a partir de dos localidades que se encuentran próximas al curso principal del río y, por lo tanto, cuentan con vías de acceso a este valle de otro modo inaccesible con vehículos. Durante esta tarea, en la que contamos con la asistencia de informantes locales, localizamos sitios que carecían de toda mención anterior y que aparentemente corresponden a la misma época (p.ej., Mauca Llacta, Buena Esperanza). Para evaluar la abundancia relativa de sitios en la micro-región, realizamos –con excelentes resultados– una prospección sistemática a lo largo del arroyo San Lorenzo, un curso estacional tributario del San Juan que ha labrado una quebrada paralela inmediatamente al este del curso principal a la altura de El Angosto.

Tabla IV 1. Sitios prehispánicos tardíos en la microrregión San Juan Mayo

SITIO	UBICACIÓN	PCIA./DTO	PAÍS	TIPO DE RECOLECCIÓN	GPS UTM E	GPS UTM N	ALTURA MSNM	FUNCIONALIDAD
Bilcapara (*)	San Juan Mayo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPE	781189	7568202	3454	Hab.
Buena Esperanza (*)	San Juan Mayo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	782732	7569542	3370	Hab.
Cabrería (*)	Cabrería	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPE	783153	7556554	3700	Hab.
Camino del Sillón	La Ciénaga	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	782433	7568177	3587	AR
Chakrahuyco	Ciénaga	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	782441	7569311	3521	CC
Churquihuasi	San Juan Mayo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	780283	7561852	3486	Hab.
Esquinas Blancas (*)	La Ciénaga	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	782633	7571915	3420	Hab.
La Ciénaga Escuela	La Ciénaga	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	782732	7569542	3455	¿Hab?
Pampa Grande (*)	La Ciénaga	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	783588	7573389	3397	CC
Peña de las Cruces	San Juan Mayo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	786914	7580710	3375	AR
Pojcho (*)	El Angosto	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	787662	7580184	3410	AR-CC
Pucapampa	La Ciénaga	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	781572	7564933	3440	Chu
Mauca Llacta (*)	San Juan Mayo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	780896	7565763	3440	Hab.
Rodeo 1 (*)	Angosto	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	788111	7580310	3448	Hab.
Rodeo 2 (*)	Angosto	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	788249	7580328	3473	Hab.
San Lorenzo 1 (*)	Quebrada de San Lorenzo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	792063	7580508	3605	Hab.
San Lorenzo 2 (*)	Quebrada de San Lorenzo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	791475	7581352	3573	Hab.
San Lorenzo 3	Quebrada de San Lorenzo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	791509	7581917	3550	CC
San Lorenzo 4 (*)	Quebrada de San Lorenzo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	791452	7581980	3540	CC
San Lorenzo 5 (*)	Quebrada de San Lorenzo	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	791439	7582240	3534	CC
Villa María (*)	La Ciénaga	Jujuy, Sta. Catalina	Argentina	MPA	781297	7565429	3430	Hab.

Nota. (\*) Sitios con muestras cerámicas analizadas para esta tesis. Funcionalidad: Hab = habitacional, CC = campos de cultivo, AR = arte rupestre, Chu = cámaras en cuevas. Tipo de Recolección: MPA = probabilística simple, MPE = probabilística estratificada.

La Tabla IV-1 enumera los sitios localizados, su ubicación y función tentativa. Como se aprecia, contábamos ya con una muestra de sitios tardíos importante y funcionalmente diversos, incluyendo conjuntos habitacionales (todos ellos conglomerados y en su mayoría situados en puntos de valor defensivo), campos de cultivo (terrazas, canchones, melgas, a veces con canales de irrigación y con recintos con desechos probablemente vinculados con la residencia temporaria en los campos durante la siembra y cosecha) y arte rupestre (desde grabados en bloques aislados hasta pinturas en cuevas). Ninguno de los asentamientos habitacionales, sin embargo, presentaba grandes dimensiones ni complejidad estructural interna. Cabrería, uno de los más extensos, apenas supera las dos hectáreas, aunque ostenta una considerable complejidad interna, con sectores de edificación diferenciados y vías de circulación nítidas.

#### **MICROREGIÓN TALINA**

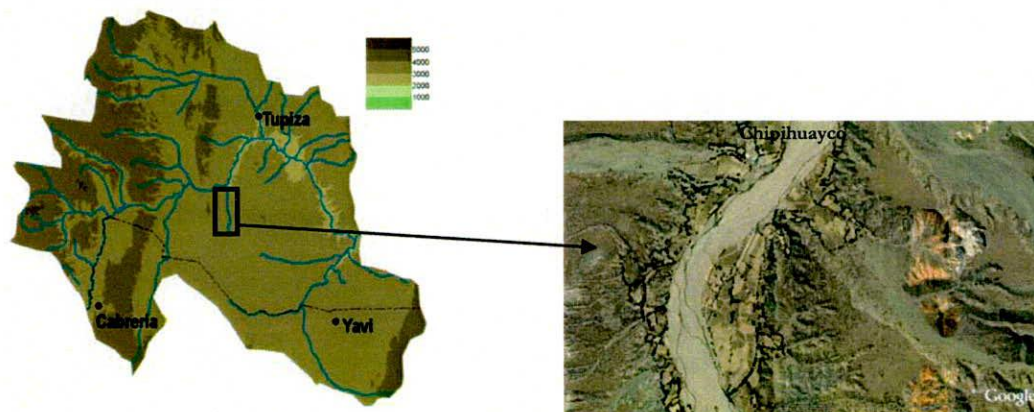
Con el propósito de incluir un sitio de mayor complejidad en nuestra muestra, bajo la hipótesis de que podría albergar clases cerámicas ausentes en otros contextos o una mayor diversidad en su alfarería, recorrimos entonces la Quebrada de Talina, a la que trataremos como nuestra segunda micro-región, puesto que actualmente está siendo sistemáticamente investigada por nuestro equipo (Nielsen et al. 2010). Nos dirigimos allí porque durante sus reconocimientos, Raffino et al. (1986) habían descrito sitios de grandes dimensiones. Sabíamos además, gracias a la etnohistoria, que por esta quebrada transcurría el *Qhapaqñan* (Matienzo 1566) y que Talina fue uno de los tres centros de reducción de los chichas (Palomeque 2006), dos hechos que señalaban a esta zona como uno de los espacios de mayor relevancia política y demográfica para la población local.

Tras un breve recorrido, decidimos incorporar Chipihuayco a nuestra muestra, como ejemplo de un sitio de la mayor jerarquía.

<b>Chipihuayco</b>	Quebrada de Talina	Sur Chichas, Talina	Bolivia	MPS	209262	7585249	3231	Hab.
--------------------	--------------------	---------------------	---------	-----	--------	---------	------	------

Raffino et al., quienes habían publicado por primera vez sobre este gran conglomerado (1986:77-79), habían estimado su extensión en 20 has y notando la gran complejidad de su trazado urbano. Nuestras mediciones, basadas en una combinación de imágenes Google Earth y registro detallado en terreno indican un tamaño de 51 has. y una notable complejidad estructural, con varios espacios públicos o plazas

jerarquizadas, una red de calles de distinta importancia, sectores de edificación de distinto trazado y contornos bien definidos.



## DESCRIPCIÓN DE LOS SITIOS TRABAJADOS

A continuación presentamos una breve descripción de cada sitio de donde se obtuvieron muestras cerámicas analizadas en esta tesis. Puesto que la investigación regional recién está en sus comienzos (Nielsen et al. 2010), en la mayoría de los casos contamos sólo con croquis expeditivamente realizados de los sitios trabajados, pero consideramos útil incluirlos aquí, de modo de facilitar la apreciación por parte del lector de las características de cada sitio. Los relevamientos plani-altimétricos que presentamos –cuya exactitud pudimos verificar en el terreno– fueron realizados por el Ingeniero Weisser en la década de 1920 y posteriormente publicados por Raffino (1988). Para cada sitio consignamos en paréntesis la referencia bibliográfica correspondiente; cuando no damos este dato, se trata de un sitio registrado por nuestro proyecto, a partir de la “reapertura” de las investigaciones en la región. Comenzamos por los sitios de la micro-región San Juan Mayo y concluimos con Chipihuayco (micro-región Talina).

### ***Bilcapara*** (Weisser ms. y Raffino 1988:92)

Es un poblado conglomerado de 1,2 has de superficie, situado sobre una terraza fluvial alta en la margen izquierda del Río Grande (en territorio Boliviano). Aunque el sitio no responde al tipo “pukara” característico del altiplano (e.g., Arkush 2008; Hyslop 1977; Nielsen 2002), ocupa una geoforma con alta visibilidad del entorno y moderadas dificultades de acceso, como sucede con poblados contemporáneos en la Quebrada de Humahuaca o la Quebrada del Toro, a los que se ha interpretado como poblados defensivos (Nielsen 2003). Estas observaciones son también válidas para otros sitios habitacionales de la micro-región San Juan Mayo (p.ej., Churquihuasi, Cabrera, Mauca Llacta, San Lorenzo 1 y 2).

Como el resto de la arquitectura tardía de la región, se caracteriza por recintos cuadrangulares a irregulares pero de lados rectos, construídos con muros de piedras sin cantear asentados con argamasa de barro. En los recintos de menor tamaño, los muros son claramente de doble hilera. Estas estructuras se adosan y a veces comunican mediante vanos para formar “complejos arquitectónicos” con locales de función diferenciada (habitaciones, depósitos, patios) separados —cuando el trazado es concentrado como en este caso— por estrechas calles bien definidas. Algunas estructuras de mayor tamaño, que a veces se presentan en las márgenes de los poblados, probablemente hayan cumplido otras funciones por determinar (¿corrales? ¿canchones de cultivo? ¿espacios de uso común?). En los bordes de la terraza que ocupa el sitio y en algunas vías de circulación se advierte la acumulación de desechos que forman verdaderos basurales.

En Bilcapara uno de los grandes recintos se destaca por incluir una alta proporción de bloques de cuarzo blanco en sus muros que, al contrastar con el gris oscuro de los esquistos que fueron mayoritariamente empleados en la construcción de este sitio, se destaca visualmente del resto. Provisionalmente interpretamos a esta estructura como espacio público (lo que, como veremos, nos llevó a sondear una acumulación de basura adyacente), una hipótesis que nos proponemos contrastar en el futuro cercano. En todo caso, nos interesa destacar el uso en la arquitectura de muchos sitios de la región del cuarzo blanco (bastante común en la zona) para crear contrastes de color, como el mencionado blanco-negro de Bilcapara, o el blanco-rojo oscuro (arenisca) observado en otros casos (p.ej., Chipihuayco).

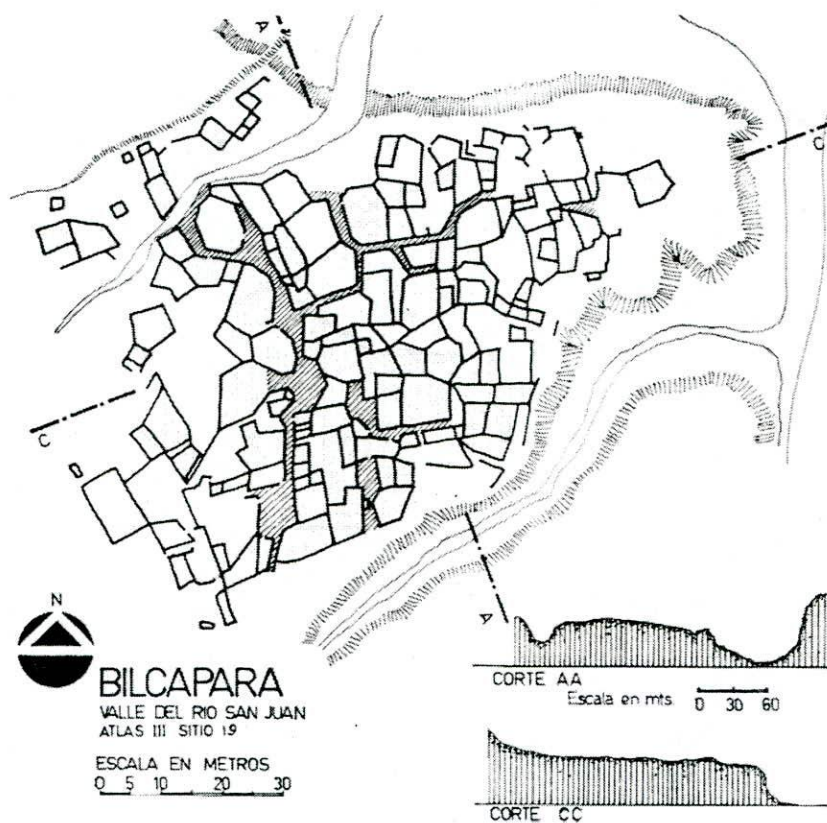


Figura IV 2. Planialtimetría de Bilcapara realizado por Weisser (ms.) y revisado y actualizado por Raffino (1988:92)

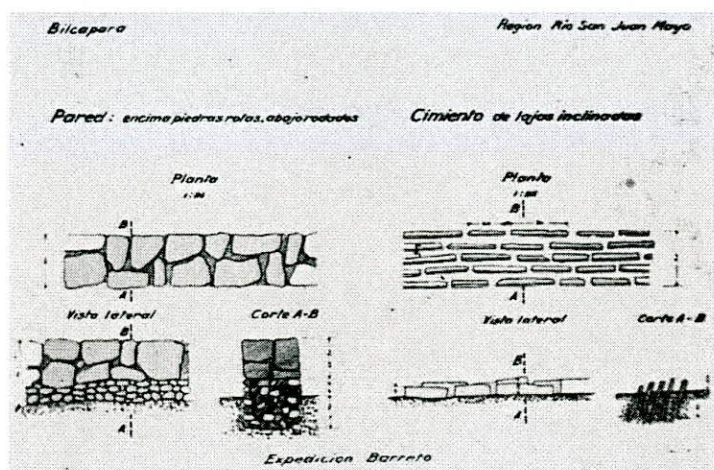


Figura IV 3. Original de Weisser (ms.) de la estructuras de muros en Bilcapara



### ***Buena Esperanza***

Se trata de un sitio pequeño, de función habitacional a juzgar por la abundancia y diversidad de desechos, cuya arquitectura ha sido perturbada por la construcción de una vivienda rural en algún momento del siglo XX (“casa” en el croquis). Probablemente haya sido un asentamiento análogo (v.gr., una vivienda en el campo o un pequeño caserío), tal vez asociado a labores agrícolas. Así lo indicaría su ubicación en la fértil llanura aluvial del RGSJ y restos de varias estructuras circulares pequeñas, que podrían haber servido como depósitos.

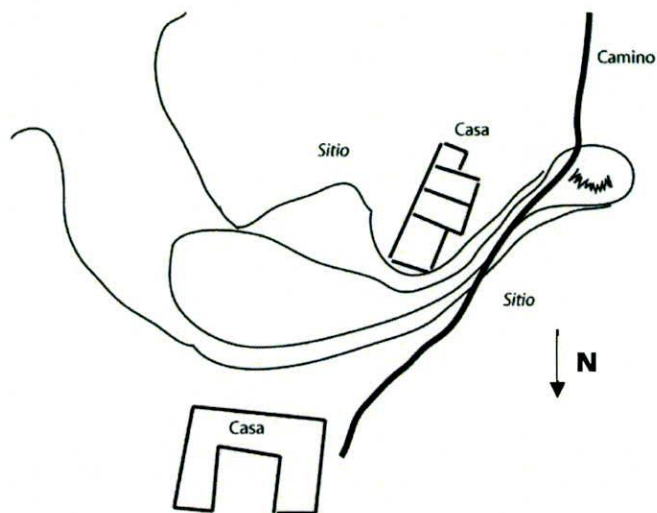


Figura IV 4. Croquis de Buena Esperanza levantado por nuestro equipo

### *Mauca Llacta*

Situado sobre la margen izquierda del Río Grande, aguas arriba de Bilcapara, este sitio se ubica también sobre una terraza alta con buena visibilidad del entorno. Lo compone un complejo arquitectónico principal, formado por varios recintos cuadrangulares de diversos tamaños, y algunas estructuras cercanas no adosadas al conjunto principal. Podríamos interpretarlo como un caserío de menor tamaño a los conglomerados cercanos (Bilcapara, Chirqui huasi) pero de funciones análogas.



Figura IV 5. Vista de Mauca Llacta desde la altura en donde se pueden observar las estructuras.

**Cabrería** (Weisser ms. y Raffino 1998)

El sitio se extiende por algo más de 2 has sobre una lomada alargada, cuyo dorso se encuentra dividido por un afloramiento rocoso longitudinal. El lugar presenta importantes dificultades de acceso por el sur y oeste, no tanto así por el este y norte, aunque su emplazamiento le confiere buena visibilidad de su entorno. Los conjuntos habitacionales se disponen sobre largas terrazas construidas para nivelar la pendiente de la loma de modo de facilitar la ocupación. El agrupamiento de recintos de gran tamaño hacia el norte de la loma (donde desciende suavemente, ver plano y cortes) y algunos ligeramente separados del principal conjunto conglomerado (hacia el este), sugieren la existencia de sectores funcionalmente diferenciados y, tal vez, cambios en los criterios de edificación asociados a distintos momentos con distintas condiciones. Hay material en abundancia sobre toda la superficie del sitio.

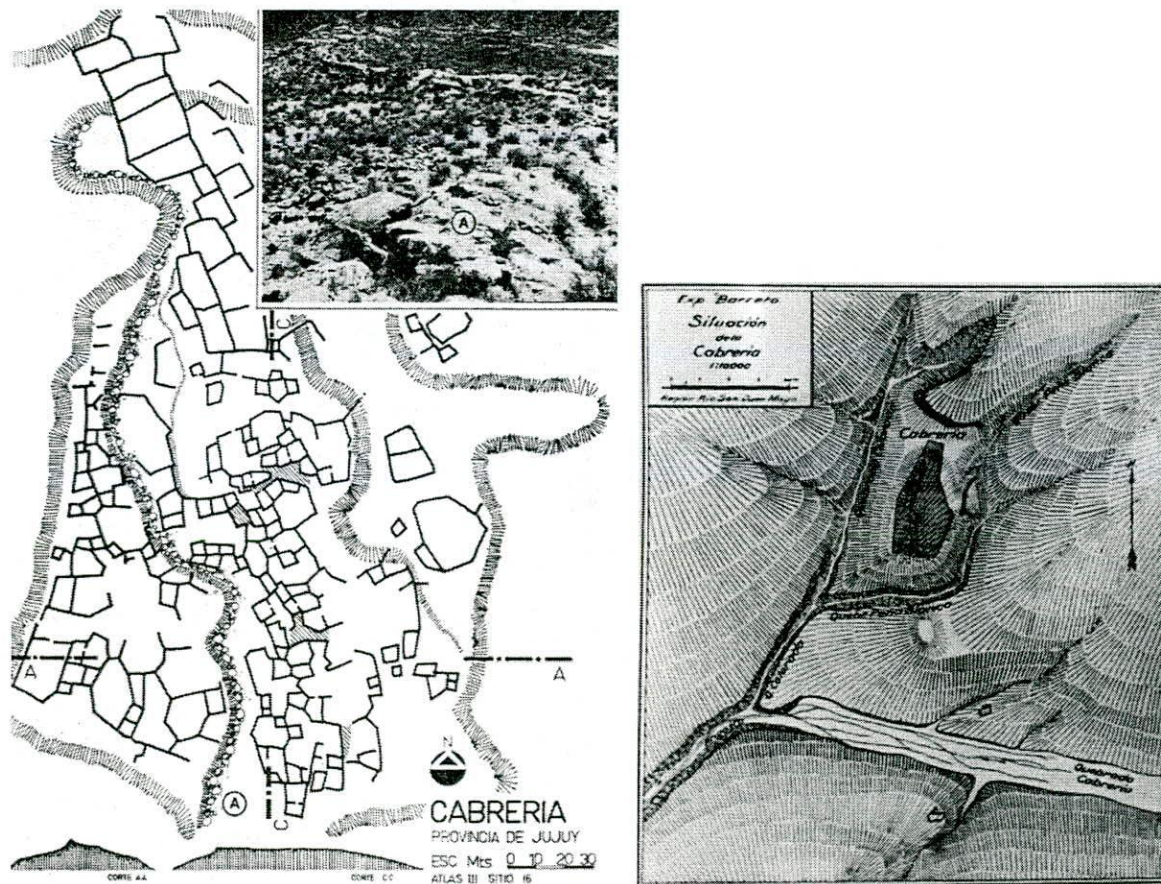


Figura IV 6. Planimetría de Cabrería realizada por Wiesser, tomada de Raffino (1988:105). A continuación, croquis de la posición geográfica de Cabrería realizada por Weisser.

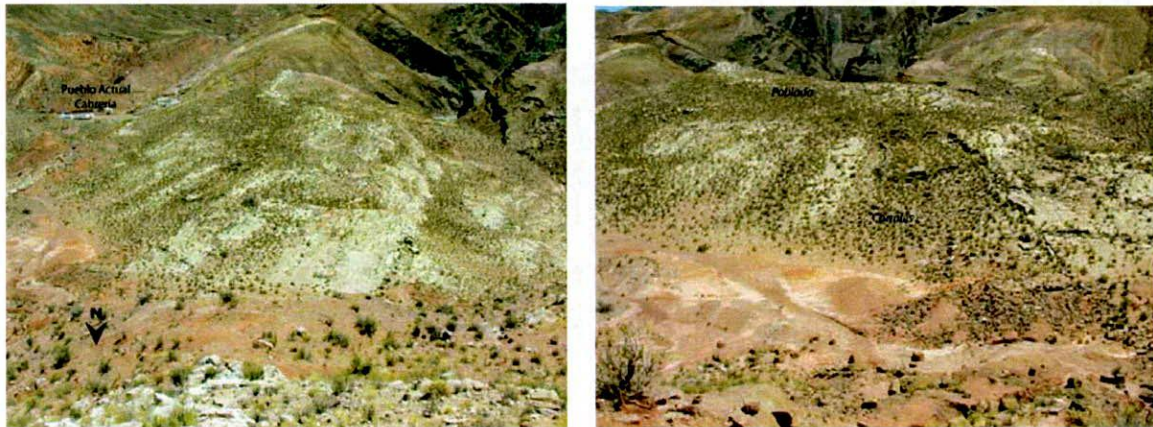


Figura IV 7. Vistas de la loma de Cabrera desde el norte y este respectivamente.

### ***Villa María***

Sobre una terraza fluvial baja, en la margen derecha del Río Grande, inmediatamente al norte de la casa de la Finca Saravia, se encuentra una vasta concentración de materiales tardíos (cerámica, desechos de talla, fragmentos de palas de andesita). Pudo ser un sitio habitacional y/o productivo (por su asociación con terrenos fácilmente irrigables), pero la arquitectura fue desmantelada para la construcción de la casa vecina.

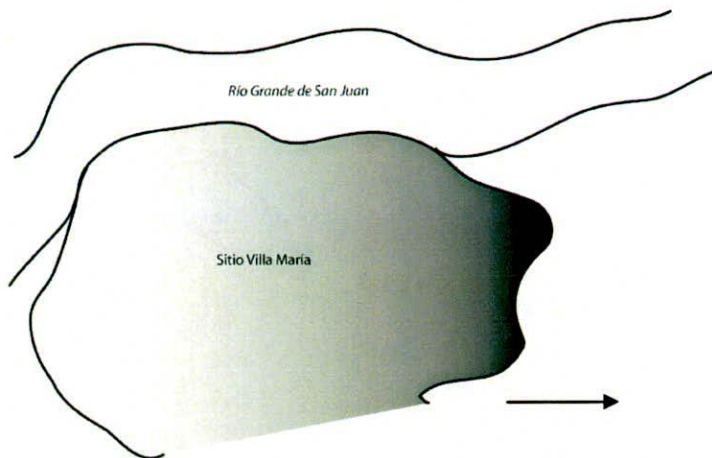
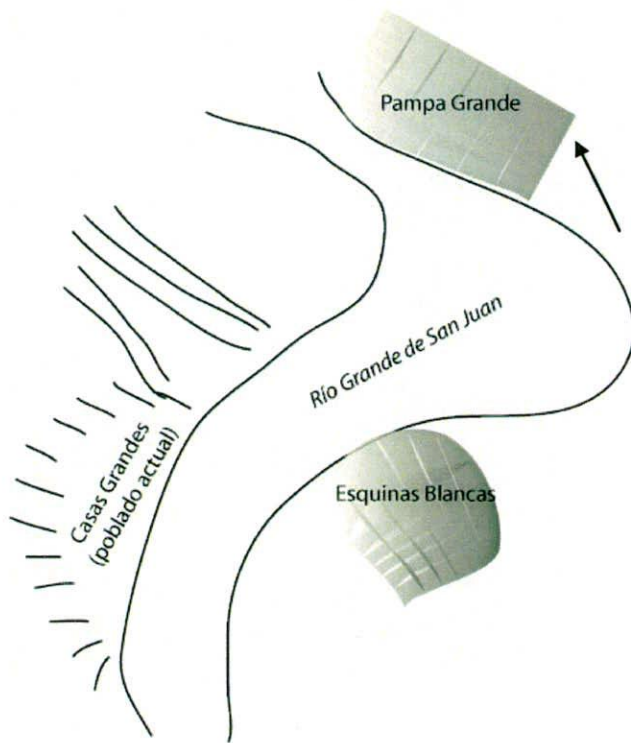




Figura IV 8. Casa actual (ex Finca Saravia) sobre el sitio prehispánico.

***Esquinas Blancas*** (Krapovickas y Cigliano 1964)

Este sitio, mencionado por Krapovickas y Cigliano (1964), se ubica en una ladera de considerable pendiente que cae sobre el lecho del Río Grande por su lado derecho. La arquitectura del sitio ha sido severamente perturbada por la construcción de viviendas rurales cercanas, pero la abundancia de material superficial (cerámica, restos líticos, huesos) sugiere que se trataba de un sitio habitacional.



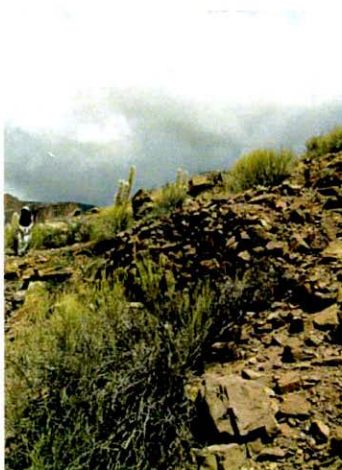


Figura IV 8. Vista del deterioro que ha sufrido el sitio.

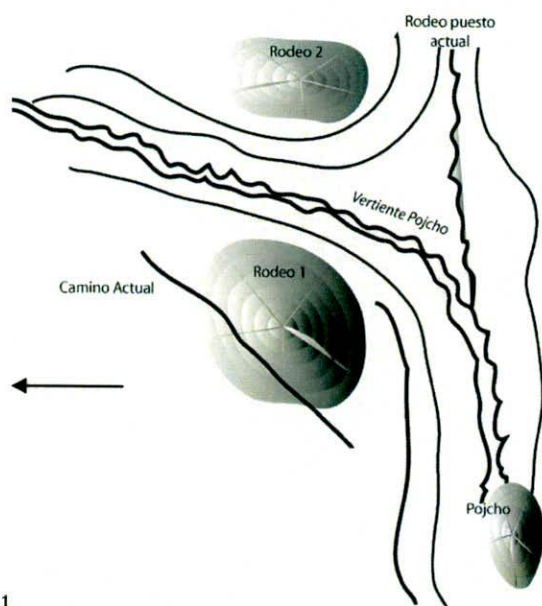
### ***Rodeo 1 - Rodeo 2 - Pojcho***

Rodeo 1 y 2 (nombrados a partir de un puesto cercano, al este de los sitios), son probablemente dos sectores de un mismo sitio habitacional, divididos por la estrecha pero profunda quebrada de Pojcho, que nace en las proximidades y fluye con gran pendiente para desembocar en el Río Grande de San Juan, cerca de Buena Esperanza. Rodeo 1 consta de dos recintos de grandes dimensiones (tal vez corrales o canchones de cultivo) y 6 pequeños, en su mayoría adosados al exterior de uno de los canchones. Todas las estructuras son cuadrangulares o subcuadrangulares. Rodeo 2, a unos 100 m del anterior, muestra restos de estructuras muy deterioradas y grabados rupestres en dos caras de un mismo bloque suelto de arenisca. Los motivos son cruces, antropomorfos y motivos geométricos. En ambos sitios el material superficial es abundante (cerámica, desechos líticos, instrumentos de moler), por lo que suponemos funciones habitacionales.

Pojcho es un abrigo formado por grandes bloques de arenisca situado aguas abajo, al interior de la quebrada y sobre la margen izquierda del arroyo homónimo. Sobre uno de los bloques se grabaron por piqueteo y abrasión motivos de cruces y –aparentemente– camélidos, que forman unos siete conjuntos o “paneles”. Hay escaso material al interior del abrigo, cuyo piso fue nivelado mediante un muro de contención y terraplén.

Toda la ladera izquierda de la quebrada presenta en gran parte de su recorrido series de muros de contención paralelos. Aparentemente se trata de andenes o terrazas de cultivo, que podrían haber sido irrigados dada la cercanía del curso de agua permanente y la gran pendiente que facilitaría su distribución.

Estas estructuras se presentan parcialmente sepultadas por los derrubios que se deslizan por la pronunciada pendiente. Los materiales tardíos son escasos pero están consistentemente presentes.



RODEO 1

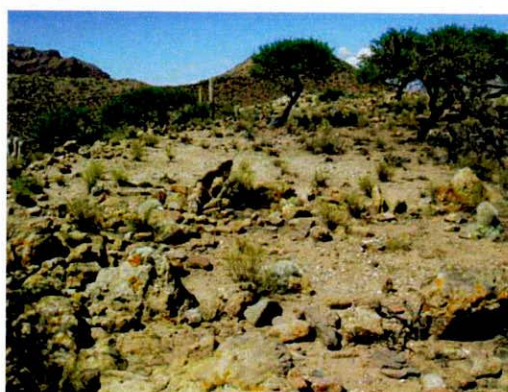
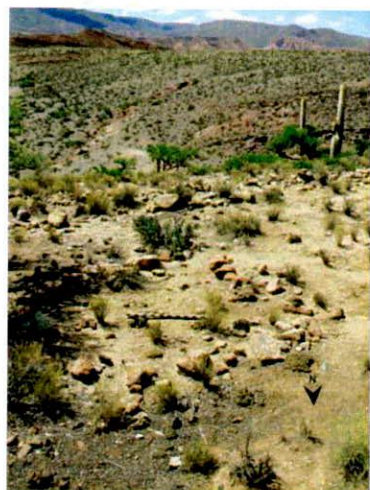


Figura IV 9. Vista Rodeo 1 con sus recintos dando en su ladera a la Quebrada de Pojcho.

RODEO 2

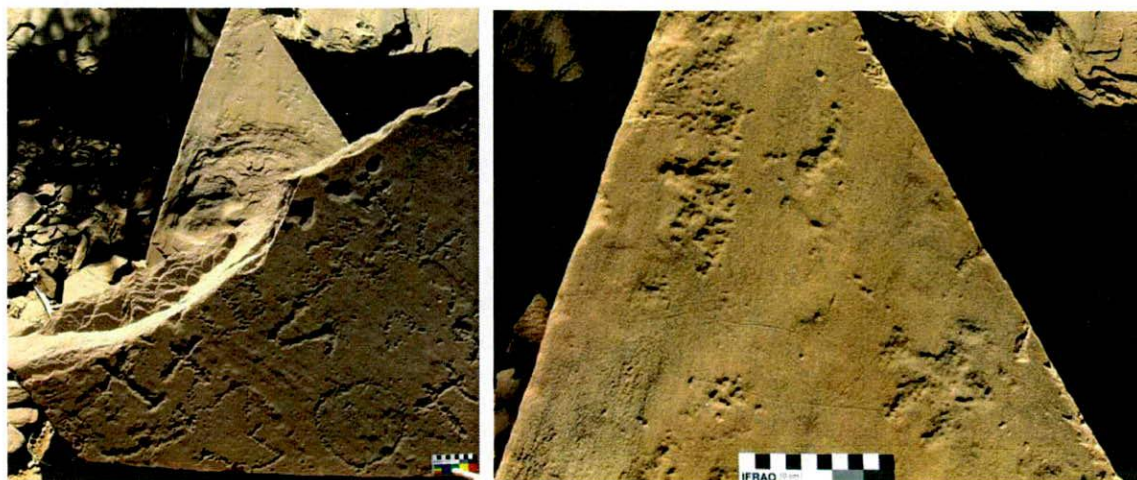


Figura IV 10. Paneles del Sitio Rodeo. En la primer imagen se observan cruces y en el panel contiguo representaciones de camélidos.

### POJCHO



Figura IV 11. Quebrada de Pojcho con detalle de los muros de contención.



Figura IV 12. Abrigo rocoso de Pojcho con representaciones rupestres.

**San Lorenzo 1**

Sobre una terraza fluvial alta, en la margen derecha del arroyo San Lorenzo, se encuentra este poblado formado por seis conjuntos arquitectónicos discretos (estructuras adosadas y a menudo comunicadas con vanos) pero próximos entre sí, que forman un asentamiento de considerables dimensiones. Los recintos son de forma cuadrangular, construidos con piedras sin cantar asentadas con argamasa. Sus tamaños varían alrededor de tres tamaños que, de menor a mayor, podrían corresponder a habitaciones/viviendas (los más pequeños, únicos con muros dobles), patios domésticos y grandes canchones (¿corrales? ¿cultivos? ¿plazas?). El material superficial es abundante, compuesto principalmente por cerámica y desechos líticos.

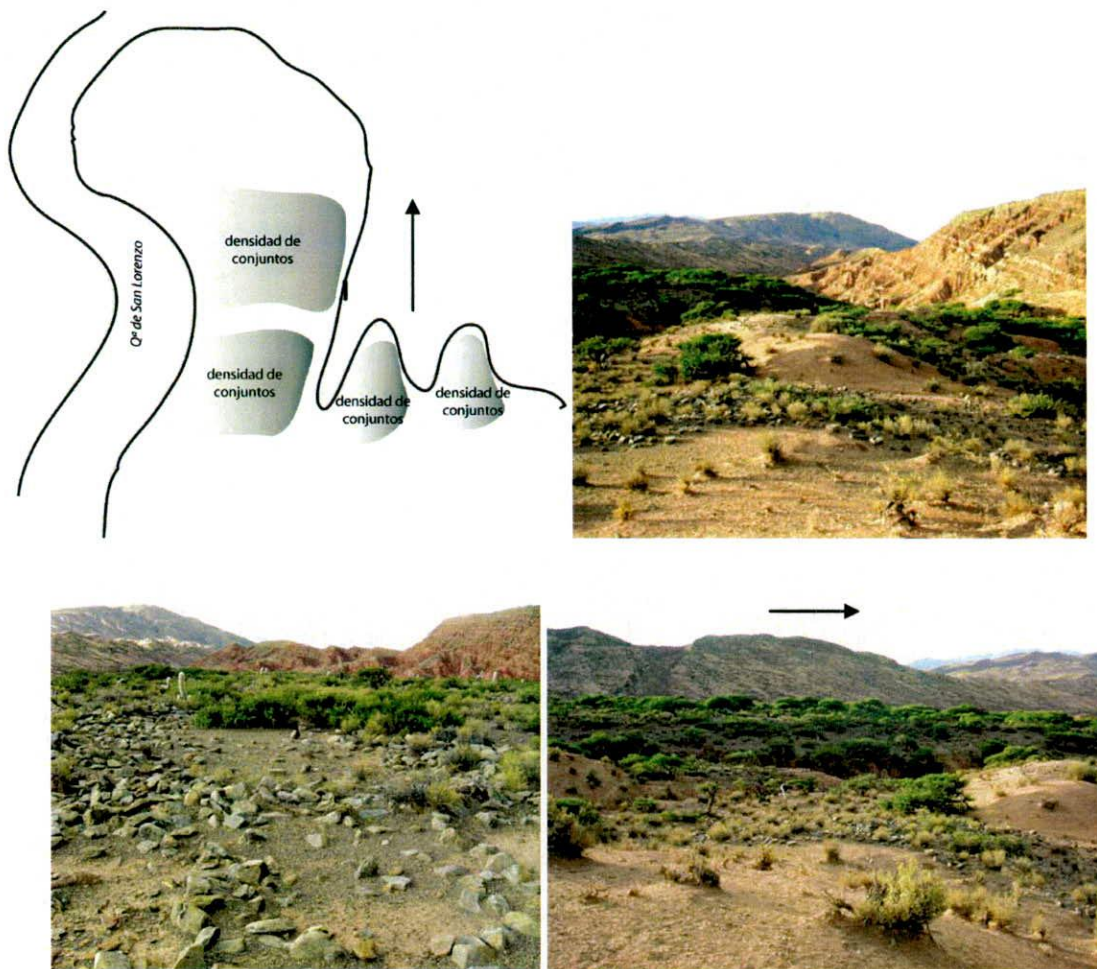


Figura IV 13. Croquis y vista del sitio San Lorenzo 1.

**San Lorenzo 2**

Aguas abajo (al norte) por la misma quebrada, sobre una terraza alta en la margen izquierda, se encuentra un segundo poblado formado por tres conjuntos arquitectónicos discretos, cada uno de ellos formado por varios recintos cuadrangulares adosados, de diversas dimensiones. La arquitectura es semejante a San Lorenzo 1, contando también con abundante material en superficie.

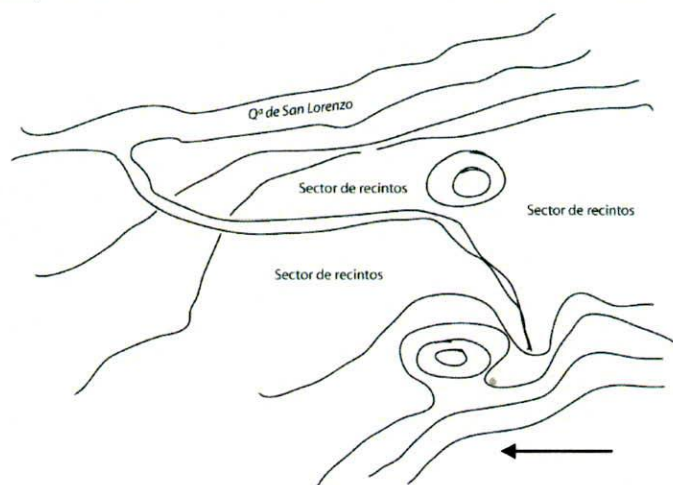


Figura IV 14. Croquis y vista de San Lorenzo 2.

**San Lorenzo 3, 4 y 5**

Se trata de varios conjuntos de estructuras agrícola que ocupan las terrazas altas a ambos lados de la quebrada de San Lorenzo. Sobre la margen derecha, donde la terraza es más angosta y de pendiente más pronunciada, trata de sucesiones de largos muros que siguen las curvas de nivel, formando así andenes paralelos (San Lorenzo 3 y 5). En los terrenos más llanos de la margen izquierda (San Lorenzo 4), los muros de contención forman terrazas más amplias, subdivididas por hileras perpendiculares de piedras simples que forman pequeñas “melgas” o cuadros que probablemente funcionaron como unidades de riego. El material superficial es poco denso pero se distribuye en forma continua por todo el sector.

**SAN LORENZO 3**



Figura IV 15. Vista de San Lorenzo 3 y río San Lorenzo.

SAN LORENZO 4

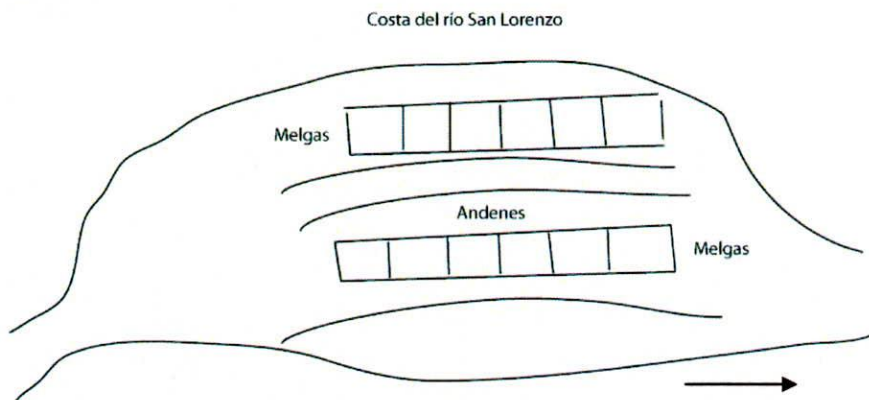


Figura IV 16. Croquis y vista de San Lorenzo 4.

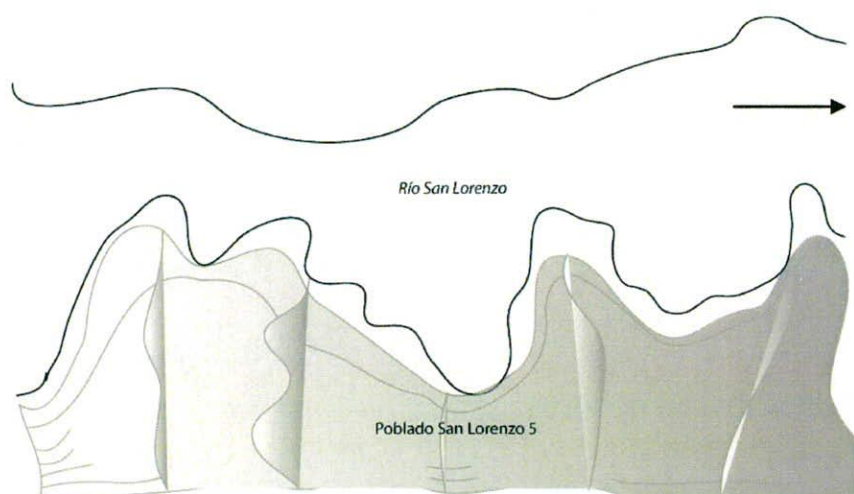


Figura IV 17. Croquis y vista de San Lorenzo 5.

***Pampa Grande*** (Krapovickas y Cigliano 1964)

Se trata de un conjunto extenso y bien conservado de cuadros de cultivo construidos sobre la terraza fluvial baja en la margen derecha del Río Grande, aguas abajo de Esquinas Blancas. Los muros divisorios son bajos y definen áreas rectangulares de tamaño regular, con mínimas diferencias de nivel entre ellas. Probablemente, se trata de divisiones destinadas al manejo del agua durante el riego por inundación, operación que debió ser relativamente sencilla dada la proximidad del río y la escasa diferencia de nivel de los terrenos. Hacia el norte del sitio, los cuadros han sido a su vez subdivididos en melgas mediante hileras de piedra simple.

Cada tanto se observan, integrados a la red de cultivos, recintos rectangulares más pequeños. En las proximidades de estas estructuras se concentran los desechos superficiales (cerámica, restos de obsidiana y

sílice gris), que en algunos puntos donde la erosión ha seccionado los depósitos, muestran abundante carbón y ceniza producto de la reiterada limpieza de fogones. Probablemente fueron viviendas ocupadas – tal vez en forma temporaria, a modo de puestos– por quienes laboreaban los campos.

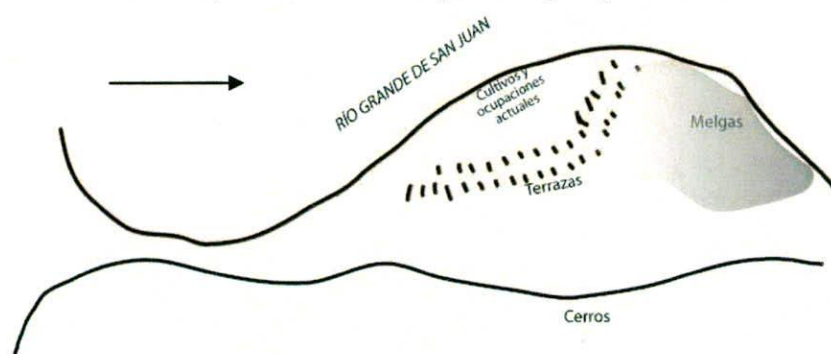


Figura IV 18. Croquis y vista de Pampa Grande.

**Chipihuayco** (Raffino et al. 1986)

Situado sobre los relictos de un antiguo conoide en la margen derecha del Río Talina, 7 km al sur del pueblo homónimo (una de las reducciones chichas en el siglo XVI), se trata de el sitio habitacional más extenso conocido para la cuenca del RGSJ. El asentamiento fue originalmente publicado por Raffino et al. (1986:77-79), quienes propusieron que se trataría de un centro de importancia para la producción agrícola y alfarera local, ideas apoyadas por tratarse de uno de los valles productores de maíz más importantes de la

región (nótense las parcelas cultivadas a ambos lados del río en la imagen satelital) y porque las comunidades locales (Chipihuayco, Chagua, Berque) son famosas por la excelencia de su producción alfarera, destinada fundamentalmente al mercado en la actualidad.

Raffino y colaboradores pensaron que se trataba de un poblado del Período de Desarrollos Regionales, sometido luego por los Incas, quienes dejaron cierta impronta en los conjuntos cerámicos locales (hipótesis basada en el análisis de recolecciones superficiales limitadas), pero que erigieron una instalación específicamente destinada a la administración imperial en la zona más al sur, en Chagua.

Nuestras investigaciones demostraron, además de la gran extensión del sitio (51 has densamente edificadas en lugar de las 20 has estimadas por aquellos autores), la total **ausencia de un componente incaico** en el sitio. Esta última afirmación se basa en la **ausencia total de cerámica de los estilos inca** (en términos de formas o diseños característicos) en las recolecciones superficiales sistemáticas y en las excavaciones (sondeos y en área), la falta de arquitectura inca y la distribución de los siete fechados radiocarbónicos obtenidos hasta ahora de distintas unidades de excavación (incluyendo muestras correspondientes a eventos de abandono), que en ningún caso superan el año 1450 d.C. en sus rangos calibrados a dos sigmas. Con los datos disponibles en este momento, parece más acertado pensar que se trata de un conglomerado habitacional, originado en el PDR I (ver Tabla), que alcanzó su mayor extensión durante el PDR II y que fue abandonado al momento de la conquista incaica de la región. Como sucedió en otras regiones (Quebrada de Humahuaca, Quebrada del Toro, Loa Superior, Norte de Lípez), parece que la expansión del Tawantinsuyu marcó profundos cambios en los escenarios políticos locales (Nielsen 2007b; Nielsen y Walker 1999).

La estructura interna del sitio —que sólo podremos apreciar cabalmente al concluir la planimetría— comprende una gran plaza y plazas secundarias distribuidas en el poblado, calles principales, que permiten atravesar el asentamiento o circular entre plazas y sectores, y secundarias, que conducen desde las principales a los complejos arquitectónicos particulares. Estos últimos muestran a menudo un diseño distintivo, a saber, patios —a veces con un gran bloque de cuarzo blanco erigido en el centro— flanqueados en uno o varios de sus lados por recintos menores (probablemente habitaciones, depósitos, cocinas). Este esquema, que pudimos definir con mayor precisión a través de las excavaciones en área en el Complejo I (descritas más adelante), parece ser un modelo seguido reiteradamente en la organización del espacio doméstico, al menos en las superficies más llanas. En los sectores de mayor pendiente (p.ej., cerca del río), se observa la construcción de terrazas para nivelar el terreno antes de erigir las habitaciones.

En las barrancas que limitan la geoforma donde se asienta el sitio se observan gran densidad de desechos, testimonio de su uso como áreas de descarte. Hacia el borde oriental del sitio la arquitectura va

perdiendo densidad, apareciendo algunas áreas “vacías” entre estructuras y cobrando mayor tamaño los recintos. Esto podría indicar que el sitio se encontraba en expansión en esta dirección al momento de detener su crecimiento y/o que se trata de un sector destinado a otro tipo de actividades (Ver figura IV-21 para todos estos detalles).



Figura IV 19. Chipihuayco en Google Earth, delimitación del perímetro en base a registro de campo



Figura IV 20. Vista panorámica del sitio Chipihuayco.

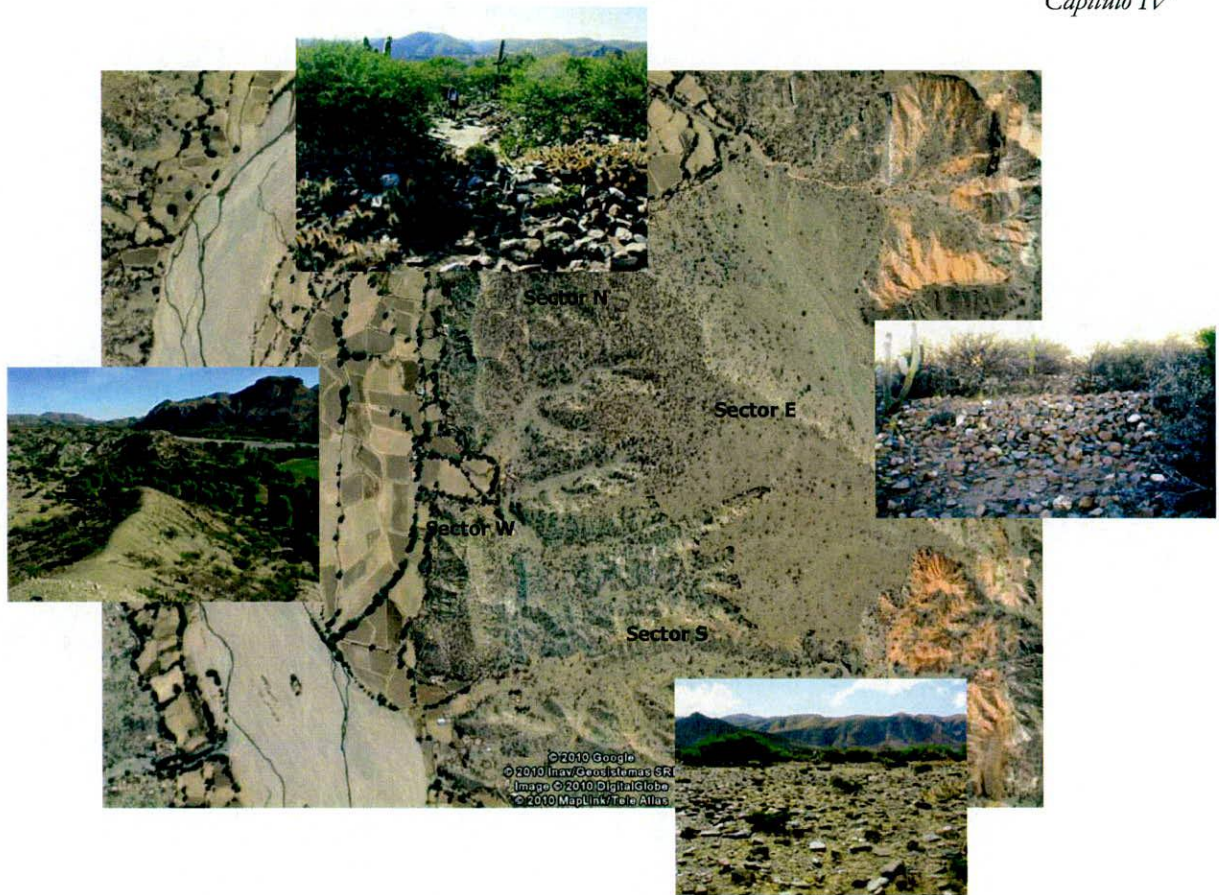


Figura IV 21. Distintos sectores de Chijpihuayco.

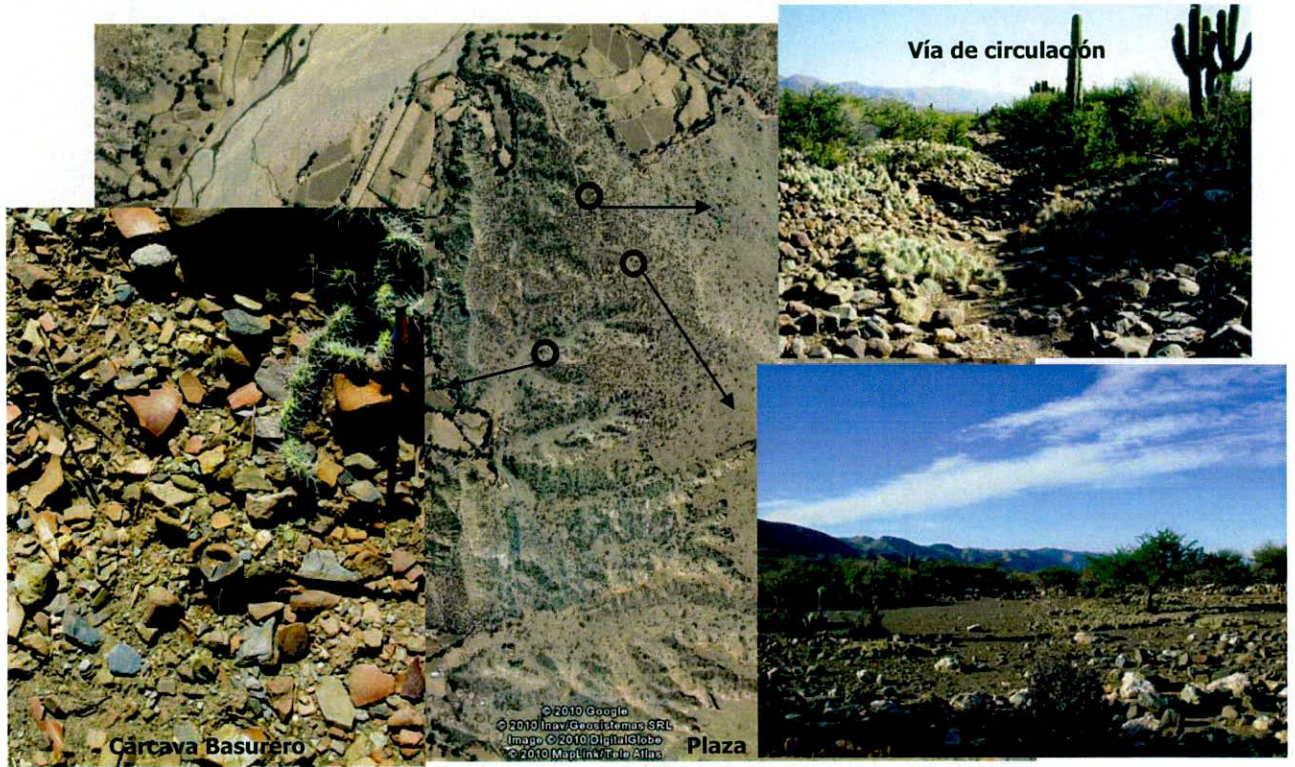


Figura IV 21b. Distintos sectores de Chihuahua.

## LAS RECOLECCIONES SUPERFICIALES

Desde hace tiempo las evidencias de superficie han adquirido estatus propio como objeto arqueológico de estudio, utilizándose para resolver interrogantes tanto a escala regional como a escala intra-sitio (Lewarch y O'Brien, 1981; Dunnell y Dancey, 1983: 270). En este sentido, se han propuesto numerosas ventajas en el análisis del registro arqueológico superficial, como por ejemplo:

- a) permite abarcar grandes áreas, de una escala impensable a partir de excavaciones;
- b) posee un bajo costo de registro y logística;
- c) requiere por lo general instrumental más sencillo y menor número de personas para su documentación;
- d) tiene un impacto destructivo bajo (aunque no nulo) sobre el registro arqueológico; y por lo tanto,
- e) conserva la posibilidad de repetición o replicación de los estudios.

Como desventaja metodológica pueden mencionarse la dificultad de segregar "componentes" (como se realiza en las excavaciones estratigráficas) y su dependencia de las condiciones de visibilidad del terreno, que varía de región a región según factores tales como la cobertura vegetal, el tipo suelo, su textura, color, procesos de erosión o acumulación, la accesibilidad de los lugares a investigar o la geomorfología, entre otros.

El estudio de las superficies y conjuntos superficiales actuales, nos permiten también hipotetizar sobre la dinámica que tuvieron otras superficies (paleosuperficies) y conjuntos que ahora forman parte de los depósitos arqueológicos, contribuyendo así a entender la compleja relación entre los contextos superficiales y subsuperficiales (Lewarch y O'Brien, 1981). Las investigaciones con material de superficie también incluyeron contextos que pueden ser identificados como sitios, poblados y aldeas protourbanas (Hirth, 2000; Morris, 1973; Smyth, 1998), donde la presencia de concentraciones edilicias, condicionan (en variable magnitud) el agrupamiento de los conjuntos artefactuales. Desde fines de la década del '80 la arqueología argentina ha incluido sistemáticamente esta aproximación metodológica (p.ej., Cremonte 1992; Tarragó 1992; Raffino 1993).

### ESTRATEGIA DE MUESTREO

Como señalamos anteriormente, uno de los objetivos perseguidos al recoger nuevas muestras cerámicas en el terreno, era —además de contar con datos sobre su procedencia— maximizar la diversidad de los contextos de modo de evaluar la variabilidad del estilo Yavi. Por ello seleccionamos para las recolecciones sitios de distinta funcionalidad: habitacionales, agrícolas, arte rupestre. Ahora bien, dentro de los primeros (que además suelen presentar la mayor densidad de desechos superficiales), nos encontramos con sitios de muy diverso tamaño y complejidad, desde pequeños caseríos (Mauca Llacta) o puestos (Buena Esperanza) hasta grandes conglomerados con sectores de variada funcionalidad como Chipihuayco. Para evaluar la variabilidad potencialmente presente en ellos, debíamos aplicar técnicas de muestreo superficial diferentes según su tamaño y complejidad interna.

Para ello utilizamos la tipología de sitios habitacionales propuesta por Nielsen (1996b, revisada 2007b), que precisamente busca “capturar diferencias en la complejidad formal y, en menor medida, funcional del trazado de los asentamientos” (Nielsen 1996b:101) en función de comparar el grado de jerarquización interna de los sistemas de asentamientos. En este modelo, cada tipo jerárquico se define por la presencia/ausencia y las relaciones entre cuatro componentes: ámbitos de participación reducida<sup>11</sup>, ámbitos de participación comunitaria<sup>12</sup>, divisores internos o sectores<sup>13</sup> y redes de circulación<sup>14</sup>. A partir de las articulaciones recurrentes entre ellos, se reconocen tres tipos, cuya denominación enfatiza la presencia y número de ámbitos de participación comunitaria:

1. *Poblados Sin Núcleo*. Son sitios que carecen de áreas de participación comunitaria definidas dentro del área edificada. Se trata por lo general de instalaciones pequeñas, con densidad edilicia variable según el área disponible para la ocupación. Incluye a San Lorenzo 1, San Lorenzo 2, Mauca Llacta, Rodeo 1, Rodeo 2, Villa María, Esquinas Blancas y Buena Esperanza.

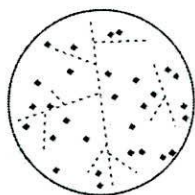
---

<sup>11</sup> Sectores ocupados por recintos que dadas sus dimensiones, debieron albergar actividades en las que participaban un número reducido de personas

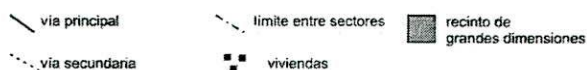
<sup>12</sup> Sectores con recintos de gran tamaño o espacios deliberadamente despejados circunscriptos por un área edificada. En ellos se infiere que estuvieron destinados a actividades que suponían la participación simultánea de un gran número de personas o a tareas productivas de mayor escala.

<sup>13</sup> Rasgos construidos o naturales que establecen divisiones dentro del sitio.

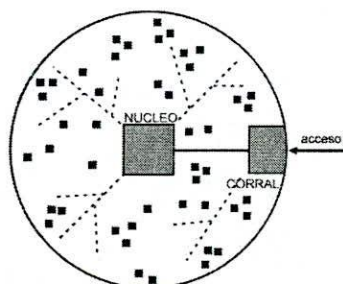
<sup>14</sup> Espacios que sirvieron para la circulación entre los componentes de la instalación: estructuras, complejos de estructuras, ámbitos y sectores.



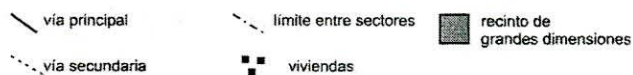
Asentamientos sin Núcleo



2. *Poblados Mononucleares*. Poseen ámbitos de participación comunitaria claramente definidos; si comprenden más de una estructura, éstas tienden a concentrarse formando un “núcleo” que puede estar ubicado en el centro de la instalación o estar desplazado en relación con alguna otras variables (p.ej., lugares naturalmente elevados, vinculación a los accesos a la instalación). Ocasionalmente se presentan divisiones internas que demarcan sectores diferenciados, contando con redes de circulación interna claramente definidas. Los caminos principales comunican los accesos con el núcleo o atraviesan la totalidad de la instalación, formando vías directas de circulación de un extremo al otro del sitio. En nuestro caso, corresponden a este tipo Bilcapara y Cabrería.

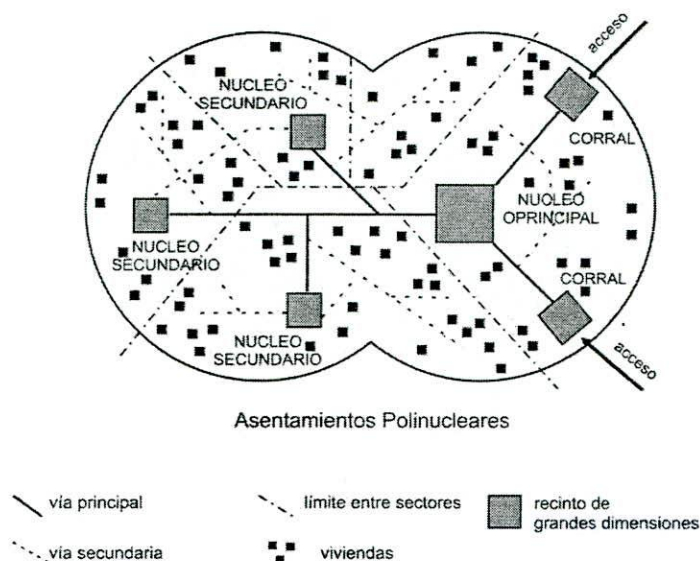


Asentamientos Mononucleares



3. *Poblados Polinucleares*. Su característica principal es la presencia de varios recintos de gran tamaño o espacios deliberadamente despejados distribuidos en el área de instalación. Las dimensiones o el número de estos recintos, junto con su vinculación a los accesos y a la red de circulación interna permiten

jerarquizarlos, reconociendo por lo general un núcleo principal y otros secundarios. A su vez presentan redes de circulación altamente estructuradas y una gran superficie con divisiones internas en sectores. Un caso paradigmático de este tipo de poblado es Chipihuayco.



Vale enfatizar que estos tipos pretenden reflejar *grados de complejidad estructural* —reconocibles en diversas configuraciones espaciales, de allí su valor comparativo— y que su referencia es fundamentalmente *formal* y por lo tanto pensada para el análisis de sitios a partir de evidencia superficial. La función específica de cada componente debe establecerse a partir de otras evidencias e incorporando datos de excavación, p.ej., las actividades específicas realizadas en los espacios comunes o las diferencias entre ellas que resultan en jerarquías de ámbitos públicos, la existencia de ámbitos de participación restringida de funcionalidad diversa (viviendas, talleres) o el correlato social de las divisiones internas.

Combinando esta tipología con la existencia de sitios de usos aparentemente no-residenciales, más pequeños o con conjuntos de superficie más exigüos, decidimos aplicar tres diseños de muestreo diferentes, aunque todos ellos de carácter probabilístico de modo de obtener muestras estadísticamente comparables entre sí (Banning 2002:113).

- muestreo simple al azar, aplicado a poblados sin núcleo, sitios de arte rupestre y sitios agrícolas;

- muestreo estratificado, aplicado a poblados mononucleares, donde cada sector de edificación fue tratado como un estrato de muestreo (v.gr., se recolectó una muestra simple al azar en cada sector del poblado);
- muestreo sistemático, empleado en Chipihuayco.

En todos los casos recolectamos dos tipos de muestras a las que denominamos “unidades de muestreo probabilístico” (UMP) y “unidades de muestreo dirigido” (UMD), respectivamente. Ambas son muestras probabilísticas, pero difieren en la “población” de referencia. En el primer caso, las muestras apuntaron a estimar la composición del conjunto cerámico superficial total (población) en un sitio o sector del sitio (universo de muestreo); en el segundo, la población a la que buscamos aproximarnos era el total de fragmentos diagnósticos en ese universo. Por “fragmentos diagnósticos” nos referimos a ejemplares que: (a) poseen pintura o pulido en alguna de sus superficies (“diagnósticos de diseño”), (b) incluyen parte del borde, asa y/o base de la vasija (“diagnósticos de forma”), o (c) reúnen ambas condiciones (“diagnósticos de diseño y forma”). En el caso de las UMP, entonces, se recolectó indiscriminadamente la totalidad del material cerámico encontrado, mientras que en las UMD se recogieron todos los fragmentos que cumplieran con algunas de las condiciones antes especificadas.

### ***Muestreo simple al azar***

El muestreo simple al azar tiene la característica de que todos los elementos de la población tienen igual probabilidad de ser seleccionados, no conlleva una gran logística y se puede realizar de forma expeditiva. Una de las desventajas es que puede haber una sub-representación de la variabilidad de una población en sitios de gran envergadura o con diferencias en la distribución de las variables de interés. Es por eso que esta metodología fue aplicada sólo a sitios con conjuntos superficiales reducidos, los poblados sin núcleo, áreas agrícolas o sitios con arte rupestre y material asociado. La recolección indiscriminada, sobrepasó en todos los casos el centenar de tientos cerámicos, siendo el universo de referencia de las muestras el sitio en su conjunto. Para asegurar la cobertura de toda el área de los sitios y minimizar sesgos personales, la recolección de la UMP siempre involucró varios operadores. Simultáneamente y con el mismo procedimiento de cobertura del área, otro equipo fue el encargado de la recolección del material diagnóstico o UMD. La aplicación de este diseño, el más sencillo, generó entonces dos muestras por sitio (una UMP y una UMD).

### ***Muestreo estratificado***

En un muestreo estratificado, la población se divide en subpoblaciones o *estratos*, y en cada uno de ellos se hace un muestreo simple al azar (UMP y UMD). En el caso de sitios más extensos, este diseño permite evaluar la existencia de diferencias por sector. Siguiendo este diseño, dividimos tanto a Bilcapara como a Cabrería en tres sectores cada uno (correspondientes a los aparentes sectores de edificación definidos por accidentes naturales o calles), según se muestra en la Figura.

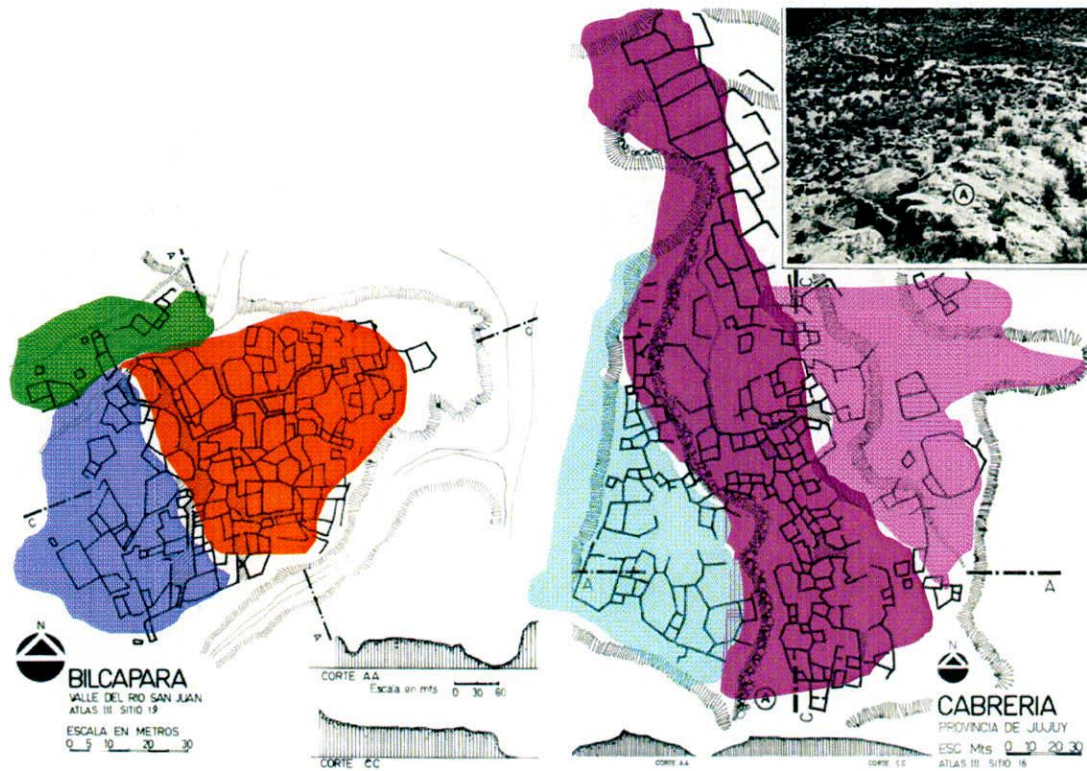


Figura IV 22. Muestreo estratificado y sus sectores en los sitios de Bilcapara y Cabrería.

### ***Muestreo sistemático***

El muestreo sistemático emplea una regla espacial regular para segmentar el universo de muestreo en forma arbitraria pero constante, de modo de asegurar que toda el área muestreada esté igualmente representada. El método más común es a partir de un grillado de todo el sitio, recogiendo muestras del tamaño elegido en cada cuadrante. Un diseño igualmente válido desde el punto de vista metodológico, pero más fácil de implementar en sitios arqueológicos donde el terreno ofrece dificultades de movimiento y visibilidad —como en nuestro caso— se basa en el uso de transectas. Lo importante es segmentar el universo a muestrear en unidades de muestreo iguales y regularmente distribuidas de acuerdo a un principio arbitrario, ajeno a las posibles fuentes de variación de la población.

La singularidad del muestreo sistemático probabilístico (Blalock 1960; Redman 1974, 1980) frente a otros se expresa en la posibilidad de cubrir de manera homogénea y completa el espacio de investigación. Es muy adecuado para los proyectos de mapeo de sitios con propósitos múltiples (Berardi 2004; Flannery 1976; Morris 1973; Raffino y Alvis 1993) ya que se pueden estimar y representar cantidad y densidad de artefactos, observando su distribución en el espacio en busca de patrones espaciales. Es apropiado cuando se sospecha que existen sectores diferenciados en el universo a muestrear (en este caso la superficie de los sitios), pero se ignora los principios que gobiernan esas variaciones. Al tomar gran cantidad de muestras cubriendo del mismo modo la totalidad del área, permite evaluar a posteriori si tales diferencias efectivamente existen, su ubicación espacial y sus características. Sin duda, era el método apropiado para muestrear Chipihuayco, dada la extensión del sitio y el escaso conocimiento que tenemos por ahora de su estructura interna.

A diferencia de otras investigaciones de conjuntos superficiales en sitios con arquitectura (Cremonte 1992; Morris 1973: 116; Raffino 1980; 1993; Palma 1991) preferimos no emplear el recinto o cualquier otra estructura arquitectónica como unidad de muestreo, sino áreas de recolección de forma y tamaño estandarizado, distribuidas regularmente en transectas que cubrieran aproximadamente la superficie del sitio en su totalidad. Aunque este procedimiento es más laborioso que el que utiliza la arquitectura como marco, al estandarizar el área de cada muestra permite establecer comparaciones cuantitativas absolutas (frecuencia, densidad) que no son factibles al usar la arquitectura, ya que cada recinto tiene dimensiones diferentes.

Debido en gran parte a la accidentada topografía y la cobertura vegetal (bosque de *Prosopis*, cactáceas rastreras), decidimos utilizar transectas, ya que son fáciles de ubicar en el campo. Los pasos seguidos para implementar el muestreo fueron los siguientes. Se trazó el perímetro del sitio sobre la imagen satelital, calculando su superficie. El límite W del sitio es fácil de ubicar en el terreno, ya que es un largo morro que brinda buena visibilidad sobre el sitio, al tiempo que lo separa del Río Talina. Desde allí partieron seis transectas, a intervalos de 100 m, que recorrían el poblado de oeste a este con un rumbo de 81° respecto al norte. Cada 50 m a lo largo de cada una se clavó una estaca de referencia. De esta forma nos aseguramos cubrir en forma general toda el área del sitio sin introducir sesgos, dado que la disposición de las transectas fue regular y arbitraria.

En cada punto marcado con estaca, nos valimos de la técnica de “soga de perro” (Berardi 2004; cf. Binford 1964; Flannery 1976: 58-59) para delimitar el área a recolectar. Se anudó a cada estaca un cordel de 2 m que se empleó como radio para dibujar en el suelo un círculo con una superficie de 12,26 m<sup>2</sup>

aproximadamente, dentro del cual se recolectó la totalidad del material presente. A cada una de estas muestras (UMP) se les asignó número de lote o “Unidad de Procedencia” (UP)<sup>15</sup>.

De cada UMP se dibujó un croquis (Figura IV-23) y se midieron las siguientes variables:

**Proyecto Arqueológico Altiplano Sur**  
**Ficha de Relevamiento de UMP**

P.A.A.S.

Sitio ..... Fecha ..... Responsable .....

UTM ..... UA 1950C .....

Altitud ..... UTM .....

**1. Procesos de Formación Superficiales Sedimentarias**

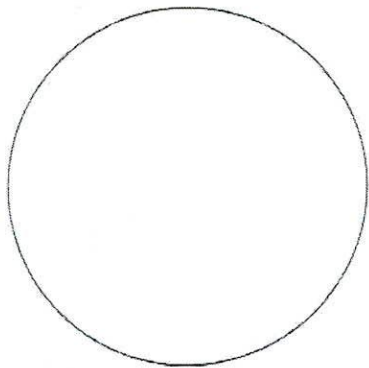
**Tipo de Sedimento**  
 Arenoso  Limoso  Arcilloso  Pedregoso  Roca madre  Derrumbe

**Contexto Sedimentario**  
 Erosión  Transición  Deposición

**Sistemas de Avenamiento**  
 Cárcava  Surco  Grietas  No presente

**Pendiente**  
 Ausencia de Pendiente  Suave a Moderada  Pronunciada  Barranca o Salto

**Cobertura Vegetal**  
 Ausencia o Escasa  Baja  Media  Elevada  Muy Elevada



- identificación y delimitación del área de recolección total (UMP);
- ubicación geo-referenciada;
- recolección total de la evidencia material y registro gráfico del material no móvil (conanas, molinos, morteros, etc.) – el material cerámico no diagnóstico (cuerpos de vasijas alisadas) se contabilizó y dejó in situ para evitar una acumulación desproporcionada de material;
- croquis de la UMP (concentraciones de material, muros, objetos de molienda, vegetación, etc.);

- dibujo aproximativo de pendientes/perfil del terreno;
- registro de tipo de sedimentario: a) arenoso, b) limoso, c) arcilloso, d) pedregoso, e) roca madre, f) derrumbe;
- registro de contexto sedimentario: a) erosión, b) transición, c) deposición;
- sistema de avenamiento: a) cárcava, b) surco, c) grietas, d) no presenta;
- pendiente: a) sin pendiente, b) suave a moderada, c) moderada a pronunciada, d) barranca o salto;
- cobertura vegetal: a) ausente o escasa, b) baja, c) media, d) elevada, e) muy elevada;
- descripción somera de las características sobresalientes, observaciones sobre procesos de formación a nivel micro.

<sup>15</sup> Las UP se numeran correlativamente para todo el sitio (recolecciones superficiales y excavaciones) de modo que permiten asociar rápidamente los artefactos o conjuntos a su contexto a lo largo del análisis mediante un único número.

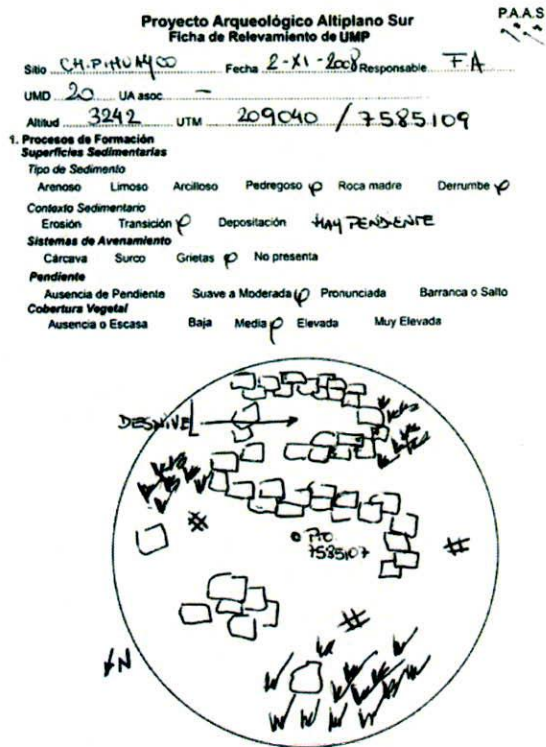


Figura IV 23. Croquis original de UMP.

Ahora bien, entre cada par de UMPs se realizó una recolección exhaustiva de materiales diagnósticos a lo largo de la transecta y un metro a cada lado de su recorrido (muestras “dirigidas” o UMD). Esto permitió tener un registro general de las distintas particularidades del registro alfarero a lo largo de todo el sitio y poder tener una base de la variabilidad cerámica existente en el mismo.

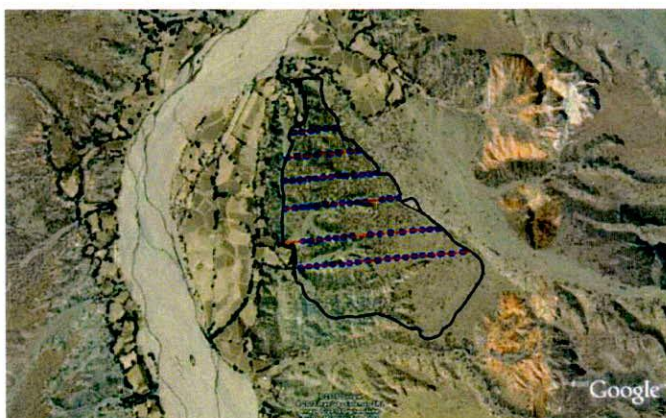


Figura IV 24. Transectas realizadas en el sitio Chipihuayco como parte del Muestreo Sistemático.

El número total de UMPs recolectadas fue 47 (N = 5910 fragmentos) y de UMDs 29 (N = 902 fragmentos). La menor cantidad de éstas últimas refleja que, en varios casos, no se encontró ningún fragmento diagnóstico a lo largo de la transecta entre estacas.



Figura IV 25. UMP dentro de un recinto con detalle de artefactos de molienda.

## LAS EXCAVACIONES

El tercer componente de la muestra analizada abarca los materiales recuperados mediante excavaciones en dos sitios, Bilcapara y Chipihuayco. Estos conjuntos nos permitieron documentar cabalmente los contextos de las muestras, artefactos y arquitectura asociados, como así también obtener dataciones radiocarbónicas para avanzar en la definición cronológica del estilo Yavi.

Se realizaron dos tipos de excavaciones: pozos de sondeo y excavaciones en área. Las primeras intervenciones en cada sitio y, dentro de ellos, en cada nueva estructura, tuvieron siempre el carácter de sondeos que, como es sabido, apuntan a explorar la naturaleza de la estratigrafía buscando reducir al mínimo la destrucción del depósito. Las excavaciones en área fueron siempre ampliaciones de sondeos destinadas a explorar la distribución horizontal de materiales y rasgos dentro de una estructura arquitectónica o sector circunscripto en base a otros criterios superficiales. Esta última aproximación sólo fue utilizada en el denominado Complejo I de Chipihuayco.

Para los *sondeos* utilizamos pozos de 2 m x 1 m de superficie, de modo de contar con un perfil suficientemente amplio (2 m) como para facilitar la interpretación estratigráfica. Los sondeos fueron invariablemente trabajados hasta alcanzar el substrato estéril. La excavación procedió por remoción de unidades estratigráficas naturales —designadas *estratos*— que, en caso de superar 5 ó 10 cm de espesor (dependiendo de la densidad de artefactos o los interrogantes que iban surgiendo del propio trabajo) sin cambios aparentes en el depósito, se subdividieron en unidades arbitrarias denominadas *niveles* y numeradas secuencialmente dentro de cada estrato. Así, por ejemplo, la tercera subdivisión arbitraria de la segunda unidad estratigráfica natural encontrada, se denomina estrato 2 nivel 3, o simplemente 2/3. Cada una de estas unidades de extracción se rotuló con un número (“unidad de proveniencia” o UP, numeradas secuencialmente por sitio, como las muestras superficiales) que designó de allí en más, durante el análisis y hasta el almacenamiento final del material, a todo el lote de artefactos o muestras asociadas (p.ej., sedimentos, muestras de carbón).

Todos los sedimentos se tamizaron con mallas de 3,2 mm. Dentro de cada extracción se embolsaron separadamente los artefactos de cada clase (cerámica, óseo, etc.) como lote, excepto ítems considerados “especiales” (a la luz de las preguntas específicas de la excavación) o niveles interpretados como probables superficies de ocupación, donde la distribución horizontal de artefactos puede tener importancia en relación a las conductas pasadas (p.ej., para identificar áreas de actividad). En estos últimos casos, cada objeto fue embolsado por separado, recibiendo un número de “inventario de campo” (IC, secuencial por UP), coordenadas tridimensionales puntuales (en base a los lados del sondeo y a una elevación arbitraria

superior o nivel 0) y se dibujó en planta. En cada extracción se tomaron muestras de carbón para datar (dentro de lo posible en la propia cuadrícula) y se tamizaron muestras de sedimento en mallas más cerradas (< 1 mm) para evaluar la presencia de restos macrobotánicos y otros ítems más pequeños. En todo rasgo con rastros de combustión se tomaron muestras de sedimento para flotación o para implementar otras técnicas de recuperación de restos macrobotánicos (fitolitos, almidones). Luego de alcanzar el nivel estéril, se fotografiaron y dibujaron para cada sondeo dos perfiles perpendiculares.

Las excavaciones en área siguieron la misma metodología básica. En el caso de recintos, se los excavó por cuadrantes, comenzando por dos cuadrantes en diagonal de modo de contar con dos perfiles perpendiculares que permitieran registrar la estratigrafía del depósito. Concluida la excavación de la estructura, se documentaron la arquitectura (muros, trabas, superficies de ocupación, vanos, otros rasgos) mediante fotografía y planillas estandarizadas.

A continuación presentamos sintéticamente los resultados de las excavaciones. Para facilitar el aprovechamiento de la información, en lugar de describir las estratigrafías en el orden en que fueron excavadas, se presenta la secuencia de formación de cada depósito y de actividades implicadas tal como pudo ser reconstruida a partir de los datos de campo y de gabinete (análisis de perfiles, remontajes, dataciones).

## **BILCAPARA**

Se excavaron dos pozos de sondeo; el primero en la esquina de un recinto amplio (posiblemente un patio) y el segundo en una vía de circulación que, a juzgar por la alta concentración de desechos en superficie, interpretamos como área de descarte. Los lugares fueron elegidos arbitrariamente, buscando áreas que no presentaran signos de perturbación y que aparentemente representaran depósitos funcionalmente diferentes (habitación y basurero).

### ***Sondeo 1 - Recinto 1***

La ausencia de restos de techumbre, la limitada cantidad de rocas de derrumbe en el relleno y las dimensiones del recinto (6 x 8 m aproximadamente) avalan la idea de que se trataba de un recinto descubierto y con muros de mediana altura (ca. 1 m), tal vez un patio. Aparentemente contaba con una única superficie de ocupación asociada al muro, aunque la presencia de un pequeño canal de escurrimiento que atravesaba la unidad dificultó su identificación. La reducida cantidad de desechos recuperados en el relleno, sugiere una probable contemporaneidad entre el abandono del recinto y el abandono del sitio en general.

Cerca de la esquina del recinto se encontró un sepulcro cavado directamente en el sedimento aluvial consolidado que forma la antigua terraza fluvial sobre la que se asienta el sitio. La tumba poseía un cierre de lajas sostenidas con vigas de madera y selladas con argamasa, sobre el que se encontraba una delgada capa de cenizas, carbón y huesos, testimonio de un evento probablemente asociado a la inhumación. Este “lente” estaba cubierto por una capa de arcilla aparentemente aplicada luego del entierro para “reparar” y nivelar el piso de ocupación perforado por este evento. El sepulcro contenía un individuo adulto de sexo femenino depositado sobre su costado izquierdo con piernas y brazos flexionados (Figura IV-26). Como acompañamiento llevaba un ornamento discoidal de oro (nariguera?), cuentas de ignimbrita y tres vasijas (una escudilla, un cántaro de asas asimétricas y base cónica y un cántaro con cuello cilíndrico). Una fecha en AMS sobre hueso humano dió  $636 \pm 40$  AP (ver Tabla 4.2).

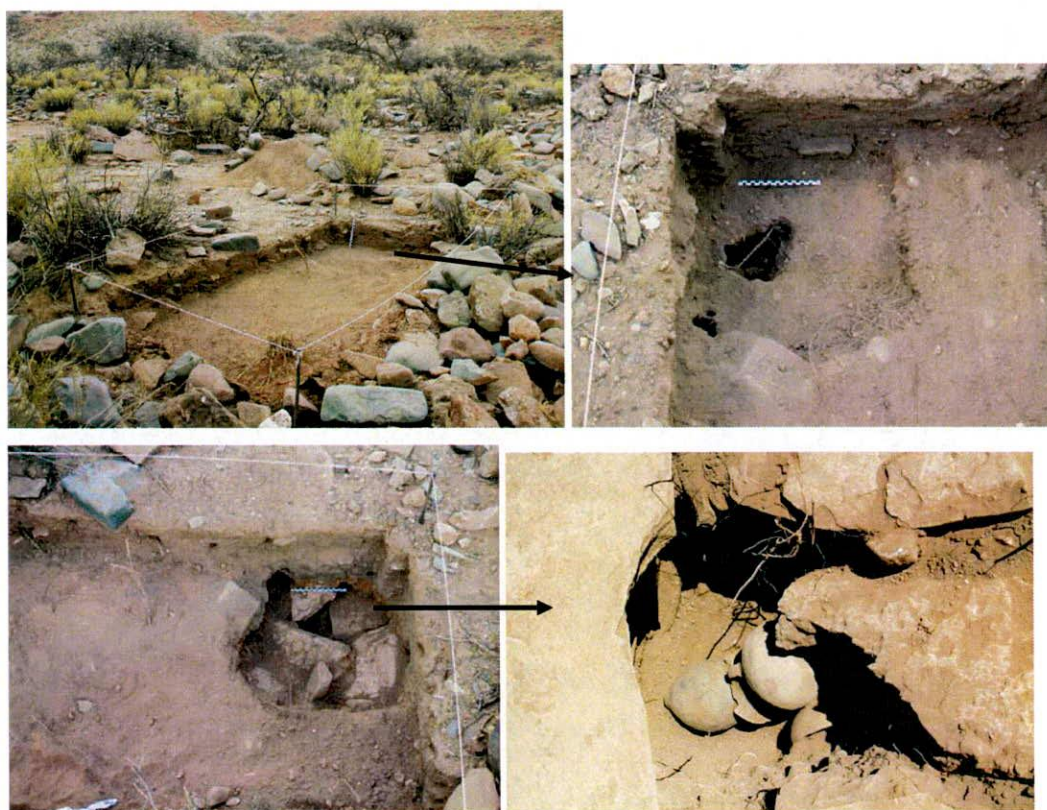


Figura IV 26. Sondeo 1 de Bilcapara en diferentes etapas de excavación.

*Sondeo 2 – Vía de Circulación, Área de Descarte*

Este sondeo se ubicó en una vía de circulación interna del sitio adyacente a un recinto de dimensiones relativamente grandes que se distingue del resto de la arquitectura del sitio (en la que predominan esquistos de color gris oscuro) por el uso de numerosos bloques de cuarzo blanco. Este detalle cromático, que hemos observado en otros sitios de la región (p.ej., en el principal espacio público de Chipihuayco), nos llevan a interpretar tentativamente este recinto como un área pública o plaza. Los desechos recuperados en el sondeo, por lo tanto, probablemente fueron generados por las actividades desarrolladas en ese recinto, situado al otro lado del muro. La excavación reveló, sobre la superficie original de ocupación asociada al muro de la estructura y asentada directamente sobre el nivel estéril, la acumulación continua de una densa capa de desechos de 15-20 cm de espesor, en una matriz suelta con alta proporción de cenizas y carbón. Este basurero fue cubierto por 10-15 cm de sedimentos eólicos depositados con posterioridad al abandono. Una fecha realizada sobre una muestra de carbón cercana a la base de la capa de basura dió  $665 \pm 35$  AP (Figura IV-27).

En síntesis, la equivalencia estadística de las dos fechas y las evidencias estratigráficas que indican que los dos sectores intervenidos fueron objeto de una única ocupación, sin remodelaciones y con indicios de abandono “tardío” en la secuencia del propio sitio, nos llevan a tomar ambas muestras como contemporáneas (siglo XIV) y a sospechar que el sitio en su conjunto fue ocupado durante un lapso relativamente acotado. Esta hipótesis se ve avalada además por la **ausencia en superficie de alfarería anterior** (p.ej., estilo Calahoyo *sensu* Ávila 2009) o **incaica**.



**Figura IV 27.** Vista del Sondeo II de Bilcapara tras la remoción del nivel Eólico. Al fondo se observa el recinto que interpretamos como “espacio Público” (recinto con cuarzo en sus muros).

## CHIPIHUAYCO

### *Sondeos*

Dada la gran extensión del sitio, comenzamos por excavar 10 pozos de sondeo que distribuimos sobre toda el área del asentamiento, coincidiendo en algunos casos con la ubicación de muestras de la recolección superficial, de modo de evaluar su correspondencia con los hallazgos sub-superficiales. El propósito general de los sondeos fue (a) obtener una primera aproximación al rango cronológico del sitio a través de dataciones absolutas, registro de artefactos temporalmente diagnósticos y la posible identificación de componentes superpuestos; (b) recoger muestras cerámicas contextualizadas de distintos tipos de depósitos.

Seis de los sondeos resultaron poco productivos, encontrando substrato estéril a poca profundidad o revelando pocos restos culturales. El sondeo 5 dio con una inhumación y fue el punto de partida de las excavaciones en área descritas en la próxima sección (Complejo I).

El sondeo 1 (Figura IV-28), ubicado hacia el margen occidental del sitio, alcanzó una potencia de 1,4 m de sedimentos con evidencias culturales, incluyendo un denso estrato de basurero y una superficie de ocupación subyacente, aparentemente vinculada con una estructura. Por debajo de ella, expuso una primera unidad formada por una acumulación de cascajo mezclado con artefactos y carbón desplazados ladera abajo por obra de la gravedad. Este depósito inferior y el basurero arrojaron idénticas fechas radiocarbónicas ( $825 \pm 35$  A.P.) indicando una acumulación rápida de la totalidad del depósito.



Figura IV 28. Dos vistas del Sondeo 1 de Chipihuayco

El sondeo 8 (Figura IV 29) fue practicado en un denso, aunque poco profundo basurero ubicado cerca del margen oriental del asentamiento. Un muestra de carbón de la zona de mayor concentración de desechos dió  $545 \pm 40$  A.P. Cerca de allí, el sondeo 6 (Figura IV 30) se ubicó en la esquina de un recinto, donde cerca de la superficie, expuso los restos óseos de un niño de 5 años enterrado directamente en el

relleno de la estructura, por encima del piso de ocupación (v.gr., inhumado con posterioridad al abandono del recinto). Una datación en AMS sobre una muestra ósea de este individuo dio  $545 \pm 50$  A.P. Estas dos dataciones estadísticamente contemporáneas, son las fechas más tardías obtenidas en el sitio y las consideramos –dada la ubicación de estos sondeos hacia lo que parece el sector más tardío y menos densamente edificado del asentamiento– una buena aproximación al momento de su abandono. Estos resultados son consistentes con la ausencia total de cerámica inkaica en las recolecciones superficiales, que sugiere un abandono anterior a, o coincidente con, el momento de incorporación de la región al Tawantinsuyu.



Figura IV 29. Sondeo 8 “basurero” de Chipihuayco. Se puede apreciar la gran densidad de material.



Figura IV 30. Sondeo 6 de Chipihuyco. Se puede observar el detalle del cráneo del niño dentro del relleno de la estructural.

### *Excavación en Área: El Complejo I*

Al excavar el Sondeo 5 se expuso una inhumación directa de un adulto de sexo masculino en posición extendida boca arriba. La ubicación de este hallazgo cerca de la esquina noreste de un recinto bien conservado (recinto 5) y adosado a un conjunto discreto de estructuras cuya disposición era bastante clara desde la observación superficial, motivó la realización de excavaciones en área en el lugar. Más aún, el trazado arquitectónico de este complejo,<sup>16</sup> consistente en habitaciones distribuidas en torno a un recinto mayor o patio, responde a un patrón que se repite en la mayor parte del sitio, lo que nos lleva a sospechar que corresponde a un diseño característico de la vivienda antigua en la región. El objetivo de la excavación entonces, fue poner a prueba esta hipótesis y –de verse confirmada– comenzar a explorar la organización interna del espacio doméstico y de los conjuntos asociados (alfarería incluida).

Como lo muestra las Figuras IV de la 31 a la 36, se excavaron totalmente tres habitaciones (recintos 5, 6 y 7) y parcialmente una habitación (recinto 9) y el patio (recinto 8).

<sup>16</sup> “Utilizamos flexiblemente el concepto de ‘complejo’ arquitectónico para aludir a un conjunto de locales, espacios y estructuras que desde la observación superficial parecen relacionarse funcionalmente a juzgar por sus vínculos de contigüidad y acceso.” (Nielsen 2006:73)

Por debajo de los pisos de ocupación de los recintos 5 y 7 (este último empedrado) y subyaciendo a sus muros, se identificó un componente anterior a la construcción de la vivienda que denominamos “Complejo I – componente inferior”. No encontramos arquitectura asociada a esta ocupación, pero sí rasgos cuya superposición estratigráfica implica una secuencia con tres fases de uso. En orden temporal, estas “fases” están representadas por los siguientes rasgos: (a) una inhumación directa de un no-nato (recinto 7); (b) una acumulación de basura por encima de la sepultura; y (c) una superficie de ocupación con varios fogones en cubeta parcialmente superpuestos (recintos 7 y 5). Antes de edificarse el Complejo I, entonces, ésta fue un área “externa” donde se realizaron diversas actividades propias del ámbito doméstico. Una muestra de carbón procedente de un pequeño fogón relativamente tardío dentro de este componente dió una antigüedad de  $995 \pm 50$  A.P., la fecha más temprana obtenida hasta ahora en el sitio. Dado lo reducido de las áreas excavadas hasta el momento en este “componente temprano”, la cerámica allí recuperada no se incluye en el análisis.

Pasando al Complejo I propiamente dicho, la “estratigrafía de muros”<sup>17</sup> indica que el patio y las “alas” este y oeste del complejo fueron construidas en un mismo evento. Ignoramos si el recinto 1, que cierra el patio por el sur, fue erigido en este primer momento o después, ya que sus muros no “traban” con ningún otro. Una segunda fase constructiva supuso la adición de un tabique dividiendo los recintos 6 y 7, y otro dividiendo los recintos 2 y 9. Si el recinto 10 resulta ser tal (por el momento no pudimos verificar su existencia aparente desde la observación superficial), pertenecería a esta segunda fase. Una muestra de madera de las vigas del techo del recinto 5 fue datada en  $905 \pm 45$  A.P., fecha que correspondería al inicio de la construcción del complejo arquitectónico.

Todos los muros fueron confeccionados en doble hilera de piedras sin cantear asentadas con argamasa de barro. A juzgar por los volúmenes de derrumbe, los recintos excavados parecen haber tenido muros de altura completa (1,5 – 2 m), excepto la pared que cierra el patio por el norte, que parece haber alcanzado media altura solamente. Esta observación es consistente con el hallazgo de restos de techos colapsados contra los pisos de ocupación en todas las habitaciones excavadas, no así en el patio. Los techos fueron confeccionados con vigas de madera, paja y cubierta de torta de barro. En el caso del recinto 5, se encontró la base de un poste central de madera de *Prosopis*, un tipo de apoyo que no parece haber sido utilizado en los recintos 6 y 7, probablemente debido a sus menores dimensiones. Los vanos de acceso a los recintos son difíciles de identificar cuando sólo se conservan las bases de las paredes, ya que poseen una o dos hiladas de piedras en la base, a modo de umbral. Este recurso, común en la vivienda actual de la zona,

permitió evitar la inundación de las habitaciones durante la lluvia, teniendo en cuenta que el piso del patio se encuentra 10-15 cm más alto que el de los recintos que lo circundan. Los recintos 6 y 7 —que como se indicó fueron una sola estructura durante la primera fase constructiva— poseen un piso empedrado con lajas de esquisto gris.

Sólo podemos por el momento ofrecer interpretaciones preliminares sobre la función de cada recinto, dado que el análisis de la mayoría de los materiales recuperados no ha concluido aún. Cabe notar, sin embargo, que los materiales recuperados sobre los pisos incluyen numerosos artefactos enteros (o remontables) y en condiciones de utilización, lo que permite interpretarlos como residuos *de facto* (*sensu* Schiffer 1976), probablemente vinculados por lo tanto a las actividades realizadas en cada estructura. La presencia de un conjunto excepcional como éste, sugiere un abandono tardío del complejo I (dentro de la secuencia de abandono del propio sitio) y tal vez forzado, por cuanto muchos objetos utilizables quedaron en el lugar (p.ej., varios artefactos de metal). Esta interpretación es consistente con el hallazgo de los restos quemados de los techos en todos los recintos (5, 6, 7 y 9) y la ausencia en todos los casos de basura en los rellenos. Aún no hemos recibido las dataciones de las muestras de paja del techo, que consideramos darán una buena aproximación a la “última renovación” del techo y, por lo tanto, a la fecha de destrucción y abandono del complejo.

El recinto 5 contaba con una superficie bien consolidada y preparada pero sin rasgos, excepto por la fosa del entierro directo ya mencionado. Este cuerpo, de cuyo acompañamiento se conservaron algunas cuentas de mineral de cobre y puntas de proyectil, fue fechado en  $650 \pm 45$  A.P. Sobre el piso del recinto se recuperaron implementos de molienda, varias vasijas reconstruidas a partir de fragmentos (capítulo 6) y tres instrumentos de cobre en buen estado (un tumí, un cincel, y un alfiler o tupu). Parece haber estado destinado a múltiples actividades domésticas sin uso de fuego, incluido tal vez el almacenaje de algunos de los artefactos allí recuperados mientras no estaban en uso.

---

<sup>17</sup> Con esta expresión nos referimos al análisis de las uniones entre muros, donde las “trabas” significan contemporaneidad y los “apoyos” diacronía, v.gr., el muro que apoya es posterior, aunque no pueda establecerse el lapso temporal entre ambos (que podría ser insignificante).



Figura IV 31. Recintos 5 esquina SW.



Figura IV 32. Recintos 5 esquina SE. Donde se pueden apreciar las piezas alfareras.

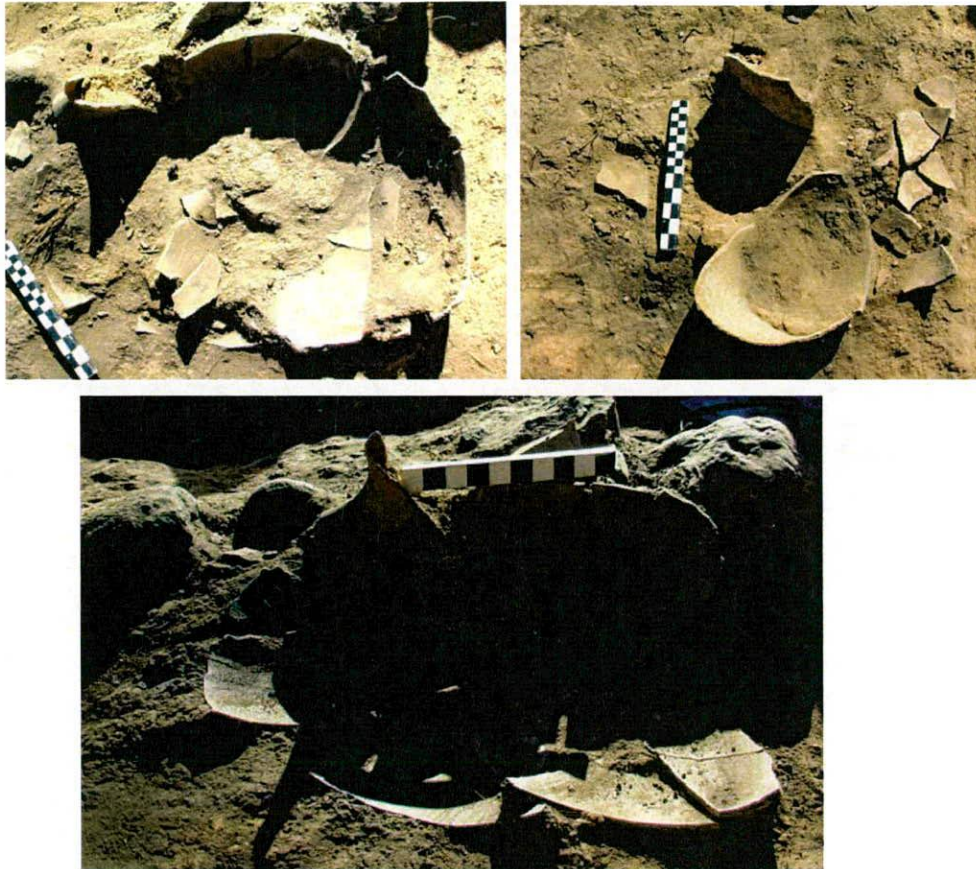


Figura IV 33. Recintos 5 esquina NW.



Figura IV 34. Recintos 5 con detalle de techo quemado



Figura IV 35. Recintos 5 luego de la excavación. Se ve el rasgo de la inhumación y el agujero de poste en el medio.

El recinto 6 poseía muy pocos artefactos en su interior. Entre ellos se destaca una escudilla sobre el piso. Esto, el piso revestido en piedras y la aparente ausencia de un vano de acceso con umbral cercano al piso (tal vez accesible mediante una abertura más “alta”, no visible dado el estado de conservación del muro) serían coherentes con su utilización como depósito exclusivamente.



Figura IV 36. Recintos 6

El recinto 7 poseía hacia el centro-norte un fogón formalizado flanqueado por dos rocas firmemente asentadas en el piso, convenientes para asentar vasijas sobre el fuego. Este rasgo sugiere su uso como cocina. Sobre el piso se encontraron además varias vasijas, principalmente escudillas (capítulo VI).



Figura IV 37. Recintos 7 con detalle del rasgo del fogón y el conjunto de fragmentos

Del recinto 9 sabemos poco ya que sólo se han excavado dos pozos de sondeo. El sondeo situado hacia el ángulo SE expuso un piso arcilloso bien consolidado y desprovisto de rasgos. El sondeo realizado contra el muro norte, frente al vano de acceso, reveló un fogón, alrededor del cual se encontraron varios artefactos, incluyendo una vasija de boca ancha o *virque* remontado a partir de numerosos fragmentos. Este último contexto refiere a tareas de cocción de alimentos o preparación de bebidas fermentadas (chicha).



Figura IV 38. Recintos 9, sondeo 1. Vista W y vista S.



Figura IV 39. Recintos 9, sondeo 2. Vista N, con detalle de la base del Virque.

Finalmente, sólo contamos con dos sondeos en el patio. En la esquina NO se expuso un fogón en cubeta en una superficie de ocupación bien mantenida y consolidada. En la esquina SE se identificó un pequeño depósito de basura. Suponemos que se trata de un área de acumulación temporaria de desechos para su ulterior descarte definitivo, probablemente en la barranca situada dos o tres metros al sur del complejo.



Figura IV 40. Recintos 8, patio. Vista E.

FOTOGRAFÍAS GENERALES Y DE LAS PIEZAS DEL COMPLEJO HABITACIONAL 1. CHIPIHUAYCO



Figura IV 41. Recinto 5.



Figura IV 42. Piezas remontadas del recinto 5.



Figura IV 43. Recinto 6.



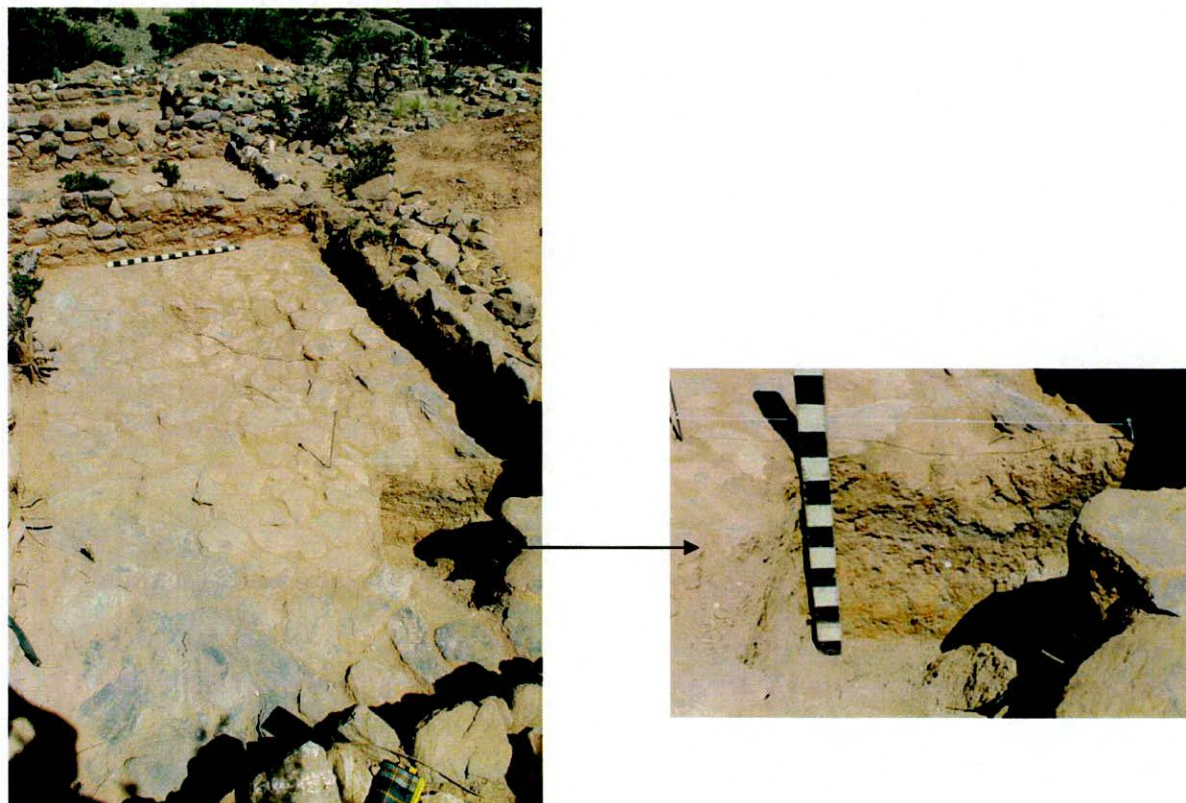
Figura IV 44. Pucó hallado en el centro del Recinto 6.



Figura IV 45. Recinto 7. Nótese los restos de escudillas antes de ser retiradas y, al fondo a la izquierda, el fogón preparado con dos grandes rocas para facilitar la colocación sobre el fuego.



Figura IV 46. Lote de escudillas remontadas del Recinto 7.



**Figura IV 47.** Recintos 7, 6 y 5 al concluir la excavación. Nótese el sondeo cuyo perfil se advierten los niveles del “componente inferior” que subyace al empedrado y a los muros del recinto 7.



Figura IV 48. Sondeo en el ángulo NO del patio (Recinto 8).

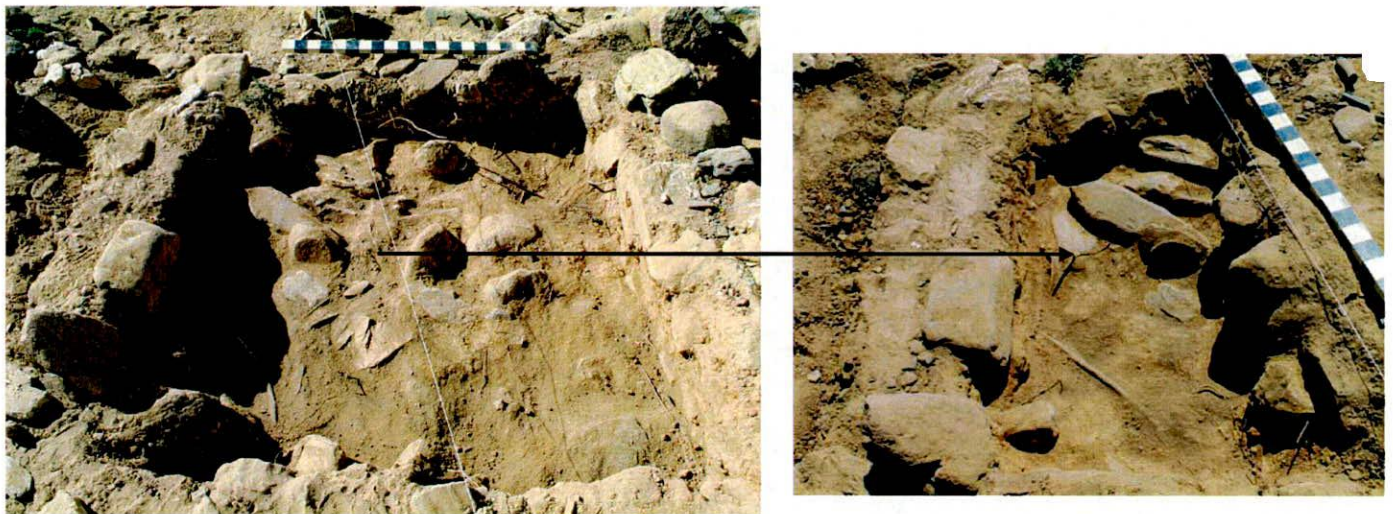


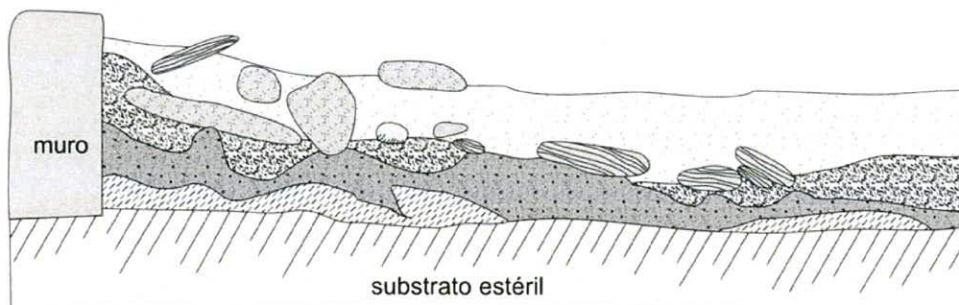
Figura IV 49. Sondeo del Recinto 9 en proceso de excavación (a la izquierda del cordel nótese la base de la vasija de boca ancha que pudimos remontar).










Figura IV 50. Virque hallado en el sondeo del Recinto 9.

CHIPIHUAYCO  
 Recinto 9- Sondeo 1  
 Perfil Este 222,5 entre N: 57,40 - 59,30

h=3.234,9 msnm



-  Eólico; incluye rocas del derrumbe; con abundantes raíces.
  -  Mortero arcilloso rojizo muy compacto con terrones y raíces gruesas.
  -  Limo, poco compacto con abundante carbón; incluye madera de *Prosopis*, paja, granos de maíz y sedimento no identificado color verdoso. Probablemente material de techo.
  -  Arcilloso muy compacto con inclusiones de carbonato de calcio y yeso. Probablemente torta del techo.
- Rocas de derrumbe:  esquistos  cuarcita
-  mano de mortero

 20cm

Figura IV 51. Perfil de uno de los sondeos del Recinto 9 donde se advierte el nivel de carbón formado por los restos de techo quemado..

CHIPIHUAYCO  
Complejo 1 - Planta General

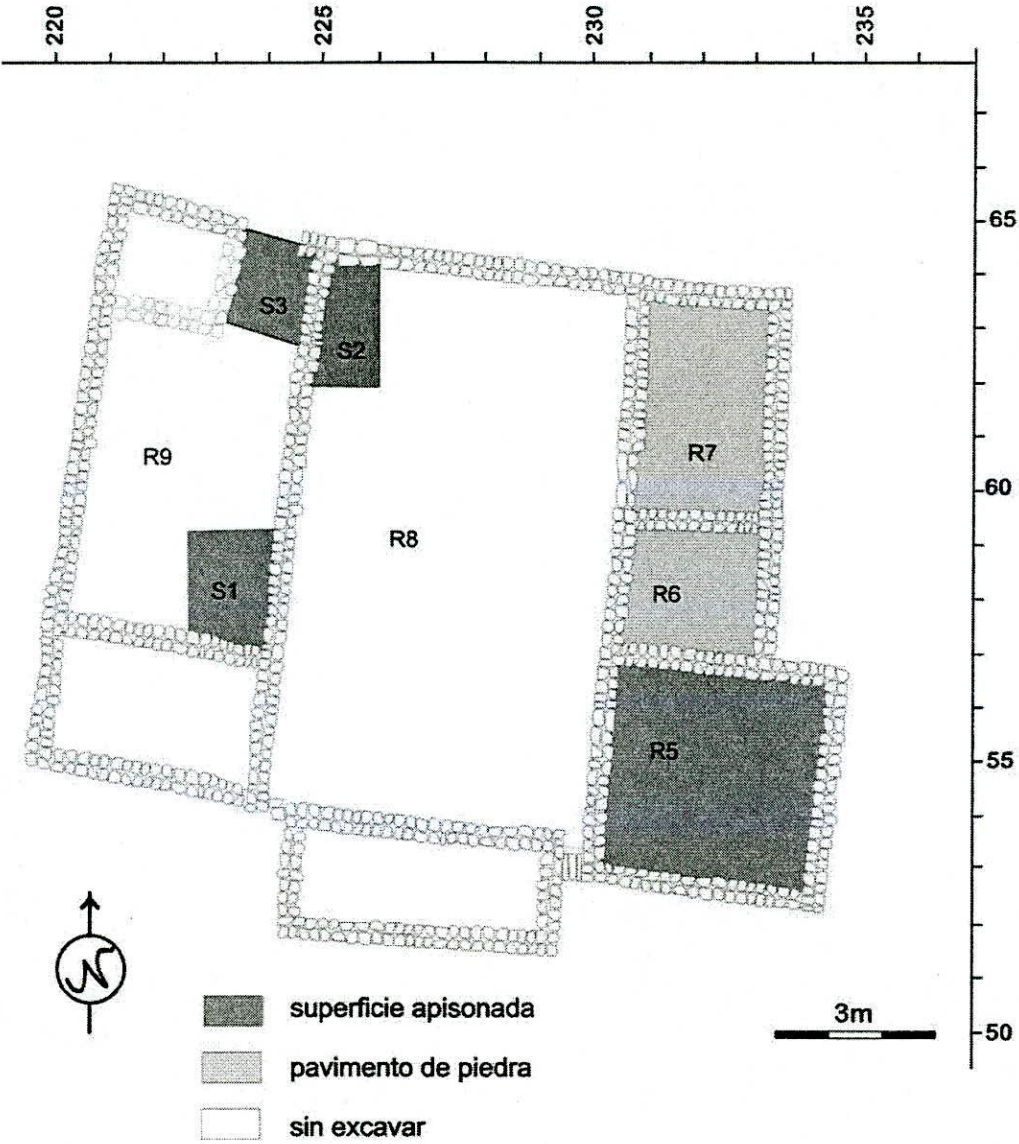


Figura IV 52. Planta general del Complejo I indicando las áreas excavadas.

Tabla IV 2. Fechas radiocarbónicas de Bilcapara y Chipihuayco y sus calibraciones (Oxcal)

Procedencia	Cód Lab	<sup>14</sup> C AP	Cal d.C. 1σ	Cal d.C. 2σ
Chipihuayco, Recinto 5, componente inferior	A-15402	995 ± 50	1030-1150	990-1210
Chipihuayco, Recinto 5, vigas	A-15401	905 ± 45	1050-1230	1040-1270
Chipihuayco, Sondeo 1, estrato inferior	A-15137	825 ± 35	1225-1275	1200-1290
Chipihuayco, Sondeo 1, estrato medio	A-15136	825 ± 35	1225-1275	1200-1290
Bilcapara, Sondeo 2 basurero	A-15403	665 ± 35	1305-1395	1290-1400
Chipihuayco, Recinto 5, inhumación 1	AA- 88376*	650 ± 45	1280-1390	1270-1400
Bilcapara, Recinto 1, inhumación 1	AA-85017	636 ± 40	1315-1405	1290-1420
Chipihuayco, Sondeo 8 basurero	A-15400	545 ± 40	1405-1445	1290-1420
Chipihuayco, Sondeo 6	AA- 88377*	545 ± 50	1310-1440	1290-1450

\* Fechados en AMS. Todas las calibraciones se realizaron con OxCal 3.10 empleando la curva para el hemisferio sur.

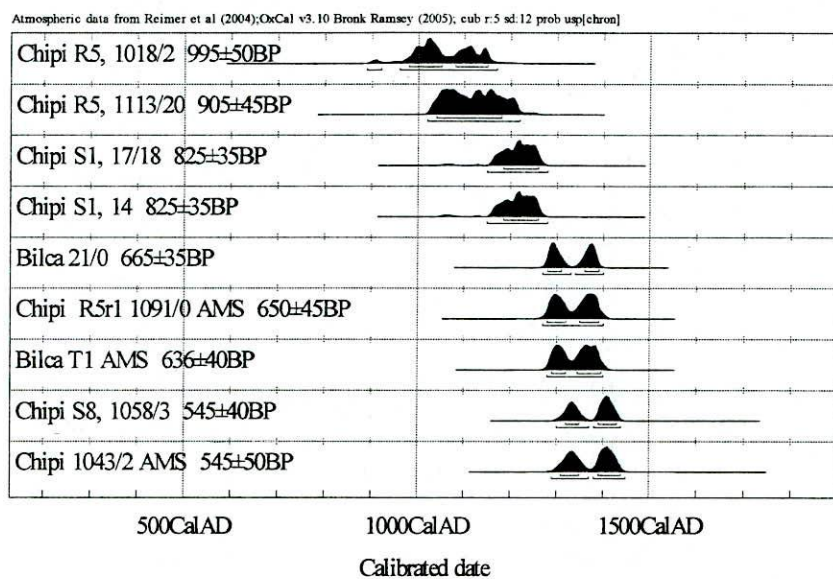
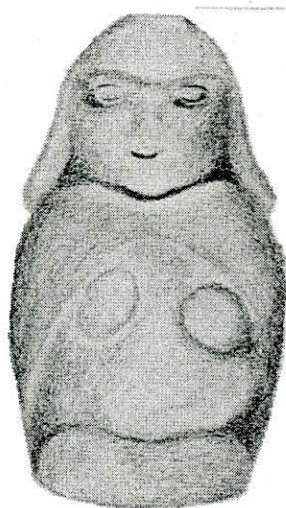


Figura IV 43. Distribución de probabilidades para las fechas calibradas (años DC).





# CAPÍTULO V

## METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DE LA ALFARERÍA

La metodología utilizada para el registro de cada pieza y fragmento alfarero se focalizó en los atributos formales y de diseño. Nuestro objetivo era desarrollar una sistemática morfofuncional y cromática-pictórica, definiendo las variaciones del estilo en sus distintos contextos. Pero recordemos siempre nuestra meta principal, acercarnos a comprender las elecciones estéticas que los actores sociales realizan en su vida diaria. Es importante recordar este objetivo, ya que es el que nos orientó en el campo, en el laboratorio y en la escritura.

Volviendo al estudio alfarero, el mismo comportó diferentes actividades complementarias tanto para piezas enteras como para fragmentos. La información se tomó de forma gradual, volcándola en planillas de registro desarrolladas a través de los años por nuestro equipo para ambos tipos de evidencia, ayudando a sistematizar y ordenar nuestras “preguntas”.

### EL REGISTRO CERÁMICO

#### PIEZAS ENTERAS

REGISTRO CERAMICA DIAGNOSTICA - PIEZAS ENTERAS									
Responsable.....					Fecha.....				
COLECCIÓN:.....			SITO.....						
UP/INVENTARIO:.....			IC:.....						
ELEMENTO.....			REMONTAJE.....						
USO	Intención de uso								
	Reparación	Adherencias			Reuso				
	Desg. base	Desg. interno			Desg. Borde				
	Comentarios								
FORMA (medidas en mm)	Forma		Labio		Borde				
	Asa	Ancho	Largo	Posición	Orientación				
	Base		Unión base/cuerpo		☐ base				
	☐ boca	☐ Max.	☐ Min.	Altura	Vol	cc			
	Comentarios								
DISEÑO	SOPORTE 1		Superficie		Motivo Dominante				
	Patrón		Color		Munsell				
	Motivo Sec. A		Motivo Sec. B		Motivo Sec. C				
	SOPORTE 2		Superficie		Motivo Dominante				
	Patrón		Color		Munsell				
	Motivo Sec. A		Motivo Sec. B		Motivo Sec. C				
	SOPORTE 3		Superficie		Motivo Dominante				
	Patrón		Color		Munsell				
	Motivo Sec. A		Motivo Sec. B		Motivo Sec. C				
	SOPORTE 4		Superficie		Motivo Dominante				
	Patrón		Color		Munsell				
	Motivo Sec. A		Motivo Sec. B		Motivo Sec. C				
	Comentarios								

*Colección:* se especificó el nombre del museo, la colección particular, o las expediciones en las que el ejemplar habría sido recolectado (hacemos referencia a las expediciones financiadas por la Facultad de Filosofía y Letras para las primeras décadas del siglo XX, como por ejemplo la IV Expedición en la que participaron J. B. Ambrosetti y S. Debenedetti para los sitios La Isla y Pucara de Tilcara).

*UP (unidad de procedencia) / inventario:* aquí se registró el número de inventario. Se tomaron en cuenta también nomenclaturas anteriores que pudiesen servir

para rastrear algún dato sobre la procedencia de las vasijas. Por ejemplo, ya mencionamos que muchas de las piezas del IIT tienen dos números de inventario, una que corresponde a su propio catálogo (por ejemplo la pieza 2506 (39-371)) y el segundo que corresponde a la nomenclatura asignada por el ME antes de que se envíen las piezas a Tilcara (2506 (39-371)). Además de ayudarnos a rastrear la procedencia de muchas piezas, este dato nos sirvió para vincularlas a referencias publicadas. Muchos de los trabajos consultados pertenecen a investigadores como Debenedetti (1910, 1918, 1930), Casanova (1937, 1938, 1942) o Bregante (1926), cuyas investigaciones se realizaron antes del retorno de piezas de Buenos Aires a Jujuy. En otras colecciones no había inventarios, por lo que hubo que elaborarlos al momento de realizar nuestro trabajo, siendo esos los números que se publican aquí (ejemplos de este tipo son los el MYCh, MEMÑ, CLQ, CC)<sup>1</sup>.

**Sitio:** al trabajar con colecciones es difícil establecer la procedencia del material, muchas veces ni siquiera se conoce el sitio de origen sino sólo la región aproximada. Por eso se consignó aquí la referencia más precisa disponible en cada caso, complementándola en lo posible con referencias publicadas. La información resultante fue muy disímil; es muy diferente la información que proporcionan los catálogos del ME, con más de 100 años de trayectoria en la investigación, que la que ofrece el MYCh, sala comunitaria formado por la donación de piezas de los vecinos de Yavi Chico, o el MEMÑ que se conformó a partir de donativos realizados por huaqueros de la zona. Igualmente se colocó, el sitio o región del cual provenían las piezas y en algunos de los casos se pudo aclarar el recinto en el cual se habían hallado.

**Uso:** expondremos aquí sólo la forma de registro, dejando una explicación más detallada de este ítem y de los posteriores para la sección de sistematización. El registro de uso estuvo dado por una división categórica amplia, recipientes accesibles y contenedores. Y dentro de estos en escudillas y fuentes para los primeros; y vasos, cántaros, botellas, jarras y vasijas de boca ancha para los segundos.

**Forma:** las variables que se tuvieron en cuenta fueron las siguientes: a) forma; b) labio; c) borde; d) asa (tipo de asa, ancho, largo, posición, orientación); e) base (tipo de base, unión base/cuerpo, diámetro de la base); f) diámetro de la boca; g) diámetro máximo; h) diámetro mínimo y i) altura.

**Diseño:** los ítems que se tuvieron en cuenta fueron: a) soporte; b) tratamiento de superficie; c) motivo; d) configuración o patrón y e) color.

Una vez registrados todos estos niveles se procedió a la documentación gráfica. Para ello seguimos los criterios propuestos por Calderari y Gordillo (1989).

En primer lugar se tomaron las medidas: a) altura total, b) diámetro de la boca, c) diámetro de la base, d) diámetro mínimo, e) diámetro máximo, f) espesor de las paredes, g) alto de las asas y h) ancho de las asas. Todos los dibujos fueron realizados en una escala de 1:1, salvo excepciones donde se ha

<sup>1</sup> El inventario fue realizado en conjunto con el Lic. Julio Ávalos.

especificado la escala en la que se trabajó, incluyéndose siempre una escala gráfica, previendo la realización de ampliaciones o reducciones.

Una vez tomadas todas las medidas arriba mencionadas, se dibujó la pieza desde una perspectiva frontal y plana. Se la dividió en dos mitades simétricas a lo largo de su eje longitudinal. En el perfil izquierdo se dibujó el corte en perfil graficando el espesor de la pared y forma de la base.

Las configuraciones del diseño se desplegaron de forma independiente del esquema morfológico, a los fines de la percepción visual inmediata. El dibujo se extiende de forma plana, sin tener en cuenta la forma de la pieza, a fin de lograr una mejor comprensión del patrón de diseño. Para la realización del mismo se dividió a la pieza en tantos campos como áreas mostraran diseños. Por ejemplo, en las escudillas se dibujaron de forma separada la superficie interna de la superficie externa. Lo mismo se hizo con los cántaros, las botellas, etc. De esta forma se trabajaron, en primer lugar de forma segmentada, todos los campos que contaban con pinturas, unificándolos luego en el análisis.

Como muchos de los diseños de las vasijas Yavi-chicha están desleídos o presentan gran dificultad para su definición<sup>2</sup>, es de fundamental importancia observar directamente la piezas al ilustrarlas, dado que es común que resulte imposible discernir los motivos en fotografías, tanto digitales como en diapositivas. Igualmente, creemos que las fotografías y las ilustraciones hechas a mano no pueden separarse, dado que sólo en su conjunto brindan una información visual completa sobre las piezas.

## FRAGMENTOS

Como mencionáramos anteriormente, el registro de fragmentos tuvo diferentes facetas. En primer lugar se registró el sitio, el tipo de recolección superficial (probabilística o dirigida) o de excavación, la unidad de procedencia y su número de inventario de campo si el objeto había sido ubicado tridimensionalmente.

Los materiales de recolecciones superficiales, al igual que de sondeos en basureros no fueron remontados, salvo casos de remontajes directos obvios. Los materiales extraídos del contexto funerario (Bilcapara) se encontraban enteros y los del Complejo I (Chipihuayco), se remontaron, dado que la mayor parte de los restos pertenecían a vasijas completas fragmentadas sobre el piso de habitación (ver Capítulo IV y Capítulo VI).

En segundo lugar, se inventarió dentro de cada lote (unidad de procedencia) la cantidad de fragmentos: (a) no diagnósticos (partes de cuerpos toscos o alisados que no permitían reconocer formas); (b) diagnósticos de diseño (fragmentos de cuerpo con al menos una superficie coloreada/pulida, con o sin diseño pictórico); (c) diagnósticos de forma (tíestos toscos o alisados que

<sup>2</sup> Tengamos en cuenta que una de las características de este estilo cerámico son sus diseños en negro desleído que; aunque a veces la erosión u otros factores han causado que el diseño se desvanezca, el pigmento original también tenía características diluidas, siendo un rasgo propio del estilo.

brinden información de forma por incluir partes de asas, bordes o bases); y (d) diagnósticos de forma y diseño (además de estar coloreados presentan partes de asas, bordes o bases). Para agilizar el registro, se usaron tres planillas de tiestos diagnósticos (de forma, de diseño y de forma y diseño):

Cerámica										Cerámica																														
Hoja ..... de .....																																								
Sitio	UP	Fecha	Resp.	Sitio																																				
Descripción Lote Cerámico										1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15																														
Grupo	Abiertas		Cerradas		Indeterminadas		Total			IC																														
	Peso	Total	Peso	Total	Peso	Total	Peso	Cant.	Diag.	Grupo	Elem.	Ranont	Uso	Forma	Labio	Borde	ØBorde	Asa	Ancho	Largo	Preición	Orient	Base	UnionBC	ØBasa	Soporte 1	Trat. sup.	Motivo A	Motivo B	Motivo C	Patrón	Color 1	Color 2	Soporte 2	Trat. sup.	Motivo A	Motivo B	Motivo C	Patrón	Color 1
Observaciones																																								
Descripción Tiestos Diagnósticos																																								
IC	Grupo	Elem.	Ranont	Uso	Forma	Labio	Borde	ØBorde	Asa	Ancho	Largo	Preición	Orient	Base	UnionBC	ØBasa	Soporte 1	Trat. sup.	Motivo A	Motivo B	Motivo C	Patrón	Color 1	Color 2	Soporte 2	Trat. sup.	Motivo A	Motivo B	Motivo C	Patrón	Color 1	Color 2								

A continuación mostramos la hoja de código, donde constan los atributos, sus posibles valores y su nomenclatura.

**Registro Tiestos Diagnósticos**

Elemento: código de parte

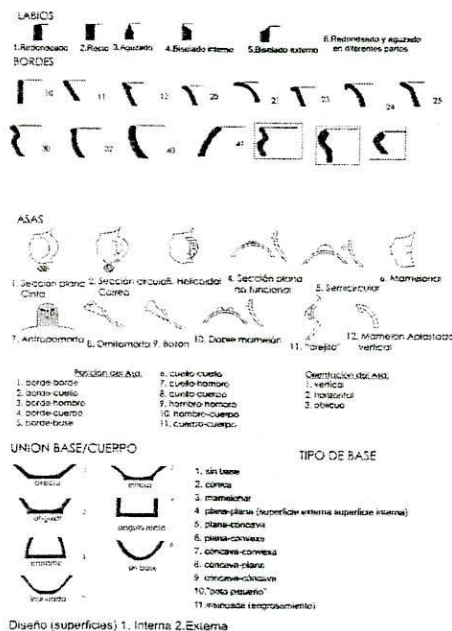
- pieza entera (o suficientemente entera para reconstruir la totalidad del diseño y la forma)
- perfil completo (permite reconstruir la totalidad de la forma)
- tiesto diagnóstico de forma
- muestra de pasta
- configuración completa (observada o inferida)
- tiesto diagnóstico de diseño
- tiesto diagnóstico de diseño y de forma
- perfil completo y diagnóstico de diseño
- configuración completa y diagnóstico de forma

Ranontaje: código compuesto separado por una barra (/). Para los tiestos huérfanos se pone cero o un guión en este campo.

La primer parte del código es el tipo de ranontaje:

- directo
- indirecto
- mixto

USOS	I (uso específico)	II (capacidad)
10. accesibles	20. sanitario/comunir	25. pequeña (plato-escudilla-cuenco) - 20 cm
	31. vaso de hilar	26. grande (fuente) - 21 cm
	32. incensario	
	33. pila	
40. contenedores	50. vaso taza	61. pequeña
	60. cantaros	62. grande
		63. grande-grande
	65. vasija de boca ancha	66. pequeña
		67. grande
	70. bañeta	71. pequeña
	75. jarra	72. grande
	77. vasija cónica ventidero	
	80. vasija para calentar	81. jarro
		82. olla
		85. calafomeo
90. otros	95. otros	



Cabe recordar –como fundamento de las variables seleccionadas y las no registradas– que nuestro objetivo es analizar el estilo Yavi-chicha desde el punto de vista de la forma y el tratamiento de las superficies (pulimentos, color, iconografía). No abordamos en esta etapa de la investigación las características de las pastas u otros aspectos referentes a la tecnología.

## EL ANÁLISIS

La realización de un análisis estilístico de cerámica va más allá del análisis de la forma y el diseño de las superficies. Los motivos plasmados en una pieza alfarera no tienen sentido de forma aislada; cada uno de ellos cobra relevancia y significación a partir del diseño completo que componen en cada soporte, y éstos dialogan con los demás campos restantes, de modo que el significado o efecto, tanto de la vasija completa, como de cada una de sus partes, sólo puede apreciarse al considerar el objeto en su totalidad. Cada vasija es una totalidad que sólo cobra sentido en su integridad o, incluso, en la interacción con otras piezas que la encuentran en la práctica.

En las investigaciones sobre estilo se trabaja el diseño desde segmentaciones que tienen connotaciones jerárquicas y evolutivas, de lo más simple a lo más complejo, por ejemplo, desde la unidad mínima (elemento) hasta los patrones de configuración (Plog 1980; Rice 1987; Sheppard 1954; entre otros). Pero cuando tomamos una pieza en nuestras manos, no la percibimos por soportes, configuraciones, motivos y elementos, sino que establecemos una conexión integral con el objeto, una conexión sinestésica (visual, táctil) que nos deja una huella sensorial, la totalidad que el realizador quiso plasmar. En términos de Groupe  $\mu$ , “la percepción visual es indisociable de una actividad integradora” (1993:56). Tanto el que confecciona la pieza como el que la usa tienen una percepción de su totalidad.

Esto es válido también a planos de mayor generalidad. Si hablamos de un estilo alfarero es preciso recordar que cada pieza es parte de un conjunto cerámico y de todo un repertorio de artefactos confeccionados en diversos materiales con los que se conjuga en la acción. Es particularmente importante recordar esto al analizar piezas descontextualizadas en colecciones y, más aún, fragmentaría. Cada objeto entra en acción a través de un diálogo práctico con otros, creando multiplicidad de discursos que se cruzan y conforman así una totalidad más abarcativa. En el caso del estilo Yavi-Chicha, en última instancia buscamos comprenderlo no a través de la consideración de piezas aisladas, sino como conjuntos de vasijas integrados a un repertorio material mayor.

Para realizar un análisis coherente con estas ideas recurrimos a algunos principios de la Teoría de la Gestalt (o Psicología de la Forma) que nos ayudan a sistematizar el trabajo. Este cuerpo teórico ha tenido como principal objetivo el problema de la procedencia del significado en las artes visuales, preguntándose cómo y qué comunican las mismas<sup>3</sup>. Con este fin la Gestalt desarrolló una serie de principios científicos, basados en experimentos sobre percepción sensorial (principalmente visual), fundamentando que la visión no es un registro mecánico de elementos sino la aprehensión de esquemas

<sup>3</sup> Entre los pioneros en plantear esta problemática podemos mencionar a Christian von Ehrenfels, Max Wertheimer, Wolfgang Kohler, Kurt Koffka, entre otros (Koffka 1973). Aunque el investigador que le dio un giro más fue Rudolf Arnheim, quien no se limitó a estudiar el funcionamiento de la percepción, sino que investigó la calidad de las unidades visuales individuales y las estrategias de su unión en un todo final y completo (Arnheim 1986a, 1986b).

estructurales significativos donde el aspecto de cada elemento depende de su lugar y función dentro de ese esquema global (Arnheim 1983; Hernández Llosas 1983-1985). Es decir, cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas (Ross 1963).

Hay dos acciones que coexisten al construir el significado de una obra: la percepción y la composición. La percepción visual es “el proceso de absorber información dentro del sistema nervioso a través de los ojos, del sentido de la vista” (Dondis 1992:34). La composición remite a “crear un diseño (o cualquier obra artística) a partir de muchos colores, contornos, texturas, tono, proporciones relativas, interrelacionamos activamente esos elementos y pretendemos un significado” (op cit.:35). La relación entre ambos fenómenos es de interdependencia, es decir, uno no es nada sin el otro. A partir de una composición se genera una percepción “x” que crea una nueva composición, recomponiendo la anterior. En este sentido, entra en juego la acepción de forma-estructura<sup>4</sup> aludiendo a la intrínseca correspondencia de las partes que componen un conjunto, entre sí y con la totalidad. De acuerdo con esto, los psicólogos de la Gestalt enumeraron ciertos principios de la forma, también llamados fenómenos perceptivos, como: a) principio de agrupamiento (por proximidad, semejanza y posición); b) principio de buena continuación o mejor dirección (tiene que ver con el movimiento); c) principio de buena curva; d) principio de la buena forma; e) principio de cerramiento; f) principio de figura y fondo; g) principio de pregnancia; h) principio de transportabilidad (simetrías). Estas operaciones no se excluyen unas a otras, sino que pueden aparecer formando un conjunto de percepciones disímiles que se influyen recíprocamente.

En muchos estilos prehispánicos, el Yavi-Chicha incluido, hay más de un fenómeno perceptivo que juega en la composición<sup>5</sup>. Estas operaciones se combinan, actúan juntas y muchas veces, en su diálogo, niegan una a la otra. Hay ejemplos de simetrías que al estar combinadas en juegos de forma y contraforma pierden el eje estructurante (Cook 1994, Šégota 1995). O bien, hay ejemplos en los que en mensajes aparentes de uniformidad simétrica, se filtran pequeños “errores” del artista (creando una distorsión del ritmo simétrico, por ejemplo) (Hanson 1983). Estos supuestos errores, aparecen de forma constante en cada una de las obras, perturbando lo uniforme y tranquilo de nuestra mirada. Son pequeñas trasgresiones que desequilibran la armonía compositiva, disfrazando una irregularidad con una regularidad aparente y viceversa. Estas distinciones podrían estar indicando una huella de

<sup>4</sup> De hecho, la expresión estructura-forma es sinónimo del término alemán “Gestalt”.

<sup>5</sup> Fenómenos documentados, por ejemplo, para el caso de la iconografía wari (Cook 1994) o para el arte maorí (Hanson 1983), en el que se alternan distintos juegos de simetrías, rotaciones alternancias.

individualidad, pero si tomamos como eje de análisis al estilo en su conjunto, podemos apreciar que esta “picardía” visual es una norma estructurante del estilo<sup>6</sup>.

Particularidades semejantes podrían escaparse del análisis del investigador si no se tuviese en cuenta al conjunto estilístico entero. No siempre la estructuración del diseño está dada por composiciones de motivos primarios o secundarios, o por operaciones de simetría, en muchos casos tanto los motivos como las configuraciones son sólo una excusa para conformar el verdadero tema o la unidad armónica. En este sentido, la división en atributos debe ser sólo un recurso analítico, destinado a organizar el desarrollo del estudio. Pero a la hora de interpretarlo, debemos volver a la idea original de percibir al conjunto de manera total.

Por lo dicho, aunque se tomará a cada pieza o fragmento como unidad de análisis, trataremos de ver a las vasijas como obras que toman sentido en su totalidad compositiva, no en sus atributos aislados. Comenzaremos por clasificar el material de colecciones, yendo de las categorías más inclusivas a las más exclusivas, con el fin de identificar la mayor variación posible, pero manteniendo un esquema que pueda ser luego aplicado a los fragmentos, permitiendo así realizar comparaciones. Sintéticamente, dividimos el estudio del siguiente modo:

#### *Análisis morfológico*

- División del conjunto cerámico en categorías morfo-funcionales generales.
- Discriminación de tipos formales dentro de cada una de esas categorías, tomando en cuenta principalmente la complejidad del perfil de cada pieza.
- Identificación de variedades en cada tipo por particularidades de las partes, v.gr., borde, asas, apéndices, modelados, etc.

#### *Análisis del diseño cromático-pictórico*

- Selección de motivos simples y motivos complejos. Para simplificar, estos serán agrupados en conjuntos donde el criterio básico de asociación es el motivo simple dominante o pregnante, es decir, lo primero que se percibe o lo evidente, v.gr., en el grupo de texturas lo evidente no es el triángulo o el rombo, que definen sólo el “grano” o la topografía que resalta el diseño.
- Definición de configuraciones. Los motivos ocupan un espacio particular en el diseño (Sheppard 1954), posicionándose en un área determinada de la pieza a la que denominamos soporte o campo. La articulación de motivos y campos definen una estructura del diseño que llamamos configuración o patrón (Jerningan 1986).

<sup>6</sup> Estas particularidades hemos podido observarlas en un estudio anterior de piezas enteras yavi-chicha. Pero dado que este trabajo abarca otro tipo de material y discusión remitimos al lector a Ávila 2006; 2009.



## ANÁLISIS MORFOLÓGICO

En esta etapa seguimos los lineamientos generales de la tipología cerámica realizada para la Quebrada de Humahuaca por Nielsen et al. (ms; Menacho 2010; Nielsen 2007a), a la que hemos agregado clases que no se encuentran en los conjuntos de esa región, pero que son propias del estilo alfarero Yavi-Chicha. Las categorías más generales empeladas fueron *morfo-funcionales*, es decir basadas en la potencial función que pudo desempeñar cada pieza, teniendo en cuenta las restricciones impuestas por su forma. Estas funciones potenciales o “primarias” –en tanto suponemos que fue el uso principal para el que fueron confeccionadas- no excluyen, por cierto, su empleo oportunista en otras actividades o usos “secundarios” (Zedeño 1985). Verificar si una vasija particular fue efectivamente usada para alguna(s) de estas tareas primarias o secundarias requeriría apelar a otras líneas de evidencia (alteraciones de uso, residuos, indicios contextuales [Skibo 1992]) que exceden las posibilidades de esta tesis, por lo que tomaremos a los usos que parece anticipar el diseño como estimación funcional suficiente en esta etapa (de allí la denominación “morfo-funcional”). Cabe destacar, sin embargo, que estudios funcionales basados en la extracción de residuos y micro-restos botánicos de las porosidades y pequeñas cavidades de la alfarería (y otros artefactos), así como de los sedimentos asociados, están siendo realizados por otro miembro del equipo en el marco de su investigación doctoral (Lic. María Laura López).

La división más general que utilizamos distingue dos *familias de vasijas*, accesibles y contenedores.

**Vasijas accesibles.** Los usos anticipados en el diseño requieren un fácil acceso al contenido, como en el consumo individual de alimentos líquidos, sólidos o semilíquidos (p.ej., escudillas, cuencos), en la presentación de alimentos para su distribución (fuentes), o el empleo de vasijas pequeñas para transvasar sólidos o líquidos entre contenedores. La propiedad distintiva es la accesibilidad que está dada por una gran apertura y poca profundidad, que se traduce en cocientes altura/diámetro de la boca  $< 0,5$ .

**Contenedores.** Los contenedores dan prioridad a la capacidad de albergar sustancias sin derramarlas sobre el acceso a ellas. Esto se manifiesta en una mayor profundidad, formas de cuerpo subglobulares (que maximizan la capacidad de la vasija, cualquiera sea la escala que se considere) y/o restricciones de la abertura, v.gr., estrechamiento en el propio borde o inmediatamente debajo de él, o cuello, rasgo generalmente asociado a la intención de facilitar el vertido de líquidos para servir, tomar o transvasar.

Estos grupos fueron subdivididos en *categorías morfo-funcionales* en base a distintos atributos formales de relevancia funcional, teniendo en cuenta siempre la factibilidad de reconocerlos en el material fragmentario, de modo de poder aplicar este primer nivel taxonómico a todas las muestras.

Así, las vasijas accesibles se dividieron en *escudillas* (categoría en la que también se agregaron los cuencos que luego los comentaremos) (= 21 cm de diámetro en el borde), que suponemos utilizadas fundamentalmente para el servicio/consumo de raciones individuales o el transvasije de líquidos, y las *fuentes* (> 21 cm de diámetro) probablemente destinadas al transporte y exhibición de alimentos para grupos, previo a su distribución en raciones individuales (Figura V-1). El límite entre ambas es aproximado y fue tomado de los estudios de Nielsen et al. (MS) en piezas enteras de la Quebrada de Humahuaca, donde este umbral de tamaño está asociado a la aparición de asas funcionales en las fuentes –inexistentes en las escudillas.

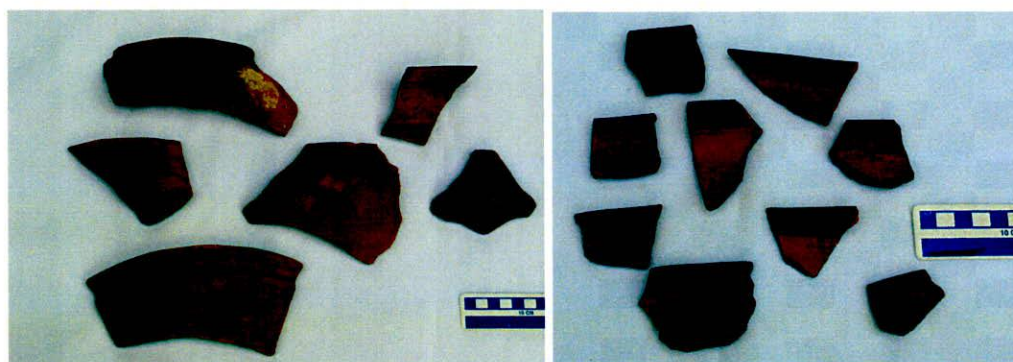


Figura V.1. Diferencia entre diámetros de fuentes (las primeras) y diámetros de escudillas (las segundas) –Recolección Chipihuayco–.

El criterio de tamaño no pudo aplicarse a los contenedores ya que, aunque existen grandes diferencias de tamaño, no pudimos identificar ningún atributo observable a nivel de fragmentos (p.ej., diámetro de la abertura o base, espesor, tamaño del asa), que fuera un adecuado predictor de tamaño o volumen. Por este motivo, mantuvimos una primer y mayoritaria categoría de contenedores a la que designamos *cántaro*, que incluye a contenedores utilizados para una gran diversidad de actividades, desde cantaritos transportables usados en la distribución de líquidos en pequeñas cantidades hasta el almacenaje de sustancias en cantidad en vasijas no transportables. Debemos destacar que esta categoría abarca también a contenedores expuestos al fuego (ollas, vasijas para calentar) ya que, como es sabido, no es confiable la identificación a simple vista de rastros de hollín en material de superficie.

La existencia de atributos formales de funcionalidad específica y fácilmente identificables a nivel de fragmentos, nos permitió segregar otras dos clases (todas ellas pequeñas, transportables) dentro de los contenedores: *botellas* (contenedores con cuello estrecho, prensible) y *vasijas con pico o verte de ro*.

En síntesis, reconocemos los siguientes niveles de clasificación morfo-funcional:

Tabla V 1. Clasificación morfo-funcional

FAMILIAS MORFO-FUNCIONALES	CATEGORÍAS MORFO-FUNCIONALES
VASIJAS ACCESIBLES	cuenco
	escudilla
	fuelle
CONTENEDORES	cántaro
	botella
	vasija con pico vertedero (VPV)

Estas categorías fueron luego subdivididas en *tipos formales* y éstos a su vez en *variedades formales*, es decir clases basadas en atributos morfológicos a los que no podemos asignar inequívocamente un valor funcional, aunque evidentemente, es posible que en algunos casos lo hayan tenido. Para definir tipos recurrimos principalmente a las formas geométricas aproximadas del cuerpo o sus proporciones; mientras que para las variedades recurrimos a detalles de bordes, asas (forma, posición) o apéndices (modelados). Aún cuando estos niveles clasificatorios no hayan tenido significación utilitaria, su repetición en los conjuntos revela que tuvieron importancia en la definición del estilo. Un ejemplo claro lo brindan los bordes inflexos en las escudillas Yavi-chicha. Estos no tienen una utilidad evidente en el manejo de estas piezas, aunque a menudo dividen campos de diseño de color diferente, o sectores de la pieza con y sin diseño pictórico. En todo caso, es tan común en todas las muestras, que no podemos dejar de señalarlo como una característica distintiva del estilo. Describiremos ahora los atributos registrados para este corpus estilístico que les brindarán variedades a los tipos formales (bordes, asas, bases):

LABIOS



Redondeado



Recto



Aguzado



Biselado interno



Biselado externo

BORDES DIRECTOS



Directo



Directo  
engrosado



Directo  
Invertido

BORDES EVERTIDOS



Evertido



Evertido  
Pronunciado



Compuesto I



Compuesto II



Compuesto III

BORDES INFLEXOS



Inflexión  
pronunciada



Inflexión suave



Inflexión angular  
"Inflexo Yavi"

BORDES INVERTIDOS



Invertido  
directo



Invertido  
Suave



Invertido  
Compuesto

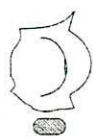


Invertido  
Angular

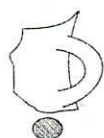


Invertido  
engrosado

ASAS



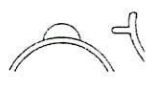
En cinta  
(plana)



En cinta  
(circular)



En cinta no  
funcional



Semicircular



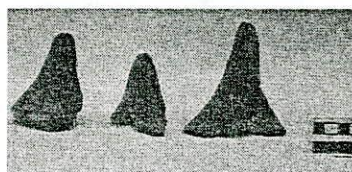
Mamelonar



En cinta con  
apéndice

Los tipos de bases han sido los recurrentes, planas-planas y planas-cóncavas. Los que han cambiado han sido las cónicas dividiéndolas en dos subtipos: cónica directa, troncocónica

BASE CÓNICA DIRECTA



**BASE TRONCOCÓNICA**

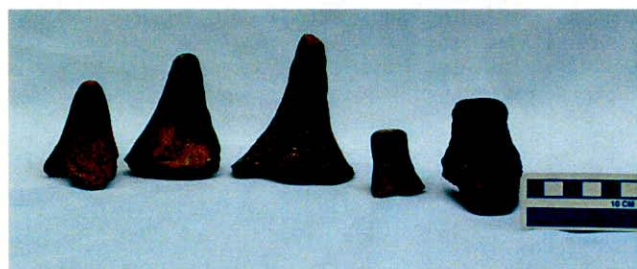


Figura V 2. Variación entre bases cónicas.

**UNIONES BASE-CUERPO**



Directa



Inflexa



Angular



Ángulo recto



Entrate

A continuación describimos someramente cada tipo y sus variedades, tal como fueron documentados en las muestras analizadas.

*Cuencos*

Los doce cuencos registrados tienen bordes que se comportan directos, con inflexión suave o invertida. Todos presentan asas en cinta (plana o circular), posicionada en borde-cuerpo o cuerpo-cuerpo, con una orientación vertical. La base en todos los casos es plana-cóncava con una unión base/cuerpo que va desde simple a con punto de inflexión (sólo se han registrado en colecciones).

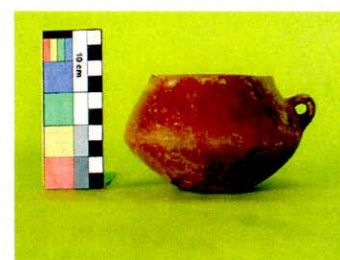


Figura V 2. Ejemplo de la colección de La Quiaca

*Escudillas*

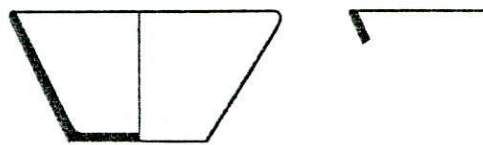
Las escudillas representan una importante proporción de las muestras y son la mayoría de las vasijas accesibles presente en las colecciones de museo, que a su vez constituyen casi la mitad de las piezas analizadas. Por la forma del cuerpo, distinguimos tres tipos: troncocónico, hemisférico y asimétrico. Cada uno de ellos fue subdividido en variedades a partir de los bordes: simple e inflexo. La inflexión,

que varía entre suave y pronunciada, es una característica recurrente en todas las muestras, al punto que ha sido considerada uno de los detalles distintivos del estilo, v.gr., “inflexión Yavi” (Krapovickas 1977).

*Escudillas Troncocónicas*

- *Escudilla Troncocónica simple (161)*
- *Escudilla Troncocónica inflexa (162)*

Para las variedades simples los bordes son directos o invertidos. No tienen asas, salvo una excepción con asa mamelonar, elemento que no parece haber tenido mayor funcionalidad. Por lo general las bases son plano-cóncavas, con una unión base / cuerpo de tipo simple.

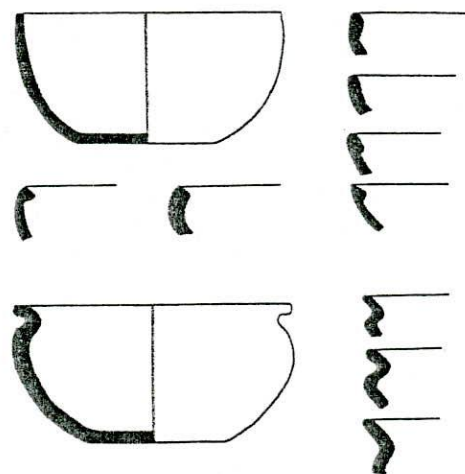


A veces la zona del borde está delimitada por el diseño y/o la extensión del engobe. En la variedad inflexa, tanto el engobe como la distribución del diseño aprovechan esta discontinuidad del perfil como límite del campo. El asa, la base y la unión con el cuerpo son similares entre las variedades simple e inflexa.

*Escudillas hemisféricas*

- *Escudillas hemisféricas simples (171)*
- *Escudillas hemisféricas inflexas (174)*

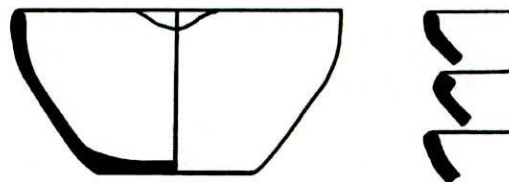
Las escudillas hemisféricas simples son las más numerosas en toda la muestra, sin discriminación de contextos. Podemos dividir las entre las que tienen borde directo e invertido, presentando ocasionalmente asas del tipo mamelonar. Las mismas se encuentran por lo general a la altura del borde. La base es de tipo plana-plana o plana-cóncava indistintamente, y la unión base/ cuerpo es por lo general simple, aunque hay casos en los que esta unión muestra un punto de inflexión o angular.



Las escudillas hemisféricas suelen presentar una inflexión más pronunciada que las troncocónicas. Los demás atributos son muy similares en ambas variedades; no poseen asas o son del tipo mamelonar, con una posición que varía entre el cuerpo y el borde. Las bases también son plana-plana y plana-cóncava con unión simple.

- *Escudillas asimétricas del tipo calabaza (186)*

Este tipo de escudilla tiene dos hendiduras en lados opuestos del borde hechas por presión de los dedos cuando la pasta estaba aún fresca. La forma resultante recuerda a las “medias calabaza” (como las recuperadas en cantidad en el sitio Doncellas [Hernández Llosas



1983-85] y en el desierto de Atacama [Ryden 1944]) con diseños pictóricos similares pero pirograbados. Los bordes son directos o invertidos, con o sin inflexión, o invertido compuesto. Estos últimos, tan característicos del conjunto yavi, tienen asas-apéndices tipo mamelonar o mamelonar con perforación, posicionadas horizontalmente en el borde. La base es de tipo plana-cónca con unión simple.

*Fuentes*

Las fuentes, como comentamos anteriormente presentan dos diferencias con las escudillas: su diámetro supera los 22 cm. y tienen, por lo general, asas en cinta en posición horizontal, seguramente debido a su funcionalidad. Los diámetros han tenido un mínimo de 22 cm y han llegado a un máximo de 30 cm.

Pero a nivel formal todas son hemisféricas. Las mismas pueden presentar bordes directos, invertidos o (y con fuerte recurrencia) bordes inflexos. Los que hemos llamado borde “inflexo yavi” aparece en las fuentes de forma recurrente. Lamentablemente, estas muestras provienen de material fragmentario. Salvo por una pieza del complejo habitacional 1 (recinto 5) del sitio Chipihuayco que pudo ser remontada, presentando su fotografía.



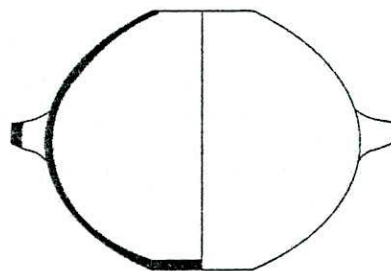
**Figura V 3.** Fuente remontada del recinto 5 (complejo habitacional 1 -Chipihuayco-)

*Cántaros*

*Cántaro simple*

- *Cántaro simple (410)*
- *Cántaro simple Bicónico (412)*

Hay dos variedades de los cantaros simples, una simple y otra bicónica. Ambas presentan borde invertido, con asas con sección plana en posición cuerpo-cuerpo horizontal. La variedad simple tiene una base plana-plana con unión recta y la bicónica una base plana-cóncava con unión simple. Esta diferencia en las variedades no son las que marcan la diferencia sino la forma del cuerpo y el punto angular en el cuerpo que las hace bicónicas. Por otro lado, como se vera en el apartado de diseño, el cantarito bicónico posee para remarcar el punto angular una distinción de campos de diseño.

*Cántaro compuesto*

- *Cántaro compuesto simple (420)*
- *Cántaro compuesto angular bajo (424)*

Hay de dos variedades, uno simple y otro angular bajo. Ambos presentan un borde con inflexión suave, con asas en sección plana, en posición borde-hombro, verticales. Una base plana-cóncava unidas con el cuerpo variando desde un punto de inflexión a un punto angular. El angular bajo posee dos asas en posición borde-hombro y, si bien podemos hablar de un borde con inflexión suave, prácticamente llega a una inflexión tipo yavi.

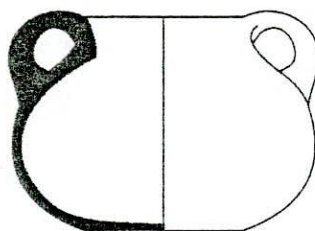
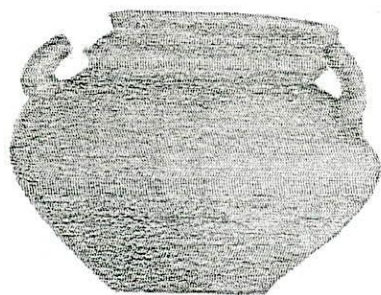


Figura V 4. Cántaro compuesto

*Cantarito compuesto bajo*

- *Cantarito compuesto bajo simple (430)*
- *Cantarito compuesto bajo bicónico (432)*

Existen del tipo simple o bicónico. Del primero podemos observar una tendencia hacia los bordes evertidos, las asas son de sección plana, salvo excepciones de sección circular, la posición de las mismas es cuerpo-cuerpo, aunque con menor frecuencia están en la posición cuello-hombro y borde-cuerpo, con orientación horizontal y vertical indistintamente.

Del segundo hay distintos tipos de bordes: rectos, evertidos, inflexos e invertidos, con asa tipo plana y base plana-plana o plana-cóncava. El punto angular en el cuerpo, al igual que los cantaritos simples bicónicos, se remarca más el punto angular a través del campo de diseño, ya sea por un patrón nuevo de diseño o por cambio de color de engobe (ante-rojo o ante-morado).

Por último vemos que hay una fuerte recurrencia en esta forma de cántaros.

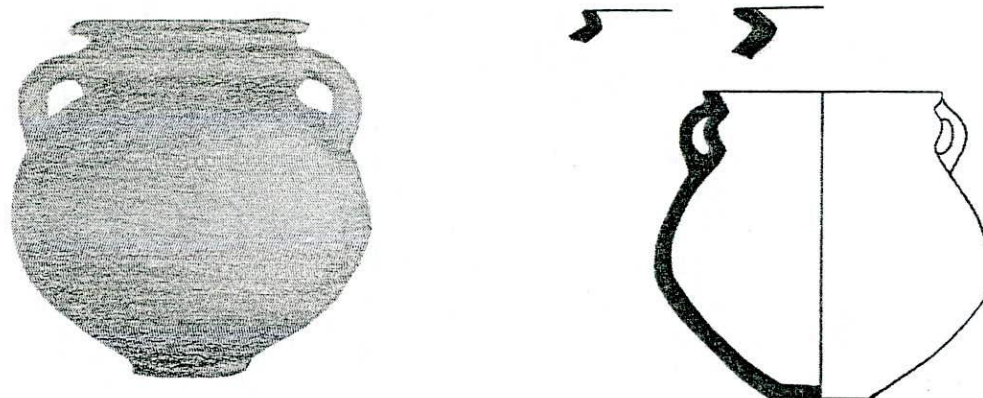
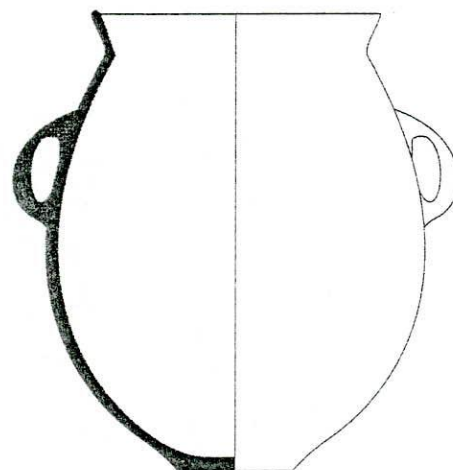


Figura V 5. Cántaro compuesto bajo.

*Cántaro oval compuesto con hombros (441)*

Este tipo de cántaros tiene siempre rastros de hollín y evidencia de exposición abrasiva. Bordes de tipo evertido, asas de sección circular, posición cuerpo-cuerpo y orientación horizontal. Base plana-plana unida al cuerpo con una unión del tipo con punto angular.

*Cántaro cuerpo bajo*

- *Cántaro de cuerpo bajo inflexo (471).*

▪ *Cántaro de cuerpo bajo angular (472).*

Estos cantaros son los más recurrentes en todas las colecciones, llegando a una muestra de 27 ejemplares. Las características morfológicas de estas piezas son sumamente uniformes. Poseen bordes evertidos, con dos asas en sección plana o con apéndices en posición cuello-hombro en la mayoría de los casos, aunque se registraron casos de posición borde-hombro y cuello-cuerpo; siendo la orientación de las mismas vertical. Las bases varían entre planas-planas y planas-cóncavas siendo su unión simple, con punto de inflexión o angular.

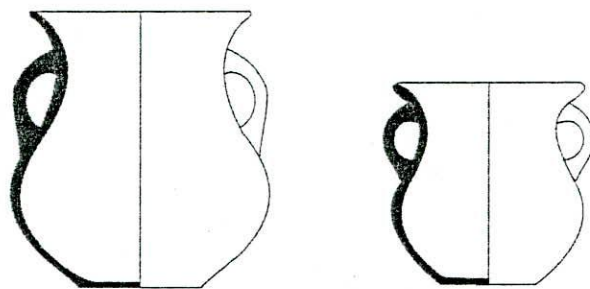
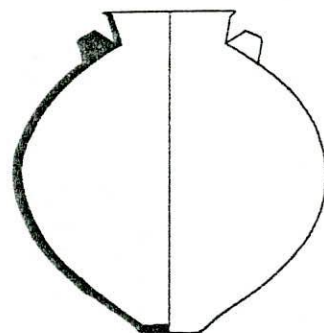


Figura V 6. Cantarito y Cántaro de cuerpo bajo

*Cántaro de cuello corto (480)*

Dado los pocos ejemplares que se relevaron de este tipo de piezas, hemos incluido en el tipo de cantaros con cuello corto a tres variedades: simple, cuello cilíndrico troncocónico y cuello corto hiperboloide. El primero tiene borde evertido, con asas en sección plana, en posición hombro-hombro, horizontales y sin base. El segundo posee borde directo, con asas de sección plana, en posición borde-hombro, verticales y con una base plana-cóncava con unión base cuerpo del tipo simple. El tercero, por ser hiperboloide tiene borde muy evertido, con asas en sección plana, en posición borde-cuerpo, verticales. Con base plana-plana y una unión base cuerpo del tipo con punto de inflexión.



*Cántaro de cuello cilíndrico inflexo*

- *Cántaro con cuello cilíndrico inflexo (500-505)*
- *Cántaro con cuello cilíndrico inflexo con cuello alto (507)*

Este tipo presenta bordes evertidos de distintos tipos, asas de sección plana o en cinta, también observándose asas con apéndices. La posición de las mismas es por lo general cuello-hombro, salvo dos ejemplares en los que se posicionaron en borde-hombro. La orientación es siempre vertical. La base varía entre plana-plana y plana-cóncava, teniendo una unión base-cuerpo simple o con punto de inflexión.

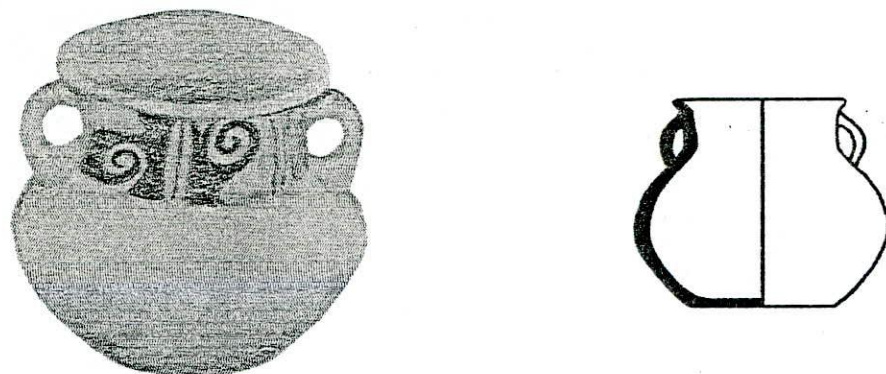
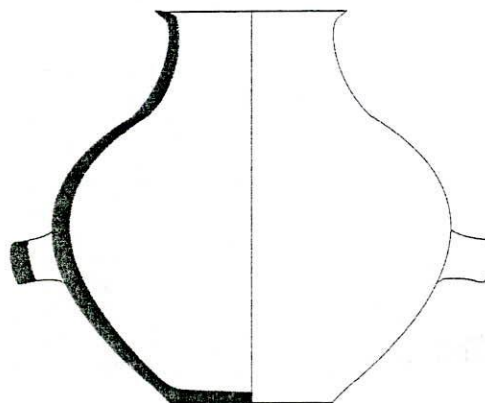


Figura V 7. Cantarito con cuello cilíndrico inflexo

Los segundos se distinguen de los anteriores por tener un volumen mayor a un litro. Dentro de estos cantaros tenemos dos variedades. Por un lado una variedad simple (505), y por otro, una variedad con cuello alto (507). Los mismos poseen borde evertido, sus asas son de sección plana en posición cuello-hombro, con orientación vertical, base plana-cóncava y unión base cuerpo con punto de inflexión.



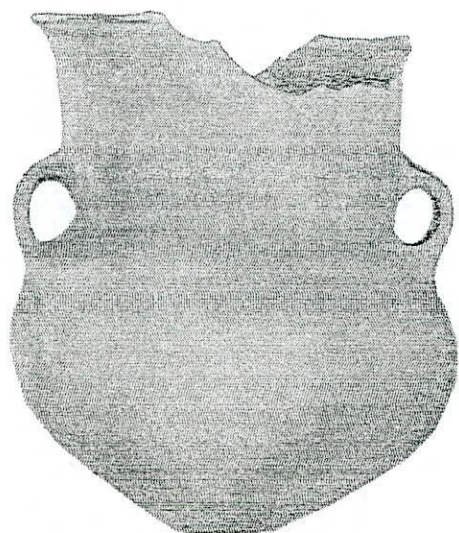


Figura V 8. Cántaro con cuello cilíndrico inflexo.

Por otro lado, tenemos una variedad de cántaros con cuello cilíndrico inflexo de cuello alto. Los mismos pertenecen al sitio de Yavi Chico (y se registraron muchos en fragmentos), tienen rastros de hollín y tiene apariencia ordinaria. La característica principal que presentan es su base cónica. Vemos que tienen borde evertido, asas en sección plana o en sección circular, en posición borde-hombro, orientadas verticalmente. Si bien los ejemplares que presentamos son pocos, las bases cónicas son altamente frecuentes en los sitios de toda la región, tanto en las recolecciones superficiales como en las excavaciones. Por lo que podemos suponer que su uso ha sido habitual, pero no fueron piezas de “exportación”, no circularon a otros sectores, ni se encuentran como parte del corpus cerámico de otros contextos circumpuneños. Podríamos pensar que son piezas de uso corriente solamente en contextos yavi-chicha.

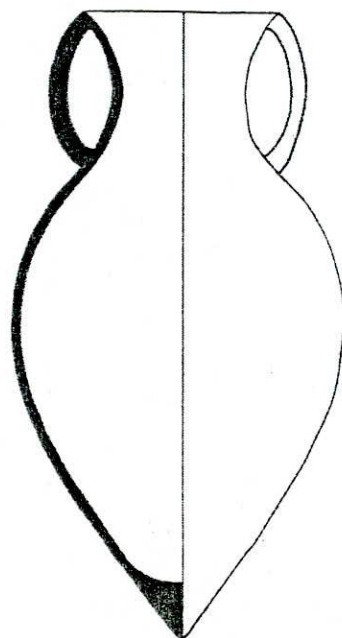
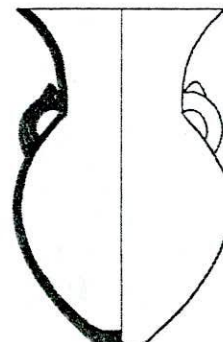




Figura V 9. Cántaros de cuello alto con bases cónicas. El primero del tipo troncocónica y el segundo del tipo directa.

#### *Cántaro cuello troncocónico (510)*

Hay tres ejemplares de este tipo de cantaros, perteneciente a los sitios Angosto Chico, Queta y Doncellas. Los mismos poseen borde evertido, asas en sección plana o bien sección plana con apéndice, en posición cuello-hombro, orientación vertical, bases planas-planas con una unión con el cuerpo simple. Este tipo de piezas podrían ser similares a los “pelikes” de momentos incaicos citados por distintos autores.



#### *Balde*

- *Balde simple (590)*
- *Balde con modelado (592)*

Este tipo morfológico ha sido uno de los tipos diagnósticos que ha definido este estilo. Con respecto a la descripción morfológica de estas piezas, las hemos dividido en dos variedades. Por un lado los baldes simples, y por otro los baldes con modelado. Estos últimos los hemos considerado otra variedad ya que el modelado recorre toda la pieza y el patrón de diseño responde a la división dada por el modelado.

Los primeros poseen un borde evertido, sin asas o con asas en sección plana, en posición borde-cuerpo, con orientación vertical. Las bases son planas-cóncavas, aunque hay algunas planas-planas, y su unión base / cuerpo varia entre simple, con punto de inflexión y recta.

Por otro lado, las de la variedad modelada presentan las mismas características que los anteriores, borde evertido, asas en sección plana, posición borde-cuerpo, orientación vertical, base plana-plana o plana-cóncava y una unión base-cuerpo que varia entre recta e invertida. El modelado es un chorizo que recorre de forma zigzagueante la pieza hasta llegar al borde en donde culmina en un apéndice. A su vez, el recorrido esta modelado de forma negativa al interior de la vasija. Por su diseño pictórico (configuración en friso), podría remitirnos a una forma serpentina, pero esta es solo una hipótesis.

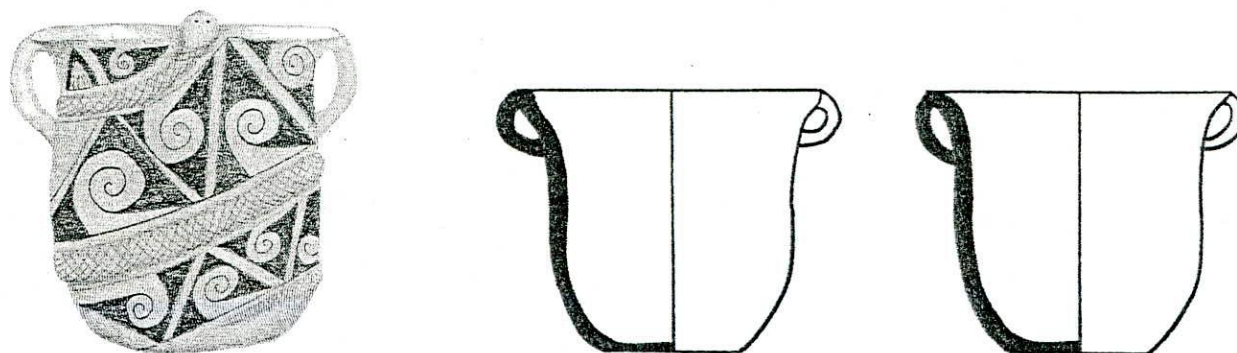


Figura V 10. Cantaros tipo baldes en el que se puede apreciar el modelado.

Una particularidad por demás interesante de los mismos es que muchos de ellos presentan un “agujero” en el centro su base. Este es de características intencionales por el tipo de corte que se observa, corte que se hizo postcocción y, en algunas, luego de haber sido utilizadas. Algunos autores han pensado que sería una forma de “matar la vasija”. El cántaro en sí pierde su funcionalidad potencial y pasaría a usarse en contextos de uso diferentes. Si bien hay evidencia etnográfica sobre la acción de “matar las vasijas”, la misma es diferente dado que se destrazan en su totalidad formando un montículo de tiestos. Otro ejemplo etnográfico es la idea de “cementerio de cántaros”, en los que contenedores que se rompen y no pueden ser reparados se guardan, apilados, en algún depósito, detrás de las piezas aún en uso (Menacho 2007). Sería interesante poder encontrar estos objetos en su contexto para así poder inferir posibles significaciones de este hecho intencional.

Por último, y es algo que retomaremos luego en las comparaciones entre material de colecciones y material de sitios arqueológicos, es que no se ha encontrado ningún indicio de los baldes en los sitios estudiados. Lo cual nos llevó a una inquietud, dado que no serían piezas “típicamente yavi” como creíamos y se verían circunscriptas a aislados sectores de la CMRGSJ.



Figura V 11. Baldes registrados en el MYch.

- *Vasija de boca ancha restringida*
  - *Vasija de boca ancha restringida simple (920)*
  - *Vasija de boca ancha restringida subglobulares (922)*

Las mismas pueden ser simples o subglobulares. La primera tiene un borde evertido, asas en sección plana, en posición cuerpo-cuerpo y orientación vertical. Su base es plana-cóncava, con una unión con su cuerpo en punto de inflexión. Por otro lado, la variedad subglobular también posee borde evertido con asa en sección plana, posición cuerpo-cuerpo y orientación horizontal. Su base es plana-plana con una unión con su cuerpo simple.

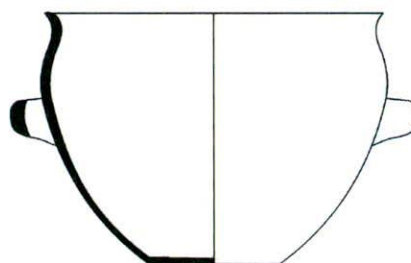


Figura V 12 Vasija de boca ancha, o "virque", remontada en el recinto 9 (complejo habitacional 1-Chipihuayco-)

Otra variedad de vasijas con boca ancha es la denominada "Pozuelos con cuarzo" que presentan inclusiones de granos de cuarzo en su interior e impronta de textil o cestería en la base. La primera mención sobre estos ejemplares la realizó González (1963) para contextos de la puna occidental (específicamente de la región de pozuelos). Años más tarde Krapovickas los asoció al tipo Pozuelos con Cuarzo de la alfarería yavi, dada la gran cantidad de hallazgos de tuestos de este tipo en contextos puneños (Krapovickas 1977, Krapovickas y Aleksandrowicz 1990). En realidad estas piezas enseñan una amplia distribución en la puna occidental, oriental, en las tierras bajas de los valles de Tarija –sitio Tomatitas y Pueblo viejo de Tomatitas-, valles de Santa Victoria, valles de San Andrés y Santa Cruz - sitio Antigüito-. (Ventura 2001) y en la región de sur LÍpez (Nielsen com. pers.).



Figura V 13. Vasija de boca ancha “pozuelos con cuarzo”.

### *Botellas*

#### *Botella con cuello cilíndrico (610)*

Estas botellas se caracterizan por un cuerpo esferoide con cuello cilíndrico. Su borde varía entre directo, directo engrosado y levemente evertido. Algunas poseen asas de sección plana, en posición cuerpo-cuerpo y orientadas verticalmente. Sus bases son de unión directa y de sección plano-cónca.

#### *Aribaloide (630)<sup>1</sup>*

Hay un solo aribaloide perteneciente al Pucará de Tilcara que podría corresponder al estilo Inca Paya o Casa Morada Policromo (Calderari 1998), los demás proceden del sitio Calahoyo, donde se ha constatado la existencia de una importante ocupación incaica. Lo interesante de estos últimos es que tienen grandes dimensiones lo que, sumado al aspecto de su pasta, sugieren una confección local.

<sup>1</sup> Al ser considerado de momento incaico, no los vamos a tomar en cuenta para la discusión dado que los sitios que trabajamos son claramente del PDR y no aparece material incaico de ningún tipo.

Todos tienen bordes evertidos o muy evertidos. Los de Calahoyo tienen cada uno dos apéndices dispuestos en lados diametralmente opuestos, debajo del borde. Se trata de dos apéndices planos con un orificio que los atraviesa. Estos ejemplares tienen además asas de sección plana, en posición cuerpo-cuerpo y orientación vertical; este atributo seguramente responde a sus grandes dimensiones y posibilitaría su traslado. Las bases son del tipo plana-plana o plana-cóncava (característica de los aribaloides), con una unión base-cuerpo con punto de inflexión o con punto angular.

*Botella subglobular con asas asimétricas.*

- *Botella subglobular con asas asimétricas con cuello evertido (651)*
- *Botella subglobular con asas asimétricas con cuello engrosado (modelado antropomorfo) (652)*

Estas botellas, al igual que los baldes y las escudillas con borde inflexo yavi son uno de los emblemas de este estilo alfarero. Han sido denominadas “botellitas con asas asimétricas” por distintos autores (Bregante 1926:82; Krapovickas 1960:58, 1977:136, entre otros), siendo éste el nombre más usual por el que se las conoce, razón por la cual lo mantendremos. En realidad no es que sus asas sean asimétricas, sino que la posición de las mismas no corresponde a los lados opuestos sobre el eje del diámetro; se encuentran más juntas (desplazadas hacia un lado) y su posición es oblicua. Esta ubicación y algunas marcas de uso (pulimentos por roce) indican que sirvieron de “encastre” para asegurar la prensión del cuerpo con una sola mano al verter o beber su contenido. Hemos tomado las asas oblicuas y juntas como atributos definitorios del tipo por ser algo tan característico del estilo Yavi-chicha. Dentro del tipo, hemos diferenciado dos variedades.

La primera (“cuello evertido”) posee bordes evertidos. Sus asas son de sección plana, en posición hombro-cuerpo, con una orientación oblicua. Las bases son del tipo plana-plana y plana-cóncava, con una unión base-cuerpo simple o con punto de inflexión.

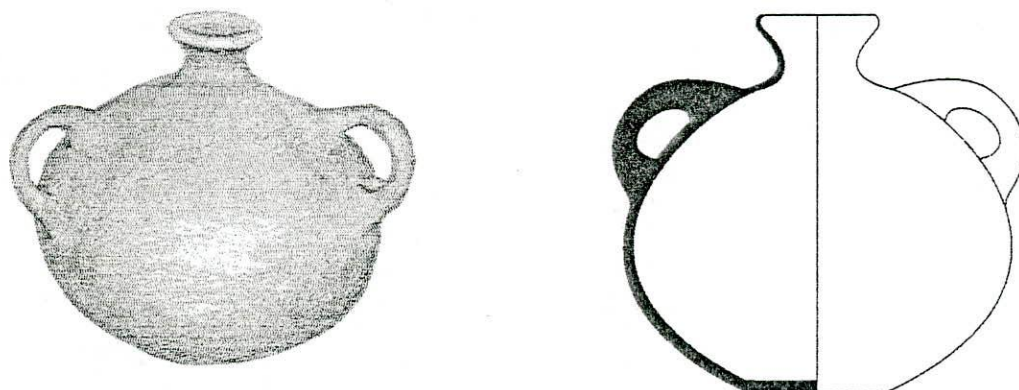


Figura V 14. Botellas con cuello cilíndrico inflexo

La segunda (“con cuello engrosado”) posee un cuello engrosado por la presencia un modelado antropomorfo. Tiene borde recto o invertido, según las características del modelado, asas de sección plana en posición hombro-cuerpo y orientación oblicua. Sus bases son del tipo plana-plana (salvo un caso del tipo plana-cóncava) y una unión base-cuerpo simple o con punto de inflexión.



Figura V 15. Botellas con modelado antropomorfo.

Un detalle, sobre el que volveremos más adelante, es la presencia (en la Colección Municipal de La Quiaca) de tapones para las botellitas modeladas. Estos pequeños objetos macizos siguen el mismo diseño del tocado o de la cabeza antropomorfa, lo que nos daría un indicio de la preocupación por un posible derrame o la necesidad de extremar los recaudos para conservar su contenido.

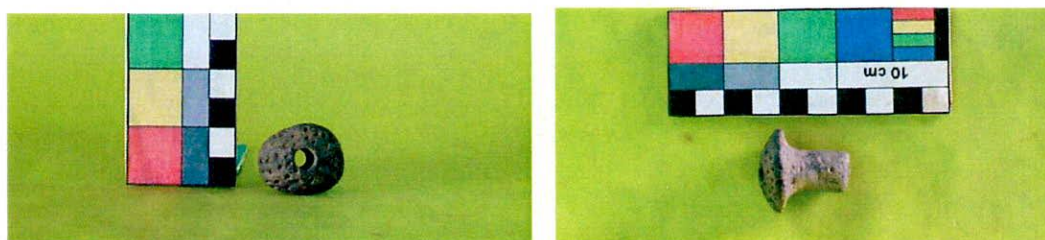


Figura V 16. Tapón hallado en la colección CLQ.

### *Vasijas con Pico Verdeo*

#### *Cuenco con un pico*

- *Cuenco con un pico simple (730)*
- *Cuenco con un pico compuesto (732)*

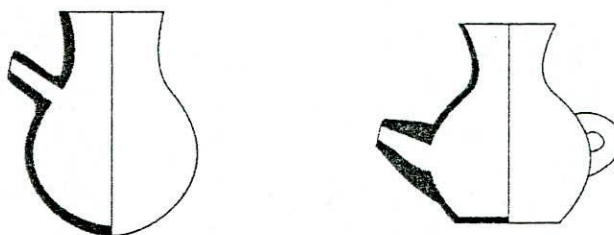
Hay dos variedades de los cuencos con un pico, una simple y la otra compuesta. La primera posee un borde invertido, con asas en sección plana, en posición cuerpo-cuerpo y orientación vertical. La base es del tipo plana-cóncava y su unión con el cuerpo es simple.

La segunda variedad posee borde recto, con asas semicirculares, orientadas horizontalmente en posición cuerpo-cuerpo. Su base es del tipo plana-plana, teniendo una unión con el cuerpo con punto de inflexión.

*Cantarito con un pico*

- *Cantarito con un pico con cuello (743)*
- *Cantarito con un pico con cuello engrosado (744)*

Tenemos dos variedades de estos cantaritos. El primero es una variedad con cuello perteneciente al sitio de La Isla. Este ejemplar posee un contorno único (tipo pava) que nos hace dudar a qué variedad, o qué tipo de funcionalidad podría llegar a tener, aunque nos remite al estilo yavi-chicha por el tratamiento de superficie. Este ejemplar posee un borde muy evertido, con un asa en sección plana, posición borde-hombro y orientación vertical al otro extremo del pico vertedero. Su base es plana-cóncava y la unión con el cuerpo es simple.



La segunda variedad de cantaritos con pico es con cuello engrosado, en este caso por el modelado zoomorfo. El ejemplar pertenece al sitio de Huacalera, posee un borde invertido por el modelado, no posee asas, tiene una base plana-plana y una unión con el cuerpo invertida.

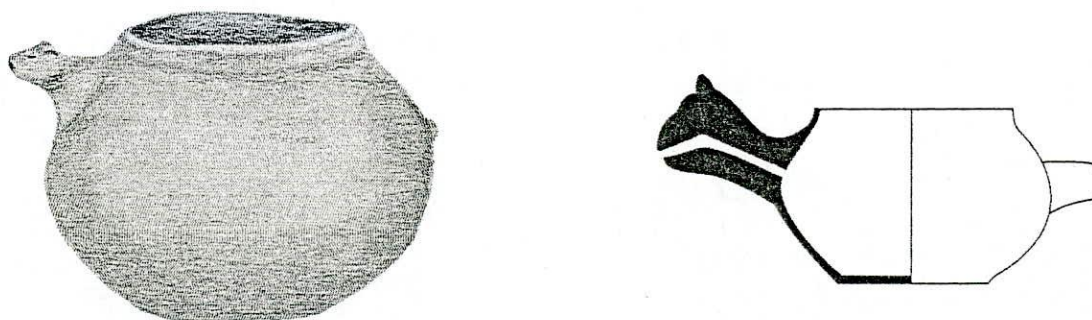


Figura V 17. Vasija con pico vertedero con modelado zoomorfo



## ANÁLISIS DEL DISEÑO CROMÁTICO-PICTORICO

### SOPORTES Y CAMPOS DE DISEÑO

En relación a la sistematización estilística definiremos, en primer lugar, los campos de diseño de las piezas cerámicas, es decir, la forma en que se segmenta una pieza para realizar su diseño y en los distintos soportes (superficies formales) en donde estos se plasman. En segundo lugar veremos el modo en que este espacio es organizado, hablando ya de espacio del diseño, determinando las modalidades seguidas en la generación de configuraciones.

Los campos de diseño de una pieza están estrechamente vinculados a la noción de espacio. El espacio de composición se define bidimensional o tridimensionalmente. En un área bidimensional, los elementos quedan tal como el artista los dispone; no están sujetos a variables de ubicación, entorno, etc; por lo tanto la composición es, una vez lograda, inmutable. Se ofrece un circuito de lectura cerrado, para que un observador se complazca en descubrir los distintos recorridos de lectura, uno a uno. Por otro lado, en un área tridimensional el entorno es imprevisto, cambiante, ofreciendo múltiples puntos de lectura a un observador ambulante (Wong 1979). En nuestro caso estas dos dimensiones se encuentran interrelacionadas. Por un lado por la tridimensionalidad de las vasijas que proponen distintos puntos de lectura y de percepción y, por otro, por la bidimensionalidad de los planos en los que se ejecuta el diseño plástico.

A nivel tridimensional, hay un criterio estructurador que no podemos evadir: la forma general de la pieza. La misma ofrece y al mismo tiempo delimita espacios para la ejecución de los diseños, no sólo para su composición, sino también para su percepción (es más fácil ver el interior de una escudilla que el interior de una botella o la base de un cántaro) exhibiendo u ocultando una superficie en detrimento de otra -siempre que se decide por una se niega la otra-. Esta división espacial es la que hemos denominado soporte, la superficie que se elige para plasmar los campos del diseño (Rice 1987). Esto no quiere decir que el diseño se subordine de manera total a la forma, ni que la forma haga lo suyo con el diseño, como veremos más adelante, en el estilo yavi tanto la forma como el diseño están en continuo diálogo y, muchas veces, uno condicionando o negando al otro y viceversa.

Para realizar el análisis de los soportes en los que se desarrollan los diseños hemos realizado una lámina de síntesis, en la que se incluyen la diversidad morfológica y sobre ella los soportes y los campos de diseño (Sheppard 1954). Los soportes estarán designados por una letra mayúscula, la cual indicara de que tipo de piezas estamos hablando siendo éste el limitante formal general del diseño:

A: vasijas accesibles (escudillas, fuentes, cuencos)

C: vasijas contenedoras (cántaros, botellas, vasijas de boca ancha y vasijas con pico vertedero, etc.)

La letra esta seguida por un número, el cual indica en qué sector formal de la pieza se encuadra el diseño -cuello, cuerpo, borde interno, asas, etc-. Estos soportes están divididos por lo general por puntos de inflexión o angulares, pero no son los únicos estructuradores. Por ejemplo, el soporte C2 se delimita por el punto angular o de inflexión que une el cuello con el cuerpo, pero también uno de los limitantes es el punto inferior de inserción de las asas, reafirmandose este limite por el diseño, el engobe y motivos lineales limitantes. Cada soporte ha sido definido y dividido de la siguiente manera:

**Soporte A**

A 1: superficie interna del accesible

A 2: superficie externa del accesible.

**Soporte C**

C 1: superficie inferior del contenedor

C 2: superficie superior del contenedor

C 3: borde interno de la vasija

C 4: asas y apéndices

**Otros Soportes**

C 3: borde interno de la vasija

C 4: asas y apéndices

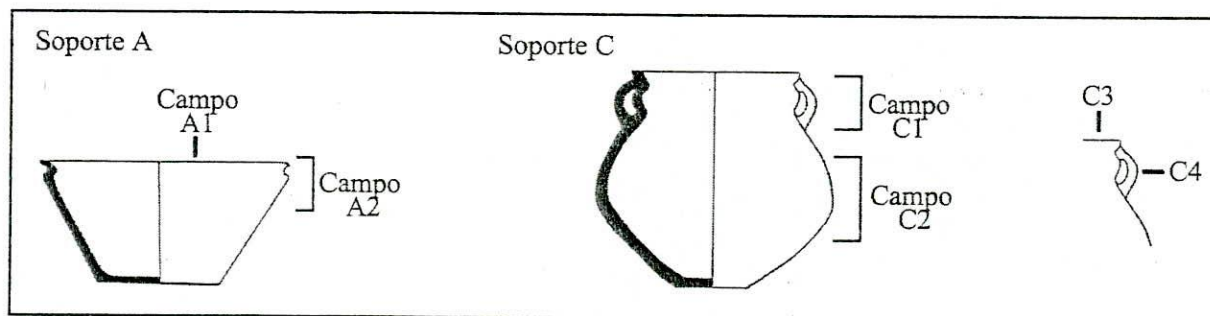


Figura V 18. Soportes definidos para vasijas accesibles y contenedoras.

En las vasijas yavi el soporte C, por lo general, presenta una distinción a partir de una división bipartita horizontal en dos sectores o soportes. Muchas veces esto coincide con el punto angular que delimita el cuello con el cuerpo. La delimitación esta dada por una línea, una configuración del tipo lineal delimitante (ver configuración I), por el cambio de color del engobe o por una conjunción de varios aspectos (cambio de color más una línea o motivo divisor -motivos 132, 543, 611, 612, etc-, mas

configuraciones diferentes de los campos de diseño, lo cual producen una división aún mayor). Pero muchas otras veces, si bien se sigue manteniendo el criterio de una división clara en dos campos, el punto de división entre el soporte C2 y C1 se da por el punto de culminación de las asas. El sector C2 trasciende el punto angular que une el cuello con el cuerpo y lo transgrede hasta las asas (por ejemplo en IIT pieza 2585). Se mantiene la división pero se altera el sector de cambio.

Es por esto que planteamos que los soportes formales de las piezas no son los únicos criterios estructuradores del diseño. Los espacios pueden ser a su vez segmentados por la propia estructura de la pictografía o el cambio del color del engobe, o bien la propia iconografía o el color pueden negar la forma general de la pieza (se estructura el espacio como un rectángulo en el interior de una escudilla – configuración axial tripartita-). A su vez, una misma forma de pieza puede presentar distintos tipos de lecturas (lectura frontal o continua). Con esto vemos que el espacio en el que se plasma un diseño conlleva una elección, en la que si bien se presenta un condicionamiento espacial formal, el mismo puede ser negado en función de un objetivo estético. Hemos pensado entonces en campos de diseño, que si bien siguen la misma idea que los soportes, pueden subdividirse en más campos por soporte o unificar todo negando la morfología de la pieza operando a nivel bidimensional.

Las formas en que copiamos el diseño de cada campo, tanto en piezas enteras como en algunos fragmentos diagnósticos, fue en franjas o paneles continuos, salvo en los casos del soporte A1 que, como corresponde a la superficie interna de las escudillas, las hemos ilustrado bajo una estructura circular. A partir de la disposición de estos paneles vemos que tenemos distintas formas de “leer” las vasijas. Las piezas de soportes A pueden, potencialmente, ser utilizadas como vasijas de consumo individual o para servir, entre otras funcionalidades. Tal vez por esta razón las mismas, cuando poseen un patrón de diseño pictórico lo plasman en toda la superficie interna, pudiendo ser apreciado solo una vez vaciado el contenido de las mismas. Su superficie externa esta coloreada o pictografiada en el borde, remarcando el mismo con una línea divisoria, con otro color o por una inflexión pronunciada del mismo<sup>8</sup> (borde con inflexión pronunciada). Por otro lado, las piezas de soporte C tienen dos formas de lecturas alternativas, pudiendo encontrarse las dos en una misma pieza. Un grupo de piezas han sido tratadas en forma continua. No importa si lo que observamos sea el frente, el contra frente o la porción lateral, el diseño sigue de manera continua en todo el diámetro de la pieza. Esto sucede en los “baldes” simples o con modelado (formas 590 y 592 respectivamente), en las botellas subglobulares (forma 650), en algunos cántaros, etc<sup>9</sup>. Pero debemos destacar algunos cántaros en los que lo anterior mencionado

<sup>8</sup> Dentro de las escudillas con inflexión pronunciada que posee una división a demás por diseño pictórico o cromático podemos nombrar a las piezas: IIT piezas 1672, 2578, 3106, 3439; ME piezas 26397, 3020, 41-795; MYCh pieza 9, entre otros.

<sup>9</sup> Como ejemplos de este tipo de lectura podemos nombrar dentro de los cantaritos con cuello abierto las piezas MYCh pieza 56; MEMÑ piezas 115, 20. Para los baldes los ejemplares MYCh piezas 132, 14, 15. Para otro tipos de cantaros ME piezas 26285, 26287; IIT pieza 1991.

no sucede. Éstos son cantaros, en su gran mayoría del tipo cantarito con cuello cilíndrico inflexo (471), aunque también tenemos casos de cantaros 500, en los que el soporte C2 (el cuello del cántaro) está delimitado por el engobe. Por lo general el cuello es de color ante y el cuerpo de color morado, al igual que la superficie interna (entre estos podemos mencionar las siguientes piezas: IIT piezas 2286, 2585, 3122; ME piezas 2606, 37-182, 41-881, etc.). Hay un énfasis muy marcado en delimitar claramente esta superficie, hecho que sucede aunque las piezas no marquen con un punto angular o un punto de inflexión pronunciado la distinción en cuello y cuerpo. Es decir, formas que pareciesen distintas tratan de igualarlas al aplicar un baño morado sobre ante y, en muchos casos, con una línea o un motivo delimitando la unión entre el cuello y el cuerpo. Pero además de delimitar la unión entre el cuello y el cuerpo, las asas también tienen un baño morado o rojo (al igual que el cuerpo y el borde interno)<sup>10</sup>. En estas piezas la lectura del campo C2 no es continua, si bien si lo es en su composición (tenemos la misma línea de repetición de cierto motivo en toda la circunferencia de la pieza), por la limitación que genera el campo de las asas, tenemos dos paneles diferenciados, una mirada de frente y otra de contra frente. La insistencia en no aplicar diseños al campo del asa es constante en estas formas de piezas, generando siempre esa lectura discontinua.

Vemos así que las piezas se toman como un universo el cual es dividido en estructuras con distintos grados de inclusividad. En primer lugar, se divide en soportes formales, delimitaciones generales dadas por la morfología y funcionalidad de cada pieza. En segundo lugar las piezas pueden estar divididas en campos de diseño dados por dos ejes estructurantes, el pictórico y el cromático.

## DISEÑO CROMÁTICO

Las piezas yavi son muy reconocibles por su color, dado que poseen cuatro colores diferentes que se combinan de forma pautada. Ellos son: morado, ante, rojo y negro desleído; y, en menor medida, se han registrado crema y violáceo. El negro desleído es el único color que se emplea en el diseño pictórico, el resto se combinan como el “fondo” de la pieza. Este fondo puede estar compuesto por un color o por más de uno.

Hemos dividido a las piezas en tres grupos por su color (de fondo):

ALISADAS	MONOCROMAS			POLICROMAS
	R	A	Mor	Morado sobre
	ojo	nte	ado	Ante

<sup>10</sup> Este baño no se limita al asa, muchas veces también tiene engobe rojo la proyección del asa sobre el cuerpo, delimitando claramente el frente y el contra frente de la vasija. Ejemplos de este tipo son los ejemplares IIT piezas 2286, 2585, 3122; ME piezas 41-881, 2606; MYCh piezas 129, 18, 24.

Cuando se da más de un color en el fondo, se produce la división de la pieza en campos diferenciados, tengan diseños pictóricos o no. La experiencia perceptiva del color influye en el reconocimiento y delimitación de áreas distintas generando una situación de contraste (Pescio 2004)<sup>11</sup>. Es decir, se delimitan los campos de diseño de una pieza por un contraste de color. En las piezas yavi, la variable de color y contraste, la combinación de morado sobre ante o el diseño pictórico en negro desleído, fue uno de los factores mas característicos que ayudaron a su reconocimiento.

A través de lo ya expresado podemos ver que el color actúa como un eje estructurador independiente para desarrollar campos de diseño. El color es dinámico e influye directamente en la percepción de las formas, ordenando, jerarquizando, resaltando u ocultando diferencias o similitudes, compensando y neutralizando. De ahí su carácter estructurante, proponiendo un orden de lectura y un recorrido visual. “El color es connotativo, tanto en su vertiente psicológica como en su vertiente simbólica, incorpora sensaciones a la percepción visual. Mientras el color psicológico apela a la percepción sensitiva, el color simbólico constituye una codificación. Pasa de ser un fenómeno sensitivo y generalizado (psicología colectiva) a ser un fenómeno cultural.” (Moles y Janiszewski 1992).

## DISEÑO PICTÓRICO

Si bien este tipo de diseño también delimita los campos por su tono cromático, tiene un plus de significación, su representación. Se delimitan campos y en ellos se articula un espacio de diseño de una forma determinada, relacionándose los motivos con una configuración y esta, a su vez, con una configuración mayor. A continuación analizaremos más detalladamente los motivos plásticos y cómo estos se articulan en un espacio determinado generando la configuración de un campo, para luego llegar a un nivel de análisis mayor y analizar la configuración de todos los campos de las piezas.

Vemos entonces que las divisiones en el espacio del diseño no son arbitrarias, son elecciones estéticas y simbólicas que responden a “una concepción del mundo que integra registros decorativos en un todo organizado. La persistencia de este ordenamiento en el tiempo refleja en lo decorativo la concepción del mundo que determina ese patrón estilístico” (Kusch y Hernández Llosas 1978:3).

## ANÁLISIS DEL REPERTORIO DE MOTIVOS

Haremos un breve repaso del diseño pictórico. Comenzaremos a partir de la extracción de la unidad de repetición, es decir, el motivo. Cuando hablamos de motivos, nos referimos a unidades que se repiten, que rotan, que varían, y que forman, por su continuidad en un espacio dado, una configuración

<sup>11</sup> Hablamos de contraste cuando entre dos efectos comparados existen diferencias discernibles. En la percepción visual nuestros órganos sensoriales funcionan a partir de comparaciones. El ojo acepta una línea como larga cuando una más corta se presenta a comparación. La misma línea se presenta corta cuando la línea comparada con ella es mas larga. De la misma manera, efectos de color son intensificados o debilitados por contraste (Pescio 2004).

particular. La configuración estará integrada por el movimiento dado por esas unidades, unidades mínimas dentro del campo de diseño, que se articulan a lo largo y/o alrededor de un eje (González Carvajal 1998). La distinción en motivos es una herramienta operativa, una abstracción realizada por el investigador para llevar a cabo su análisis. Y como nuestro interés se centrará en los juegos compositivos que se desarrollan en la pieza en su totalidad, tomaremos como referente aquellas definiciones que conciben al motivo como una unidad de significación, y no aquellas que tienden a la descomposición y jerarquización en elementos (Friedrich 1970; Longacre 1964; Plog 1954), o que lo descomponen hasta lograr una unidad asimétrica (Sheppard 1954). Los motivos serán definidos desde una mirada morfológica -teniendo en cuenta la forma en sentido amplio, el tamaño y las proporciones-, por criterios de analogía -a que se parece o a que grupo pertenecen-, por criterios de asociatividad -a qué esta asociado- y por criterios de recurrencia -frecuencia de aparición-. A partir de la asociación de estos atributos observaremos como se conforma una imagen visual que luego puede ser identificada, comparada y asociada con otras, tanto en la misma pieza como en paralelo con otras.

Para su estudio, hemos decidido segmentarlos en dos grupos (Rice 1987):

1. *Elemento o Motivo Simple.* Es el componente más pequeño del diseño que se manipula o ejecuta en diferentes contextos como una unidad. En la bibliografía, por lo general, se realiza una distinción entre motivos simples y elementos, definiendo a estos últimos como la porción mas pequeña del diseño plausible de ser reconocido a nivel de fragmento y como “formas segmentadas en cuya articulación se reconstituye el motivo” (Aschero 1975). En nuestro caso nos es difícil establecer tal nivel de abstracción en el diseño buscando la mínima unidad. Es por eso que no atomizaremos tanto la representación, sino que partiremos del motivo, pensándolo como expresiones aisladas o en registros rítmicos, que mantienen constante su composición a lo largo del espacio compositivo de la pieza, apareciendo solos o bien integrando motivos más complejos.

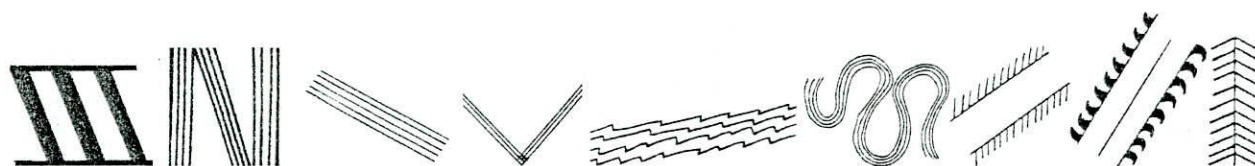
2. *Motivos Complejos.* Son una combinación regular de motivos simples que se utilizan para formar componentes más grandes del diseño. Los motivos simples en si mismos pueden sufrir transformaciones, ya sea para formar motivos complejos, configuraciones o para variar su propia composición al aparecer aislados. Estas innovaciones se definen como procesos de *esquemmatización*, *atomización* y *recomposición* (Kusch y Hernández Llosas 1978). En el proceso de *esquemmatización* se simplifica la composición del motivo por eliminación de algunos rasgos, persistiendo el concepto original del mismo. En el de *atomización* hay una desintegración de los componentes esenciales de algunos motivos, perdiendo así su composición y la unidad

morfológica que los definía. Aparecen segmentos de motivos que sólo se reconocen si se tiene presente el motivo original. Por último, en el proceso de *recomposición* (siendo este el más recurrente en el diseño de la alfarería yavi) ocurren dos fenómenos. En el primero, al que denominaremos *recomposición por fusión*, hay elementos segmentados que provienen de procesos de atomización de otras composiciones, las cuales se incorporan a un motivo nuevo modificando así el tema central y constituyendo una nueva imagen. Es decir, se altera la representación original por la incorporación o pérdida de una serie de rasgos que sustituyen a otros en su representación (ver motivo 336. Espiral con segmentos cortos fusionados). En el segundo, al que denominaremos *recomposición por combinación*, se produce la combinación de dos o más motivos o segmentos. Estas figuras no constituyen un motivo en sí, sino la combinación provenientes de atributos de diferentes elementos, dado que si bien se combinan no pierden su composición original y se puede reconocer el motivo original de donde provienen (ver motivo 334. Espiral con segmentos cortos).

Una vez distinguidos estos conceptos por los cuales podemos analizar a los motivos, hemos dividido a los mismos en grupos diferentes. Los grupos fueron seleccionados por el *motivo simple pregnante* que genera un tipo percepción compartida en todo el grupo. Es decir, se seleccionaron por un criterio de *semejanza* en donde “los elementos distantes tienden a agruparse cuando son iguales o semejantes, sea por factores tonales o formales” (Crespi y Ferrario 1995:114). Las variables de similitud pueden ser desde una textura, una línea, una morfología, un movimiento, etc. Hablaremos entonces de cada grupo y el por qué de definirlos como tales.

### Grupo 1. Motivos lineales de recorrido (100)

Son líneas gruesas (4 a 5 mm), medianas (2 a 3 mm) y finas (0.5 a 1 mm) que recorren la pieza con algún movimiento particular. Por lo general su composición da la sensación de límite, es decir, un trazado que divide al espacio en dos regiones, sin establecer a priori ningún estatuto particular para uno o para el otro (Groupe  $\mu$  1993). En este estilo vemos la recurrencia de los motivos lineales delimitando campos de diseño (señalados, a su vez, con espacios de silencio), soportes o reafirmando, junto con el cambio de color de engobe, el comienzo de otro espacio. También las líneas son consideradas como motivos simples autónomos dado que no sólo funcionan como delimitantes, sino también configurando formas o haciendo juegos opuestos o complementarios con otras configuraciones (alejándose de la idea limítrofe). Si bien las líneas pueden formar otras figuras, o dar la sensación que son parte de un motivo mayor, lo que más resalta en la percepción de este grupo de motivos es la línea propiamente dicha y su recorrido.



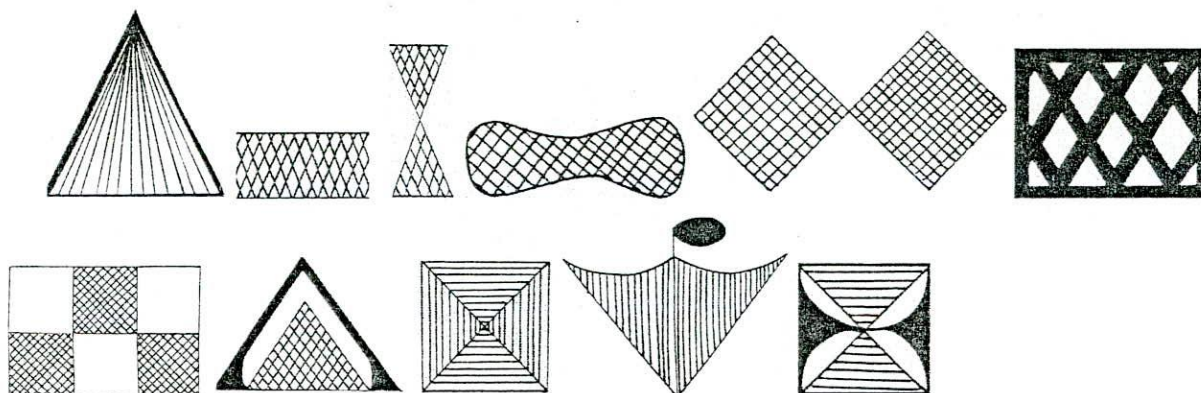
Los subgrupos dentro de este conjunto son:

- *Motivos en líneas gruesas (110)*. Pueden encontrarse solas o bien en bandas o guardas.
- *Motivos en líneas medianas (120)*. Los mismos se presentan tanto en bandas como en haces. No siempre están desarrolladas paralelamente, pueden también disponerse de forma convergente o irregular o en cruces cubriendo el campo de las asas.
- *Motivos en líneas finas (130)*. Además de presentarse de las formas descritas anteriormente para las líneas gruesas y medianas, también se manifiestan en forma de recorridos en V (motivo 138), en Z (motivo 137), con segmentos cortos en número recurrente (motivo 139), etc. Siendo muchas veces parte del campo del labio o del recorrido del borde interno de las piezas.
- *Motivos en líneas zigzagueantes (150)*. Se presentan en forma individual o como banda. Si las mismas se presentan de forma recurrente, no son considerados motivos lineales, sino como parte de la trama de motivos texturados (motivo 232).
- *Motivos lineales complejos (160)*. Estos motivos han sido agrupados como motivos lineales, dado que el motivo dominante sigue siendo la línea. Pero poseen segmentos de otras composiciones, generando motivos complejos de recomposición por combinación. La misma puede estar dada por segmentos cortos, llamados comúnmente “espigas” o “helechos”, las cuales han sido asociados a motivos incaicos (Calderari 1991).
- *Motivos en líneas curvas (170)*. Parten del mismo concepto de las anteriores, lo importante es la línea y su recorrido. Se presentan en semicircunferencias concéntricas (motivo 173) o bien como líneas ondulantes paralelas que recorren la superficie del soporte dándole algún sentido (motivo 174). Este último motivo es muy usual en el soporte A1 de las escudillas o en la superficie C1 de las botellas subglobulares con asas asimétricas. Este motivo recorre en su

totalidad la pieza, llenando todo el espacio disponible (ver pieza Ych 19), o bien delimitando campos de configuraciones de formas y contra-forma (ver pieza Ych 4).

## Grupo 2. Motivos de tramas o texturas

Lo que se percibe en este grupo es la *textura*. Las formas geométricas simplemente están dando un marco a la trama, dejando que el ojo pueda jugar alternando el motivo entre fondo y figura. El término *textura* define al grano de la superficie de un objeto y a la especie de sensación táctil que produce visualmente. La condición para que se conforme como tal, es la apariencia de una microtopografía a través de la repetición de elementos de forma constante (Groupe  $\mu$  1993:61). A lo largo de una secuencia “x”, el contenido de una célula será determinado a partir del desplazamiento de un número fijo de células precedentes, según una fórmula igualmente fija.

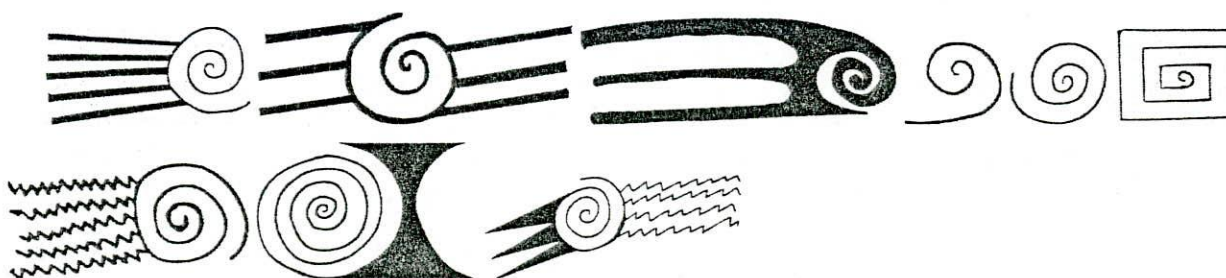


- *Motivos simples con textura reticular (210)*. Son formas geométricas que enmarcan reticulados finos cerrados. Pueden ser bandas rectas o curvas, figuras geométricas, etc. Muchas veces, la superficie total de un soporte esta compuesto por una trama reticular. Aquí también se agrupan la banda curva con reticulado fino cerrado (motivo 215), el cual, por la concatenación de repeticiones del mismo motivo, forman los llamados por Krapovickas “ameboidales” (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990), por lo general recurrentes en piezas tipo cantarito con cuello cilíndrico inflexo o en botellas subglobulares con asas asimétricas. “... figuras de aspecto ameboidal de múltiples brazos redondeados que están rellenos con un reticulado muy fino. El conjunto resulta muy complejo y adquiere el aspecto de un diseño entrelazado o interlocking” (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990:99. Fig.: 9). Este tipo de motivos también son frecuentes en los llamados pelikes de la Quebrada de Humahuaca y en la cerámica de la fase Pucara (1250-1430 dc) (Nielsen 2001).

- *Motivos simples con otras texturas (230)*. Al igual que los anteriores, estas texturas son enmarcadas por formas geométricas o bandas. Sus tramas pueden ser líneas paralelas (motivo 231) o líneas zigzagueantes paralelas (motivo 232).
- *Motivos texturados complejos (240)*. Se combinan distintos motivos o se fusionan, pero sigue preponderando en la percepción la trama. Se puede disponer en composición alternada -como los dameros- (motivo 241), en formas extendidas en donde se multiplica el motivo simple desde un punto de extensión (motivo 243), o enmarcando uno a otro (motivos 242 y 246<sup>12</sup>). En este último se encuentra uno de los motivos más complejos en composición que hemos relevado (motivo 245). El mismo es producto de una recomposición compleja pero reorganizada en forma de una variedad geométrica. En este caso se puede poner en práctica lo comentado en los párrafos anteriores, los motivos no se auto definen como excluyentes de un grupo, o motivo dominante, sino que establecen un juego de acercamiento a dos o más grupos en algunos ejemplos.

### Grupo 3. Espirales

En este grupo los espirales son el centro de atracción, dado que por el tipo de composición que tiene un espiral la atención visual siempre se focaliza en su centro. De esta forma podemos decir que el espiral es una forma con alta pregnancia, es decir, que posee un alto grado de recordabilidad por lo concéntrico y armónico de su forma.



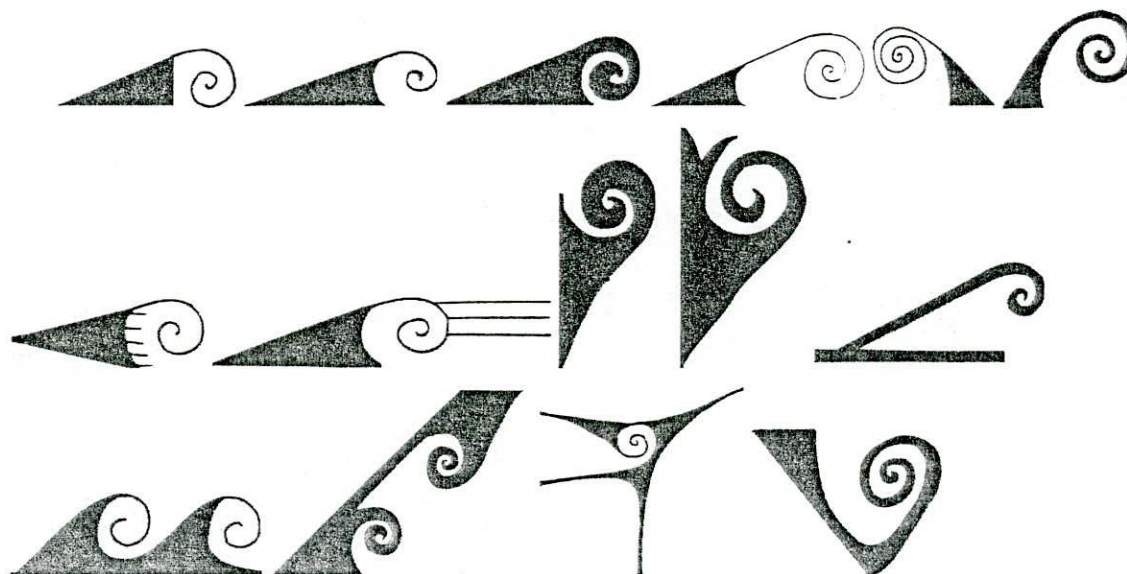
- *Motivos espiralados simples (310)*. Los cuales son espirales con mayor o menor grado de extensión (motivos 311 y 312) o de extensión rectilínea (motivo 313) dependiendo el caso. Este último podría aparecer solo en representaciones del periodo incaico (Calderari 1988).

<sup>12</sup> Este motivo, sin bien no tiene regularidad en sus células, es decir, no se comportan por repetición en ritmo constante, sino que la repetición se da por la conversión de líneas a un punto central, tiene, en su percepción general, una predominancia del motivo texturado.

- *Motivos espiralados compuestos (320)*. Los mismos en su mayoría responden a un proceso de recomposición por combinación de dos o más motivos, o por atributos atomizados de distintos motivos. De este tipo podemos citar el motivo 321, en el que se combinan el motivo simple de espiral con segmentos zigzagueantes paralelos, o combinado con motivos zigzagueantes paralelos y series de triángulos lisos en el caso del motivo 323. Hay un caso en este grupo que es el que mejor ejemplifica los motivos complejos de recomposición por fusión. Este es el motivo 326, en el que podemos observar una fusión en donde podrían estar presentes el espiral, un rectángulo con lados cóncavos y segmentos lineales convergentes. Pero al ver al motivo en su totalidad, vemos que esta conformando una nueva imagen. Es decir, se esta fusionando con los nuevos elementos. El último motivo (327) es el que Krapovickas ha denominado “voluta”, que se describe como “espirales simples o dobles que se vinculan de a dos, por medio de un trazo oblicuo y constituyen volutas. Estas se disponen horizontalmente y dos áreas triangulares opuestas que son rellenadas interiormente y acompañadas exteriormente por los elementos unitarios mencionados (triángulos simple o espiralados, diseños escalonados, etc)” (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990:95. Figura 4). Igualmente, estas “volutas” siguen teniendo en su percepción la predominancia del espiral, es por eso que las hemos colocado como parte del grupo de los espirales.

#### Grupo 4. Triángulos con espiral

En el estilo yavi los triángulos con espiral son un motivo en sí mismo, no son simplemente la sumatoria de un triángulo y un espiral, sino son una unidad con significancia propia que no se ven de forma separada y que tiene una alta recurrencia en toda la cerámica de este estilo. Es por eso que consideramos como motivo simple al triángulo con espiral, y como motivo complejos a las evoluciones pictóricas de este tipo de representación.

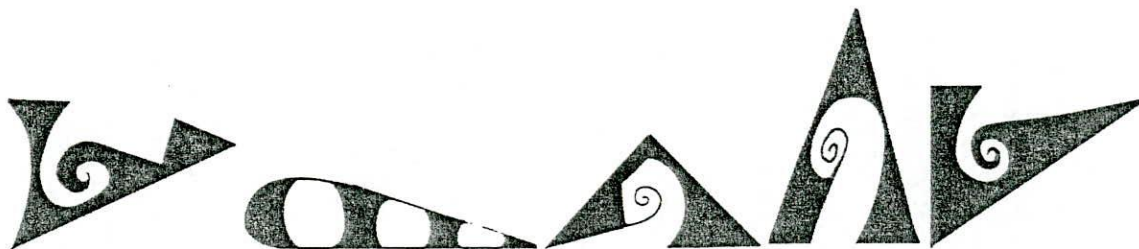


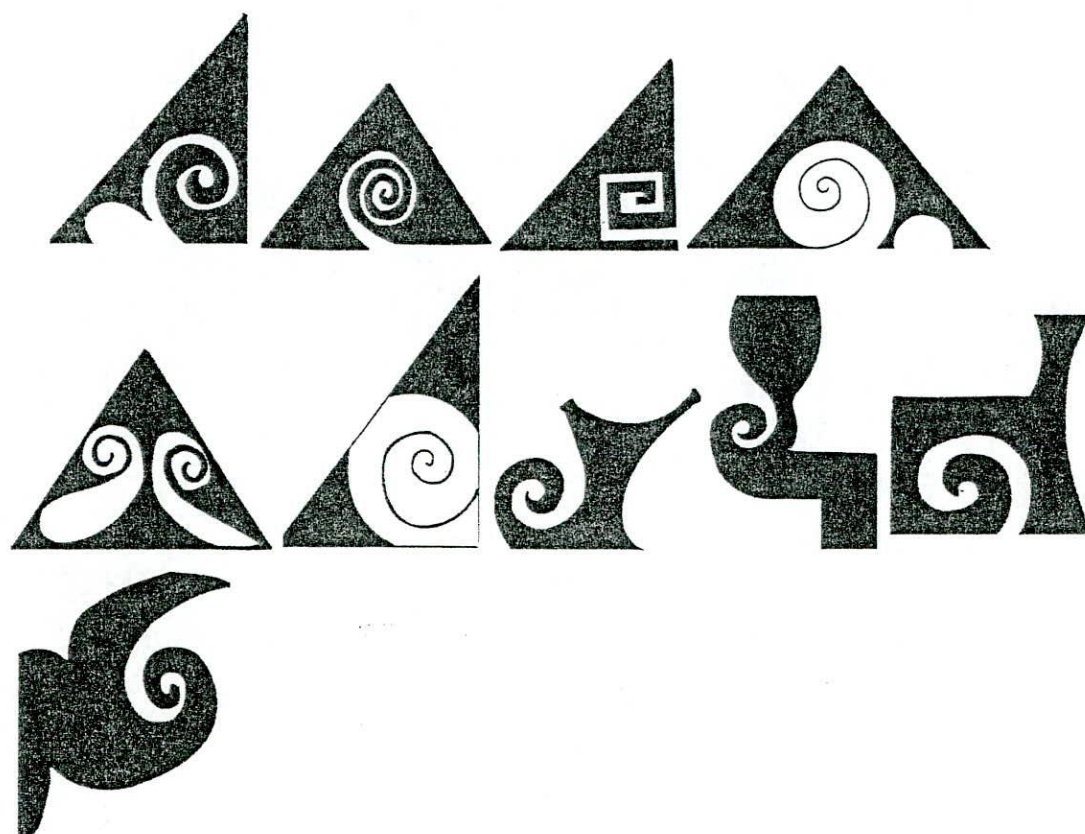
- *Motivos de triángulos con espirales simples (410)*. En estos simplemente la variación está dada por el grosor de la línea, por el tipo de acabado del triángulo, o por extensión de su espiral. Vemos así que desde el motivo 411 al 417 estamos prácticamente hablando de los mismos motivos salvo por leves modificaciones.

- *Motivos de triángulos con espirales complejas (430)*. En los mismos podemos ver distintos tipos de ejecución o de operaciones de motivos complejos. Por un lado tenemos procesos de atomización de motivos, por la pérdida de algunos componentes (motivo 435 y 439). Por otro tenemos fenómenos de recomposición de motivos, ya sea por combinación o por fusión. Por recomposición de elementos descompuestos de otros motivos o combinación de motivos enteros directamente, podemos mencionar el caso del motivo triángulo espiralado con peine o segmentos cortos, por ejemplo. Por otro tenemos ejemplos de procesos de fusión, pérdida de atributos de los elementos originales, como por ejemplo el motivo 438 en el que se presenta una fusión de dos triángulos a un tercero con espiral. Tenemos motivos también que son una transición entre motivos de triángulos con espiral y de forma y contra-forma. Ejemplos de estos casos son los motivos 433, 434 y 436. Por último tenemos un caso sumamente complejo que pareciera ya una configuración pero se está relacionando como motivo con el resto de los elementos. El mismo parecen dos triángulos espiralados en simetría especular, pero en realidad falla el espejo y parece un juego de forma y contra forma o negativo y positivo (motivo 437).

### Grupo 5. Forma-contraforma

Este tipo de motivos están jugando con crear las formas por recorte. Es decir, juegan con el positivo y el negativo. Dentro de los grupos que estamos analizando es uno de los más complejos, ya que la forma no está dada por la contraposición de la figura con el fondo, sino por el interjuego entre ambos. Esta relación supera los procesos que pudieran darse en los motivos de esquematización, atomización, etc., por esta razón no serán divididos en simples o complejos.





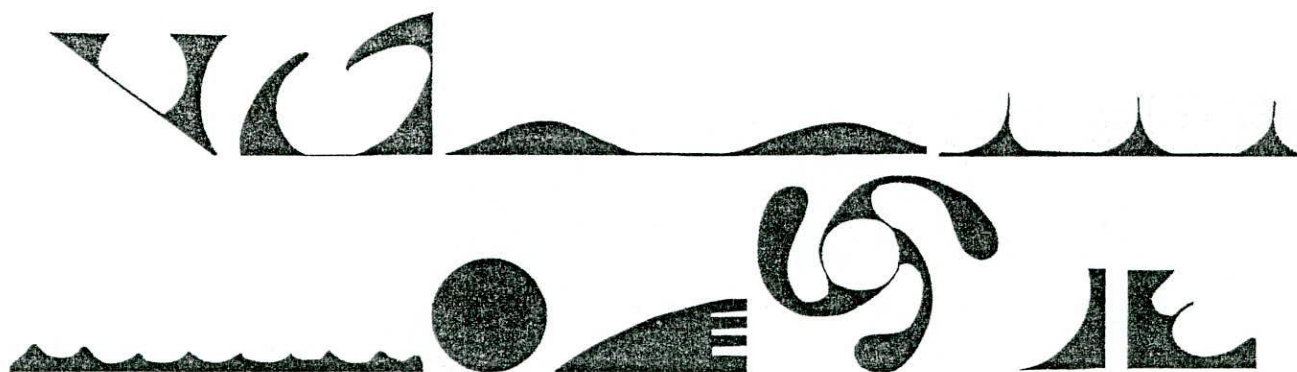
- *Motivos de triángulos con espiral envolvente (510)*. Posee una variedad de triángulos espiralados que, en su configuración, se confunden con el fondo. Motivos muy comunes en esta alfarería presentándose, por lo general, acompañados por otros de la misma índole.

- *Motivos escalonados (530)*. Estos motivos escalonados están acompañados de espirales o triángulos con espirales en alguno de los vértices del escalón.

- *Motivos curvos (540)*. Motivos lineales, por lo general de recorrido, pero que su aspecto más representativo es el nivel de reversibilidad con el fondo. Muchos de los mismos son representados para conformar los límites de un soporte, el borde de una escudilla (superficie A2) o de un campo de diseño, como los motivos 542 y 543. Otros, como el motivo 541, se representan como el fondo de motivos de bandas reticuladas, tanto en soportes A1 como C1.

#### Grupo 6. Motivos plenos en líneas curvas

A este grupo lo hemos definido como un conjunto de motivos que conforman figuras visibles por estar plenas, es decir, estar completamente pintadas, pero que tienen la particularidad de poseer las líneas de su contorno curvas. Los mismos pueden presentarse con recurrencia lineal formando guardas o líneas divisorias de campos de diseño, o bien, como formas aisladas que acompañan otros motivos.

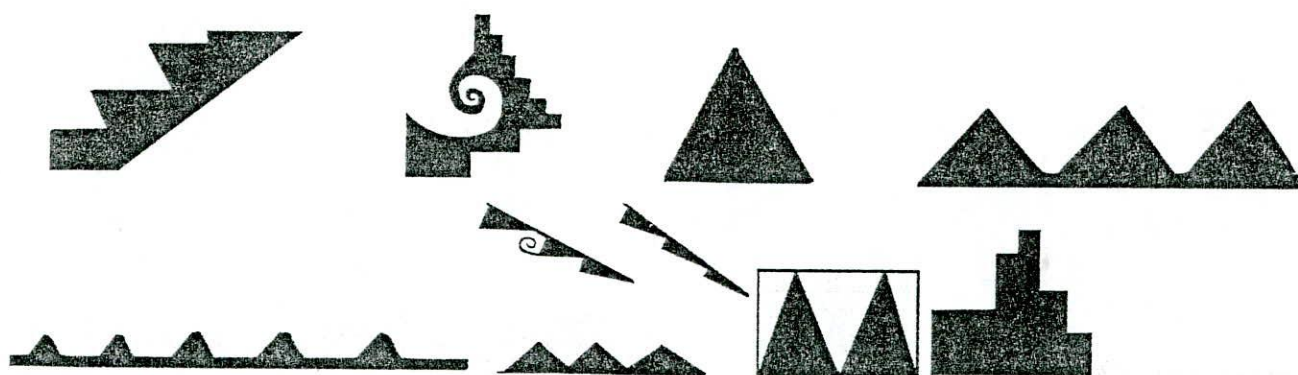


- *Motivos plenos en líneas curvas lineales (610)*. Figuras curvas, las cuales se presentan en composición simple, como una circunferencia plena, o compleja, como triángulos con lados cóncavos siguiendo un recorrido lineal, o semicírculos ondulantes. En todos supera la linealidad de los motivos lineales de recorrido, resaltando su relleno pleno. Muchos de estos motivos, como el motivo de serie de semicírculos ondulantes (o motivo lobulado para Calderari (1991)) o las líneas con triángulos de lados curvos entre otros, pueden aparecer solos o bien con un reflejo del mismo motivo en posición especular, formando un motivo alternativo que se encontraría, por estas características particulares, en el grupo 5.

- *Figuras geométricas plenas en líneas curvas (620)*. Dentro de este subgrupo tenemos motivos plenos que pueden aparecer de forma aislada en algún campo de la pieza, repitiéndose en ritmos continuos, o como especie de “marcos” que encierran otras figuras mas complejas (ejemplos de estos casos son los motivos 626 o 627). Dentro de este grupo tenemos un motivo de triángulo asimétrico con peine, el cual es muy característico de la cerámica de la fase pukara de la Quebrada de Humahuaca (1250-1430 dc), atribuido al estilo cerámico de Tilcara Negro sobre Rojo (Nielsen 2001). También, hay otro motivo muy característico que vale la pena destacar. Este es el motivo de óvalos con punta curva (también denominado gota por Krapovickas (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990:Fig. 8)). El mismo esta constituido por trazos oblicuos que surgen de una línea base, que se ensanchan creando estos óvalos o “gotas”. Se encuentran tanto en escudillas como en cántaros y, dependiendo de la forma base de la vasija, la orientación que adopten.

### Grupo 7. Motivos plenos en líneas rectas

Los motivos plenos en líneas rectas responden al mismo concepto que los anteriores pero con contornos rectilíneos. Los mismos pueden presentarse aislados dentro del campo de diseño, en motivos lineales tipo guardas, o bien como motivos escalonados.



- *Motivos plenos rectos (700)*. Los mismos son figuras geométricas básicas como un triángulo, un cuadrado, etc. Estos motivos pueden presentarse dentro de un recorrido, ya sea para delimitar el comienzo de un campo de diseño y el fin de otro (esto es lo que sucede con los motivos 702 y 703) o como relleno del fondo en donde aparecen otros motivos como protagonistas (como sucede con los motivos 704).

- *Motivos plenos rectos escalonados (710)*. En este subgrupo se han agrupado aquellos motivos escalonados plenos que se presentan como relleno de los campos de diseño. Los mismos pueden estructurarse a través de operaciones de simetría que juegan con formas y contraformas, con positivos y negativos, o como delimitantes de motivos más complejos. En uno de ellos podemos apreciar una operación de recomposición por combinación agregando un espiral a la parte inferior del escalonado.

### Grupo 8. Motivos misceláneos

En este conjunto hemos agrupado aquellos motivos que no aparecen de forma tan frecuente y que por sus características originales no se han podido corresponder con otros para formar un grupo.

- *Motivos 801 y 802. Suris*. Hay dos tipos de suris que se encuentran siempre plasmados en la superficie interior de escudillas. La mayor recurrencia de este motivo se produce en el final de PDR II y comienzo del Periodo incaico, es mas, su presencia ha sido registrada por Kusch (1983: Fig. 3) para momentos incaicos, por Hernández Llosas (1983-85) para las calabazas del sitio Doncellas asociadas a momentos tardíos, y por Calderari para el estilo inca paya, en donde se caracterizan estos suris por poseer "...una sola extremidad, un pie tridígito, una cabeza circular sin agregados, un pico y plumas" (Calderari 1991:154 cuadro 5b).



- *Motivo 803. Letras.* Los motivos de “letras” son muy frecuentes en los estilos incaicos, en particular en el estilo inca paya o casa morada policromo. En este estilo se ha interpretado unas “ansias de rellenar los registros decorativos con “letras” o mejor dicho con motivos en forma de E, I, U, F, etc” (Calderari 1988:153). La significación de estos motivos también ha tenido múltiples explicaciones entre las que podemos mencionar, “estilización de auquénido” o que “efectivamente sean letras vistas por los indígenas en sus primeros contactos con los españoles” (Calderari 1988:153 cuadro 5a), o que ven al estilo incaico como un “estilo decorativo lineal donde las formas naturales son representadas a través de unos pocos trazos que sintetizan las partes” (Sempé 1986:57), o bien que la realización de letras “se trate de fosfenos (efectos luminosos producidos por la ingestión de alucinógenos)” (Alcina Franch, 1982: 33). En particular en nuestro caso, estos motivos han sido registradas en piezas halladas en el sitio Pucara de Tilcara (IIT pieza 2332).

- *Motivo 805. Doble triángulo con espiral.* Este motivo se encuentra plasmado en vasijas de estilo incaico, mas específicamente, del estilo inca paya o casa morada policromo. Los mismos se denominan también como dos triángulos unidos por sus vértices con una voluta de cada lado (Calderari 1988, elemento 2 cuadro 5).

- *Motivos 810. Motivos de triángulos con parábolas ojivales concéntricas.* Este es un subgrupo de motivos que no los hemos podido relacionar con ninguno de los otros grupos por sus cualidades morfológicas. Son triángulos con parábolas ojivales extendidas concéntricamente. Estas forman guardas que se disponen de forma lineal en el campo de diseño de la pieza. El motivo 812 se trataría de una segmentación de este motivo manifestándose solamente las parábolas internas.

Hemos realizado un recorrido por los distintos grupos, útiles para analizar a nivel de fragmento. Una textura, un pleno, nos indican la presencia de una composición pictórica. Si bien no reconocemos su esquema de obra, estos trazos nos permiten visualizar la presencia o ausencia de los “negros desleídos”. Aunque debemos reconocer que los rasgos más pregnantes, los que recordamos siempre, los que descubrimos en los sitios a primera vista, los llamados “característicos yavi” son los triángulos con

espiral, las texturas en bandas curvas y los espirales. Ellos siempre sobresalen y luego, aparecen los otros.



Figura V 18. Resumen del repertorio de motivos.

## CONFIGURACIONES

### LOS FENÓMENOS PERCEPTIVOS COMO PRINCIPIOS ESTRUCTURADORES Y DE OCULTAMIENTO

Hasta el momento hemos definido motivos, tanto simples como complejos, que aparecen como parte del diseño pictórico de las piezas y el espacio o campo que sectoriza a cada una de las vasijas en el que se plasma dicho diseño. Ahora analizaremos las configuraciones de los campos de diseño y sus interrelaciones entre sí.

Entendemos como configuración a la unidad constituida por uno o más motivos que se presentan articulados en un mismo diseño, siendo la repetición de estas unidades la que constituye el repertorio de configuraciones (Jerningan 1986), aludiendo a una organización que aporta la identificación principal en

nuestra percepción (Pescio 2004). Es decir, las configuraciones están compuestas por motivos, que están articulados entre sí de determinada manera, dentro de un espacio determinado (campo). Estas partes manifiestan una cierta segregación del todo, ya sea por razones morfológicas, espaciales, etc. Constituyendo un conjunto de partes estructuradas en un todo organizado. En una disposición semejante uno más uno no es igual a dos, no se trata de una suma de elementos, por lo que si se altera uno de ellos, no se cambia solo el elemento, sino la totalidad. Como hemos reiterado, nuestro interés último es ver la estructuración del diseño en la pieza entera, viendo la configuración total. A la manera de una “forma totalizada constituida por partes o subestructuras que se corresponden intrínsecamente entre sí y con el total, en donde no desaparecen las partes como tales sino que cambian sus valores, siendo relativizados en función de la totalidad que configuran.” (Hernández Llosas 1983-85:79).

Cada configuración será definida de acuerdo a la forma en que se segmenta el espacio de diseño y a los modos de articulación de los elementos entre sí y con el espacio que los contiene, siendo estos los factores estructurantes de la configuración de cada sector y de la pieza en su totalidad. Los dos niveles de composición de estas unidades no generan monotonía y regularidad. Para que la unidad se lea es imprescindible la oposición, el contraste, el diálogo de distinto tenor entre las partes, es decir la variedad. Cuanto más ricas sean las relaciones de tensiones espaciales, ritmos, datos explícitos o implícitos dentro de la configuración, hasta incluso (como veremos más adelante) la inserción de elementos disonantes que refuercen el sentido de la totalidad, se llegará a lograr una unidad armónica. Veremos a continuación las características por las cuales se identifican los modos de articulación, unificando y organizando el campo perceptivo de manera particular (Arnheim 1986, Crespi y Ferrario 1995, Hernández Llosas 1983-85, Kanizsa 1979):

a- *Actitud o Posición*. Ubicación de los elementos dentro de la configuración con respecto a los ejes principales del campo, de lo que resulta que unidades morfológicamente idénticas, colocadas en distintas posiciones, se perciban como estructuras distintas. Dentro de esto se pueden agregar características de los principios de proximidad y semejanza<sup>13</sup>.

b- *Movimiento*. Tensión existente entre los elementos y el campo que los contiene a través del cual las figuras son atraídas, repulsadas o aquietadas provocando insinuaciones de desplazamiento<sup>14</sup>. Dentro del movimiento puede haber tensión (sugerencia de fuerza que se

<sup>13</sup> Estos principios se encuentran dentro de la ley de agrupamiento (propuestas por la Escuela de la Gestalt). Los elementos próximos o semejantes entre sí se agrupan espontáneamente en conjuntos mayores que los contienen. Las unidades se agrupan por similitud de ubicación (proximidad), de forma, tamaño, color (semejanza) (Crespi y Ferrario 1995).

<sup>14</sup> En la generación del movimiento se aplican las siguientes leyes de percepción (propuestas por la Escuela de la Gestalt): Ley de destino común, Ley de buena dirección, Ley de secuencia, Ley de transportabilidad, Ley de progresión, Ley de alternancia (Crespi y Ferrario 1995).

evidencia en las direcciones de la estructura), generando repulsión, atracción, velocidad, etc. Según cada caso, la dirección esta sugerida por la posición de los elementos y la tensión producida hacia un destino.

c- *Ritmo*. Periodicidad virtual generada por la representación de acentos, pausas o intervalos; que se repiten, crecen, alternan o desaparecen, manifestándose relacionados entre si. El intervalo que define al ritmo es, entonces, la distancia que existe entre distintas unidades o elementos y que se perciben como fondo de los mismos.

d- *Simetría*. Concordancia entre las partes que integran un todo, expresada por la repetición regular de unidades morfológicas iguales en base a ejes de simetría u operaciones de simetría<sup>15</sup>. También denominado ley de transportabilidad, a partir de un principio que permite trasladar un elemento o una configuración de una situación a otra (Arnheim 1986). La simetría ha sido tradicionalmente incorporada a análisis estilísticos en arqueología por dos razones básica, como medio para sistematizar la información de manera sencilla y como recurso estadístico, en el que la frecuencia de ciertas operaciones de simetría se vincularían con elecciones culturales o de diferenciación étnica (Sheppard 1954, Rice 1987:260). Esto ha sido sustentado tanto en análisis arqueológicos (Brainerd 1942), como actualísticos (Washburn 1986). En nuestro caso, la simetría será considerada como un recurso compositivo más dentro del repertorio estilístico. Las operaciones de simetría que se observaron, dependiendo de su distribución en el espacio, fueron (Hernández Llosas 1983-85, Wolf y Kuhn 1969):

a. *Traslación*: corrimiento simple en línea recta sobre un eje de traslación o deslizamiento ya sea en sentido vertical u horizontal. La longitud de la traslación, o longitud de identidad, es la distancia mínima que hay entre un elemento y otro.



b. *Rotación*: giro del elemento alrededor del eje de rotación. Los elementos pueden cambiar en cualquier punto dentro del arco de los 360°.



<sup>15</sup> Operaciones definidas como los cambios de posición de las unidades morfológicas que provocan esa concordancia (Crespi y Ferrario 1995).

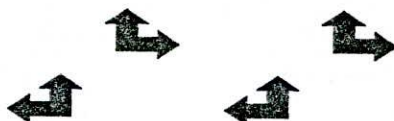
c. *Rotación traslatoria*: combina las nociones de rotación a través de un punto eje con el de traslación, movimiento sobre una línea eje en alguna dirección.



d. *Reflexión especular*: retrato bilateral del elemento que se efectúa en una línea eje, en una relación de imagen de espejo.



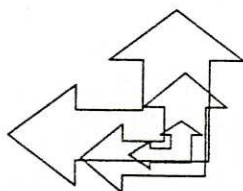
e. *Reflexión traslatoria*: combina las nociones de reflexión tipo espejo sobre un eje con el de traslación, movimiento sobre una línea eje en alguna dirección.



f. *Reflexión rotatoria*: combina las nociones de reflexión tipo espejo sobre un eje con el de rotación, movimiento en espejo sobre eje de rotación.



g. *Extensión*: multiplicación de un elementos desde un punto de extensión.



e- *Relación entre figura y fondo*. Esta relación, ya comentada en el análisis de motivos, parte de las diferencias que fondo y figura asumen. Se parte de la existencia de una tendencia a subdividir la totalidad de un campo de percepción en zonas más articuladas (figuras) y otras fluidas y desorganizadas (fondo). Los límites siempre pertenecen a la figura, pasando el fondo por detrás de la misma; la figura es, por lo general, de menor tamaño que el fondo; su color es más denso y más compacto; el fondo puede percibirse como plano o espacio; la figura presenta mayor estabilidad, claridad y precisión. Pero si ninguna de las condiciones mencionadas privilegia una parte del campo sobre la otra, se da una situación de ambigüedad,

en la dual domina la inestabilidad, produciendo la *reversibilidad* de la relación figura-fondo<sup>16</sup>. Todas las formás pueden ser fondo y figura a la vez alternativamente. Este tipo de fenómeno lo denominamos *forma y contraforma o reversibilidad*.



### ANÁLISIS DEL DISEÑO PICTÓRICO DE CADA CAMPO DE DISEÑO

En este caso cada campo será tomado como una unidad en tanto armonía, totalidad y simplicidad. Cuando nos encontramos ante una organización percibida como unidad, auto-contenida y resuelta, estamos ante una composición, es decir, ante una interrelación de elementos que constituyen el todo. El criterio por el cual fueron clasificadas y agrupadas fue por la forma en el que el espacio de composición se encontraba segmentado. Estas variables de manipulación espacial van desde las técnicas visuales más dinámicas, como el contraste, hasta su polo opuesto, la armonía. Pero entre estos dos polos de composición, tenemos múltiples variantes y gradaciones de movimiento<sup>17</sup>. Partimos, entonces, de dos “momentos” de configuración, el mas general, que es la segmentación del campo total y luego, en un nivel mas específico (o nivel de sub-composición), por el modo de articulación de los motivos dentro de la estructura ya impuesta. Allí veremos como motivos simples, motivos complejos, silencios y fondos se articulan unos con otros generando formas de organización determinadas por la posición, actitud, movimiento, ritmo, simetría, etc.

La forma de designación fue: a) configuración del campo (por ejemplo Reticular); b) modo de articulación de los motivos dentro de la configuración mas general (por ejemplo TR –traslación-); c) segunda instancia de articulación de motivos mas específica (tr)<sup>18</sup>. Las nomenclaturas de los modos de articulación han sido definidos según los propuestos por Wolf y Kuhn (1969): traslación (T), rotación (R), rotación traslatoria (TR), reflexión (S), reflexión traslatoria (TS), reflexión rotatoria (RS), extensión (E), forma y contraforma (F CF). A continuación detallaremos las distintas composiciones que se observaron:

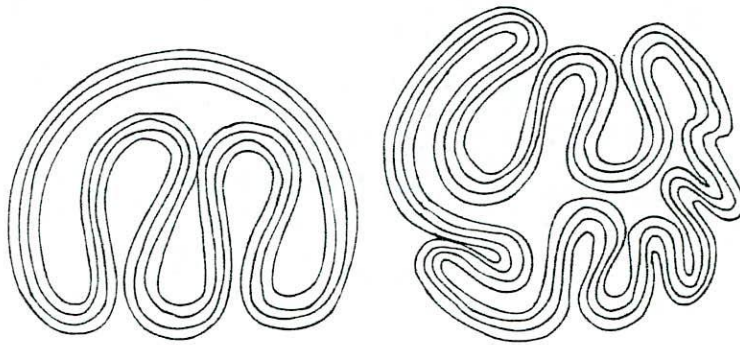
#### 10. Configuración informe (sólo campos A1)

<sup>16</sup> Otro concepto que se relaciona al de *reversibilidad* es el de *espacio ambiguo o espacio equivoco*, en el cual un patrón puede tener dos o más posibilidades de interpretación espacial sin que predomine una por encima de las otras (Scott 1950).

<sup>17</sup> Algunos autores de la teoría de la gestalt, enumeran algunos de los pares de oposición mas usuales dentro de Contraste-Armonía como: exageración-reticencia, espontaneidad-predictibilidad, acento-neutralidad, asimetría-simetría, inestabilidad-equilibrio, fragmentación-unidad, economía-profusión, transparencia-opacidad, distorsión-realismo, aleatoriedad-secuencialidad, etc. (Dondis 1992:29)

<sup>18</sup> En este caso la nomenclatura sería: Reticular TR + tr.

En esta configuración el espacio es utilizado sin una estructura específica, solamente la de conformar una totalidad representada. Los motivos que se registraron en piezas con esta configuración fueron los motivos lineales de recorrido



## 20. Configuración Axial Circular (sólo campos A1)

La configuración axial se encuentra plasmada en la superficie interna de las escudillas. En las mismas se trazan ejes que segmentan el espacio circular de configuración de distintas maneras. Los ejes axiales que se delinean parecen evidentes de espacios rectangulares, pero como se plasman en áreas circulares, la sensación que producen es la de una negación de la naturaleza misma del soporte.

Hemos establecido dos subgrupos por el tipo de segmentación que proponen: configuración axial tripartita y configuración axial cuatripartita.

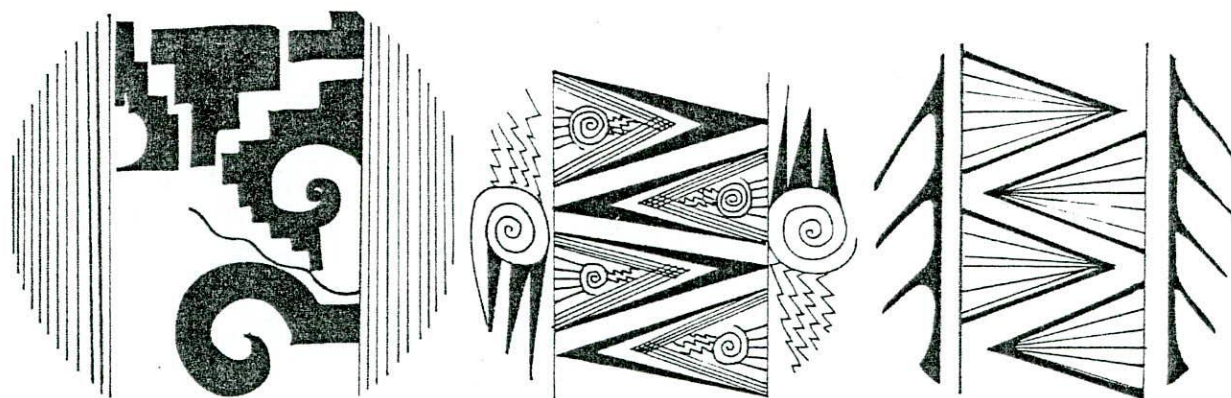
## 25. Configuración Axial Tripartita

En la configuración tripartita se segmenta el campo de diseño en tres paneles, uno central de tamaño mayor y dos laterales mas pequeños. Los laterales repiten la configuración del diseño en forma de rotación, con motivos de espiral por ejemplo, o en forma de reflexión especular con motivos plenos o motivos lineales de recorrido. Por otro lado, el sector central se articula por reflexión traslatoria o bien por una segmentación del espacio en juegos de forma y contraforma. Los motivos que son utilizados en el sector central son motivos texturados, espiralados, de forma y contraforma y plenos.

Axial Tripartita TS + s

Axial Tripartita TS + r

Axial Tripartita F CF + s

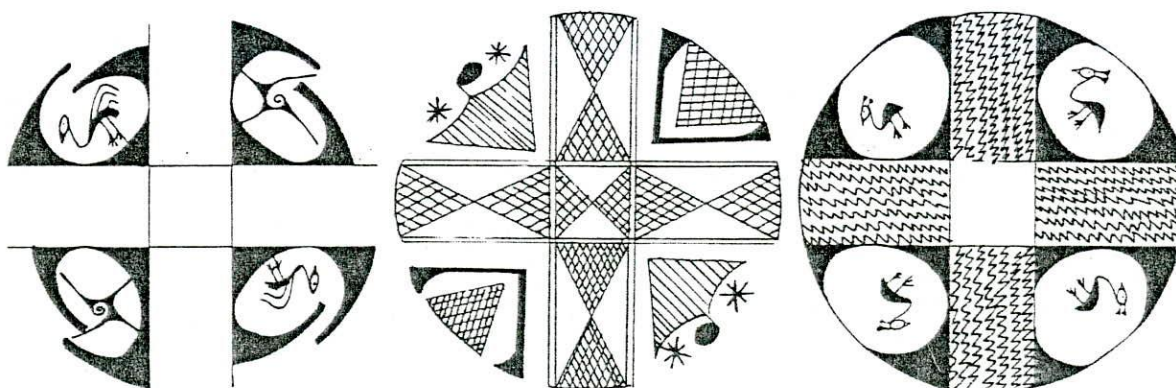


30. Configuración Axial Cuatripartita

En estos casos la división esta dada por dos ejes transversales que fraccionan el campo en cuatro espacios. El área que actúa como delimitante posee en su interior, prácticamente en la totalidad de casos observados, franjas texturadas. Los cuatro sectores restantes se encuentran articulados de forma alternada, relacionando motivos idénticos por reflexión especular. Otra forma de articulación, cuando no hay alternancia, es simplemente por traslación. Los motivos que se encuentran cobran gran relevancia por el espacio casi escénico que ocupan, siendo estos motivos misceláneos, plenos (627, 624) o texturados. Pero siempre complejos.

Axial Cuatripartita S

Axial Cuatripartita T



40. Configuración Anular (sólo campos A1)

Al igual que en los grupos anteriores esta configuración se plasma en campos A1. Aquí el espacio se construye a partir de un centro alrededor del cual todo gira concéntricamente. Al ser la configuración concéntrica hay una articulación traslatoria implícita en la construcción del espacio. Pero más allá de relaciones de traslación, también tenemos articulaciones por rotación traslatoria y estructuras de forma

y contraforma. Los motivos que se han reconocido fueron triángulos espiralados, lineales de recorrido, texturados, plenos, entre otros.

Radial TR

Radial T

Radial F CF + t



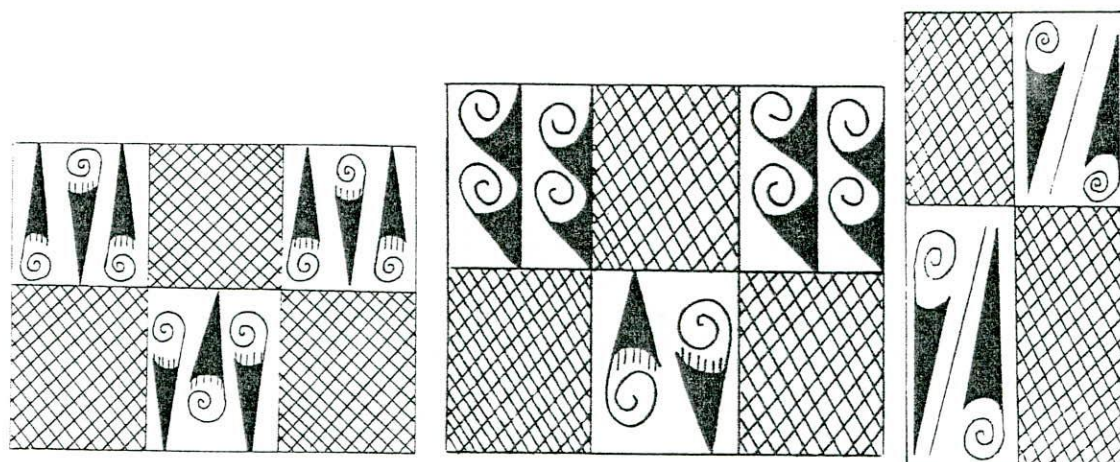
### 50. Configuración Reticular (campos C y C1)

En la configuración reticular el campo de diseño es segmentado por una estructura en damero. Este tipo de división se presenta tanto en los campos C1, como en el C. El espacio del damero esta estructurado por la alternancia entre texturas reticulares y motivos de triángulos espiralados. Estos últimos se disponen en el espacio de cada cuadrado a través de operaciones de simetrías por rotación o traslación y en la configuración total del campo reticulado por una articulación en operaciones de simetría traslatoria o rotativa traslatoria.

Reticular TR + r

Reticular T + r

Reticular T + r + t



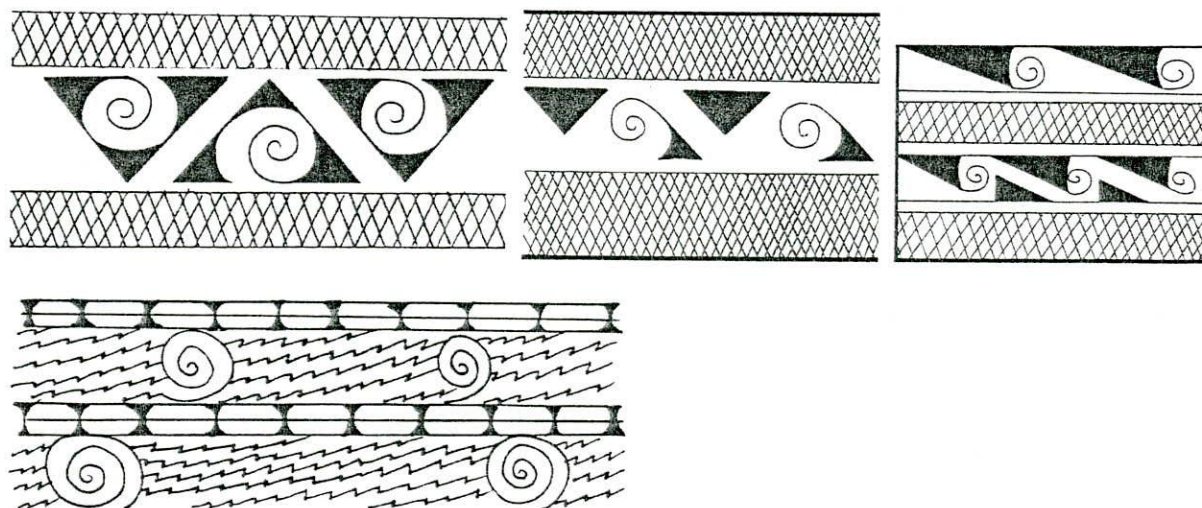
### 60. CONFIGURACIÓN EN BANDAS (CAMPOS C, C1, C2)

El campo de diseño es segmentado por una estructura en bandas horizontales con respecto al eje central de la pieza. Las bandas actúan como configuraciones lineales explícitas que segmentan distintas áreas en la superficie de la pieza. Estas se presentan con texturas o motivos plenos subdividiendo al campo en distintos paneles longitudinales, en los cuales se plasmarán diversos motivos con sus propios modos de articulación.

Entre los mismos podemos mencionar la presencia de motivos de triángulos espiralados, espiralados, texturados y algunos motivos de forma y contraforma, estableciendo operaciones de simetría de traslación y de rotación traslatoria.

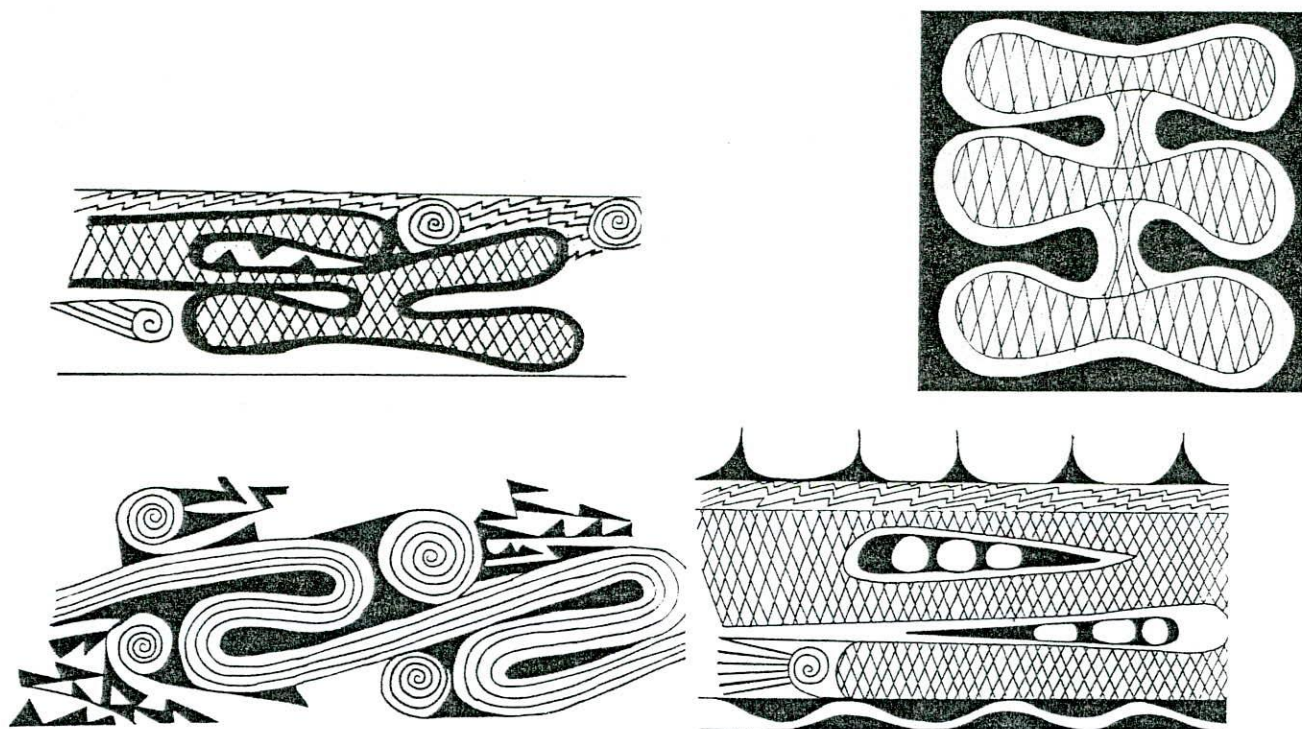
En Bandas T

En Bandas R



### 70. Configuración en Bandas irregulares (campos C1 y C)

En este tipo de estructuración del espacio el eje limitante es el motivo texturado banda reticulada fina cerrada, o bien el motivo de bandas rellenas con líneas ondulantes, que si bien son motivos independientes aquí se transforman en delimitantes del espacio. Este recorrido que segmenta al campo de diseño tiene un rol dominante en la percepción del diseño pictórico. Los recorridos pueden estar dados de forma aleatoria pero delimitan campos en donde el fenómeno que va a preponderar en cada segmento es el de forma y contraforma o reversibilidad. En los mismos tenemos una interrelación entre motivos espiralados, plenos, forma y contraforma y lineales.



#### 80. Configuración Zigzag Angular (campos C1 y C2)

Este tipo de división del campo puede ser formado por dos tipos de motivos, por motivos texturados como motivos V reticulada fina cerrada y por bandas rellenas con líneas finas paralelas en V. En ambos casos el espacio se segmenta de la misma manera, a partir de una estructura en zigzag angular que dispone áreas triangulares en donde motivos alternados se relacionarán por distintos modos de articulación.

Los motivos que acompañan esta división pueden ser triángulos espiralados, de forma y contraforma, espiralados, motivos misceláneos, plenos, entre otros. Las operaciones de simetría que engloban estos conjuntos son la traslación, la rotación traslatoria, la reflexión especular, la reflexión especular traslatoria y la forma y contraforma. Hay dos casos que hemos incluido en este grupo, en las cuales, si bien no poseen un motivo continuo que divida al espacio en áreas triangulares alternadas, se

aproximan a esa segmentación por motivos lineales complejos, dando la misma sensación de percepción visual que las divisiones por motivos texturados o lineales de recorrido.

Zigzag angular T

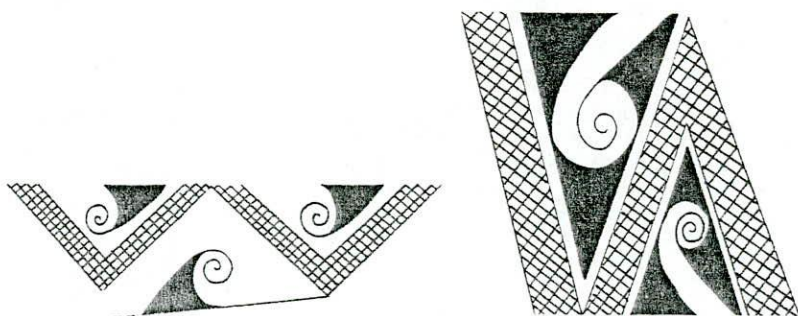
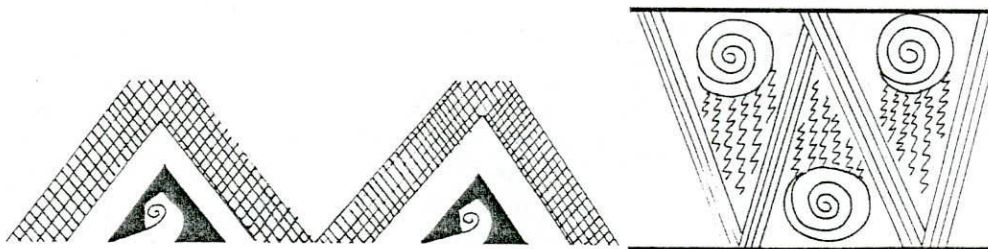
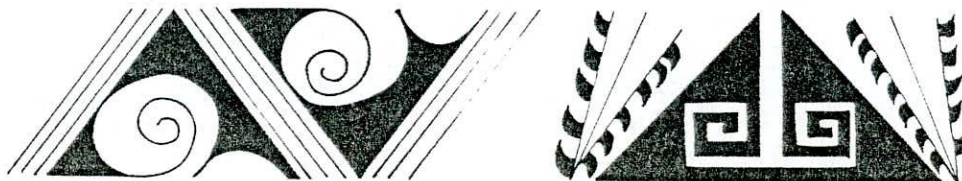
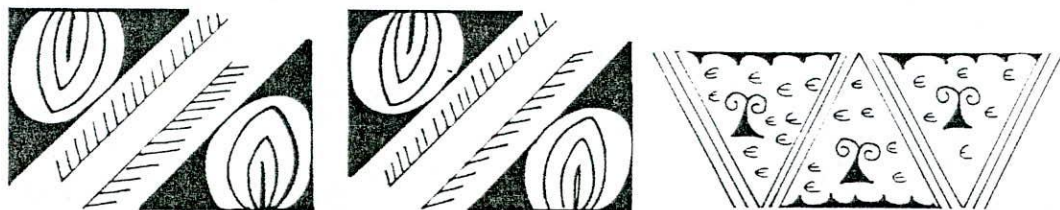
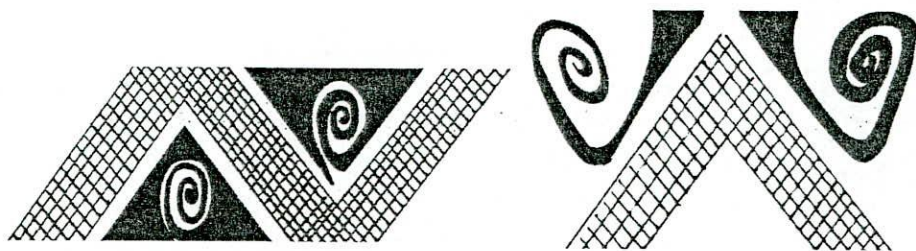
Zigzag angular TR

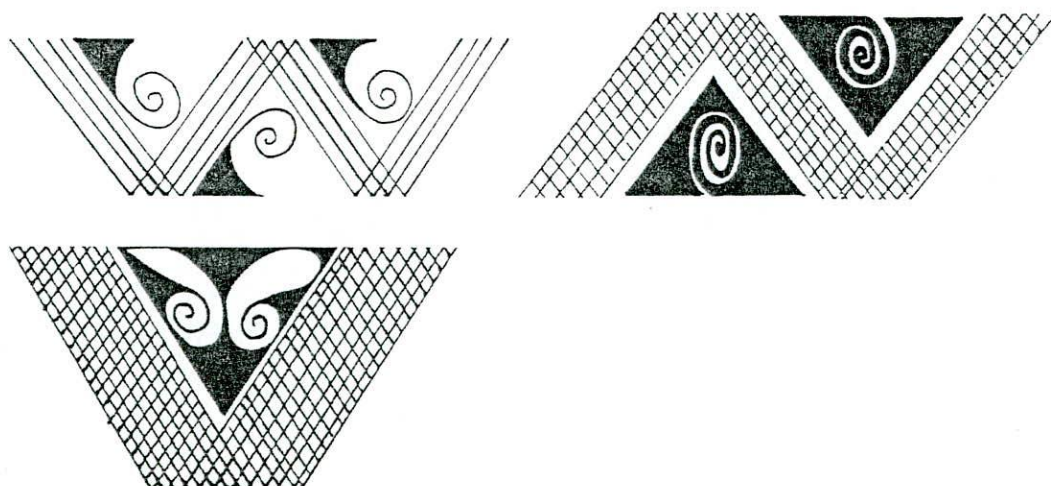
Zigzag angular R

Zigzag angular F y CF

Zigzag angular S

Zigzag angular TS





#### 90. Configuración reversible (campos C1, C2, A2)

Dentro de la relación figura y fondo no hay sólo una alternativa de diálogo, hay múltiples, siendo susceptibles de ser enriquecidas o combinadas entre sí. Como mencionáramos anteriormente, entre las mismas podemos nombrar el contraste, la fusión, fondo simple/ figura compleja, fondo complejo/ figura simple, la reversibilidad, la ambigüedad, la transparencia y la transición. En una configuración de tipo reversible el campo de diseño es segmentado por una estructura reversible, manifestándose a partir de la no determinación de qué es lo que se está segmentando. Cuando observamos un diseño pictórico, por sus propias características compositivas, realizamos una distinción entre la figura que se representa y el fondo que la sostiene. Unas de las condiciones más importantes son el tamaño relativo de las partes, sus relaciones topológicas, la convexidad o concavidad de los márgenes, la orientación espacial, en la que tiende a ser figura las zonas del campo cuyos ejes coinciden con las direcciones principales del espacio (Kanizsa 1979). Ahora bien, cuando ninguna de estas condiciones privilegia una parte del campo sobre la otra se da una situación de ambigüedad, en la que domina la inestabilidad y la continua reversibilidad de la relación figura-fondo. “Esto ocurre cuando las distintas partes, es decir, la figura y el fondo, por su conformación estructural, pueden adquirir carácter de figuras. Esto se debe al hecho de que el contorno de cada forma no pertenece definitivamente a ninguna de ellas y es parte de todas, cuando se hace difícil percibir claramente el fondo y cuando por contraste y estructura, todas las formas pueden ser figuras y fondos a la vez.” (Crespi y Ferrario 1995:111). En algunos de los análisis de la alfarería yavi se distinguieron representaciones “en negativo”, o lo que aquí denominamos configuraciones reversibles, “la disposición del conjunto genera figuras negativas que muestran el color del fondo sobre el que se trazaron los diseños” (Krapovickas y Aleksandrowicz 1990:102. Fig.:14, 15). Estas representaciones también se mencionaron para el estilo inka paya, sumando una línea de evidencia nueva en la asociación de este estilo con el estilo yavi. “Durante el periodo tardío no existe

evidencia de decoración en negativo que suele ser abundante en periodos anteriores. Sin embargo, para el periodo Inka, el estilo casa morada policromo posee ciertos indicios de decoración en negativo, como es el caso del motivo lobulado, los triángulos alternados o los triángulos romos alternados. En estos casos nos es difícil saber si la intención es resaltar los motivos en lleno o los espacios vacíos.” (Calderari 1991:154)

Los campos en los que se ha plasmado esta configuración son en los C1, C2 y A, aunque se deben hacer algunas distinciones. En los campos C1 la relación se establece entre un gran porcentaje de motivos de forma y contraforma dejando espacios en los que se representan motivos espiralados, tanto simples como complejos. Aquí el campo total se encuentra segmentado por la reversibilidad, prácticamente careciendo de otro modo de articulación para los motivos. Por otro lado en los campos C2 y en un caso del C1, si bien la segmentación esta dada por la reversibilidad, los motivos –de forma y contraforma y triángulos espiralados- se disponen en forma de módulos, articulados por distintas operaciones de simetría.

Los motivos que se disponen en esta configuración son motivos espiralados, de forma y contraforma, triángulos espiralados, plenos y texturados.

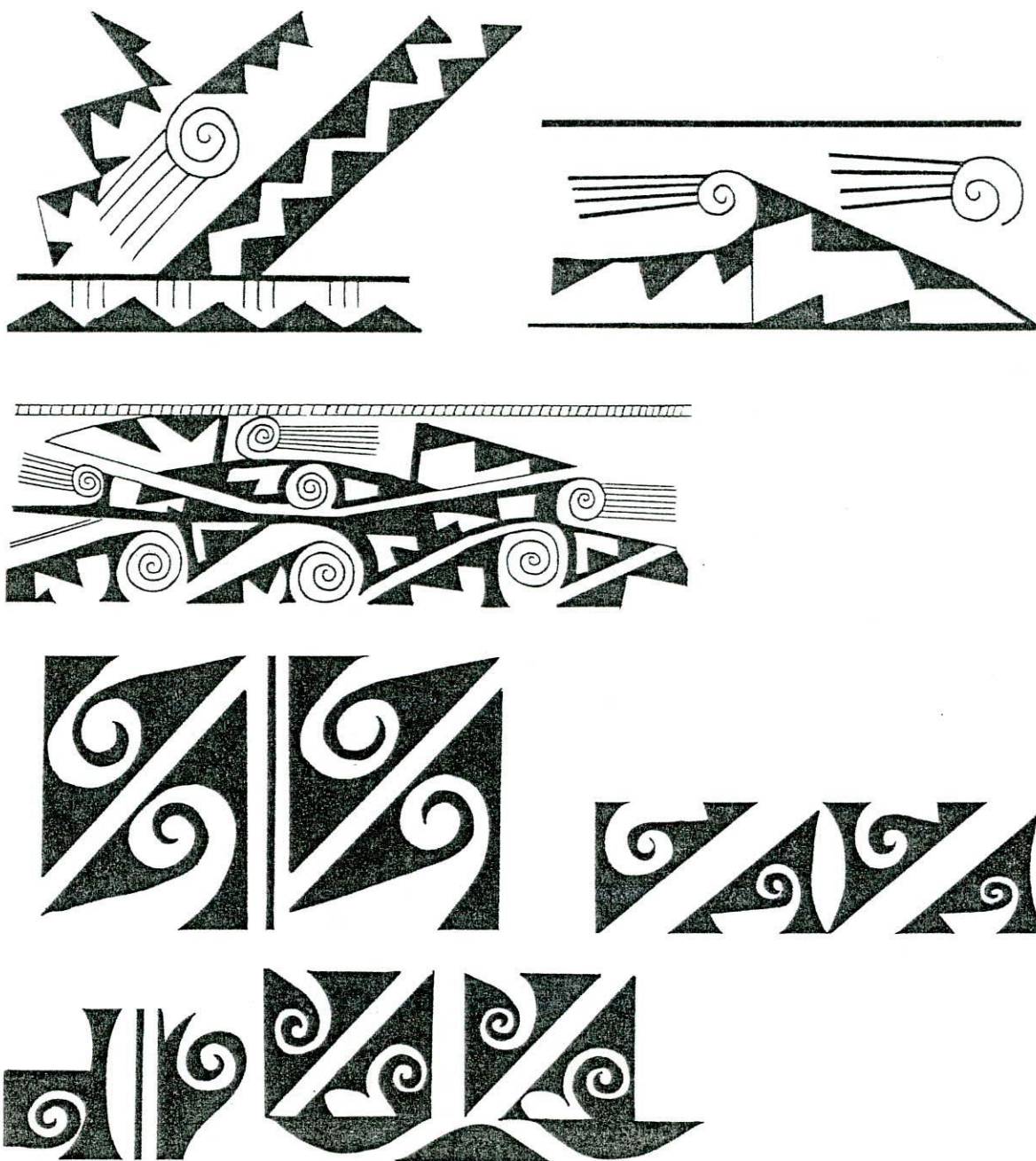
Reversible TR

Reversible T

Reversible R

Reversible S





### 100. Configuración en Friso

En la configuración en friso el campo de diseño se segmenta a partir de una estructura lineal implícita (en contraposición con la configuración en bandas en donde la estructura lineal es explícita) en la cual se disponen motivos con una articulación determinada siguiendo un recorrido horizontal. Este tipo de división se presenta en prácticamente todos los campos. Por la propia estructuración del diseño se encuentra implícita una articulación traslatoria entre los motivos, dado que un friso implica un recorrido por la pieza. Igualmente podemos mencionar otras operaciones como traslación, rotación traslatoria, rotación y reflexión traslatoria, reflexión. Los motivos que fueron utilizados fueron motivos de triángulos espiralado, plenos, espiralados, texturados, lineales de recorrido y de forma y contraforma.

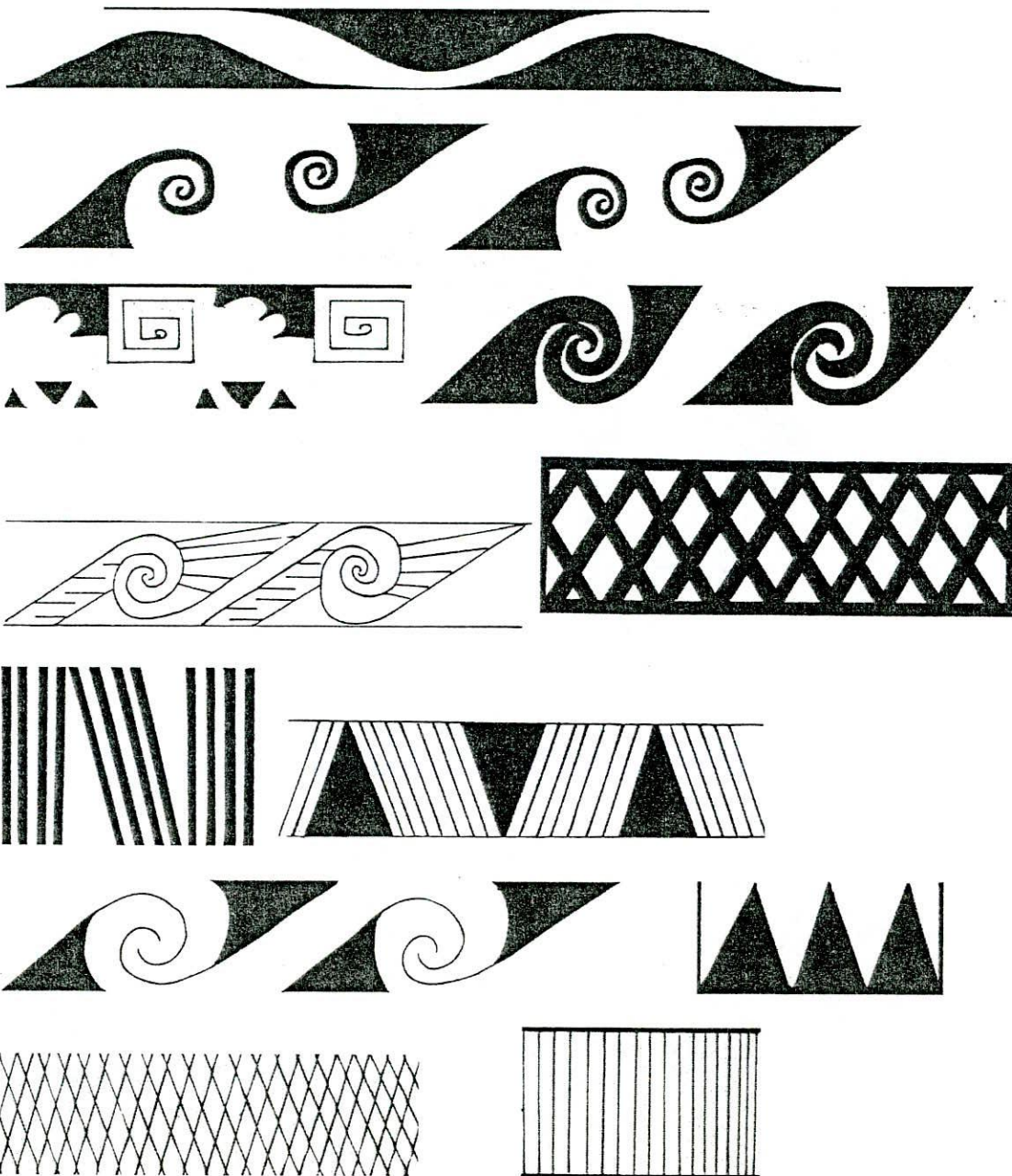
Friso T

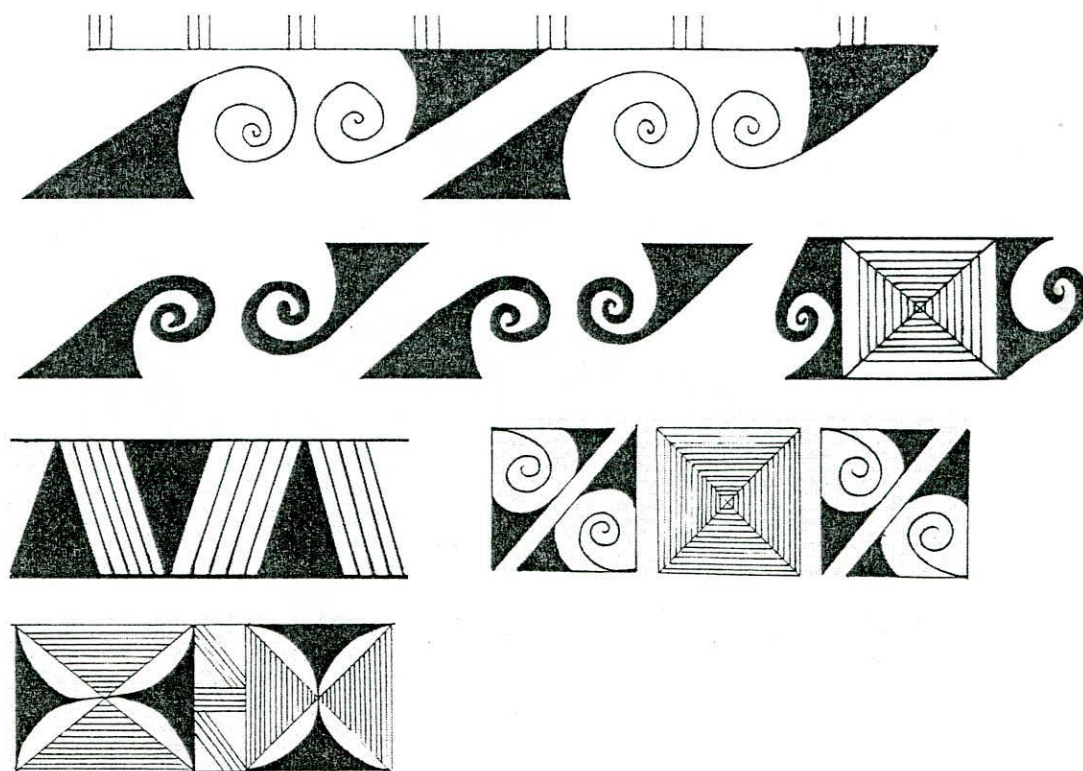
Friso TR

Friso R

Friso S

Friso TS





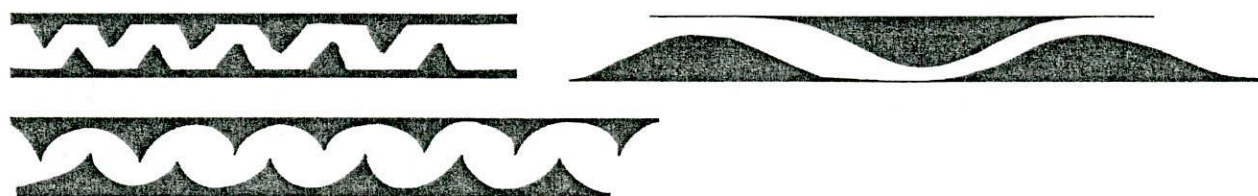
**110. Configuración lineal delimitante**

Al igual que los anteriores, estas configuraciones también poseen una estructura lineal que recorre la pieza de forma horizontal, pero se restringen a resaltar “límites”. Con esto queremos decir que los mismos son plasmados como linde entre una configuración y otra, entre dos campos, entre dos soportes, para delimitar los bordes o esbozar alguna línea en la superficie interna. Este tipo de configuración se encuentra, al igual que el anterior, en prácticamente la totalidad de los campos. Como delimitantes se utilizaron los siguientes motivos: forma y contraforma, plenos, lineales de recorrido y texturados. Los modos de articulación que se utilizaron para estructurarlos fueron traslación, rotación traslatoria y reflexión traslatoria.

Lineal Delimitante T

Lineal Delimitante TR

Lineal Delimitante TS



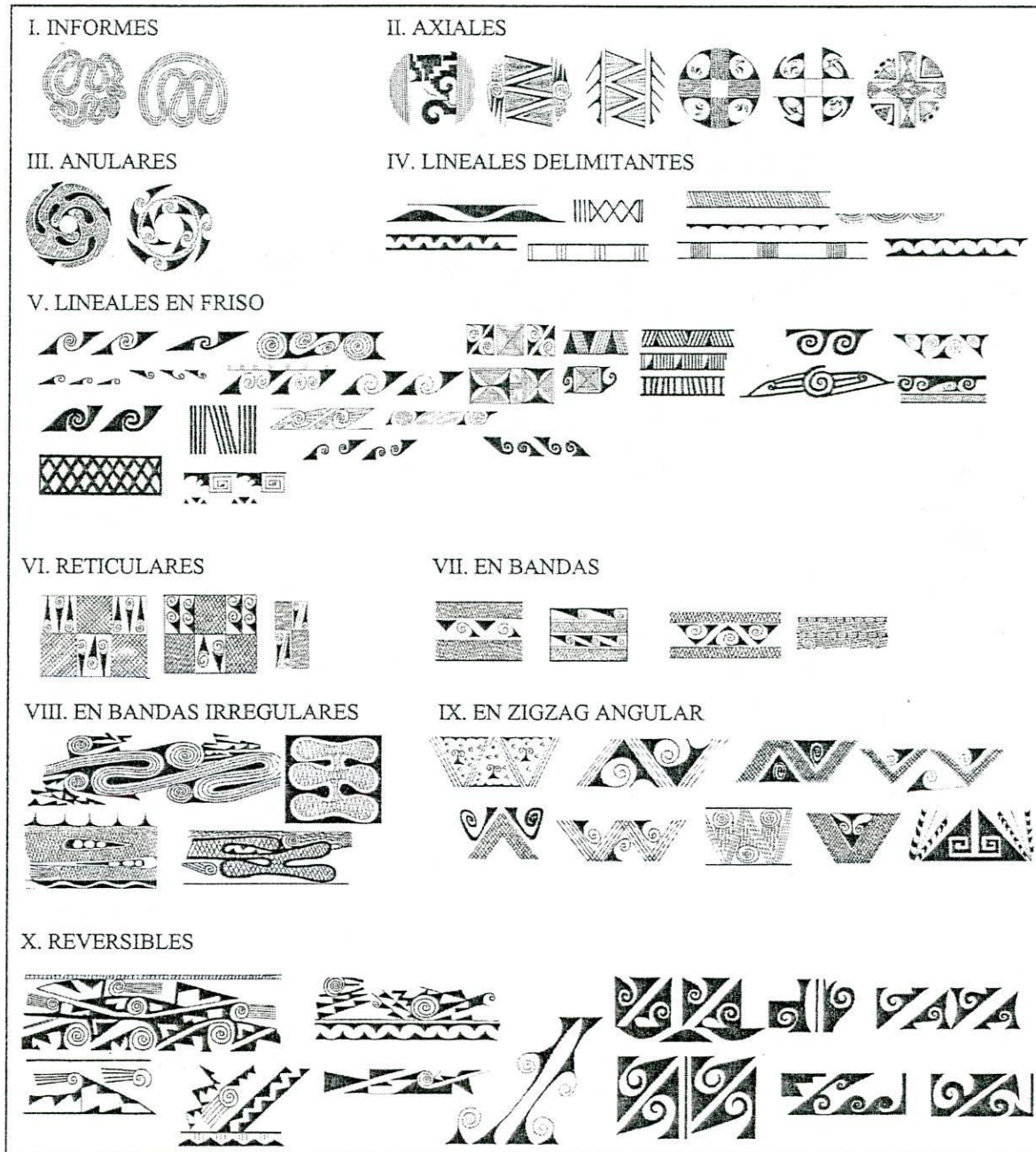


Figura V 19. Resumen del repertorio de configuraciones.

CONFIG. \ FORMA	ESCUDELLAS	CÁNTAROS	BOTELLAS
I. Informe			
II. Axial			
III. Anular			
IV. Lineal Delimitante			
V. En Friso			
VI. Reticular			
VII. En Bandas			
VIII. En Bandas Irregulares			
IX. Zigzag Angular			
X. Reversible			

Figura V 20. Relación entre formas y configuraciones hecho a partir del relevamiento de colecciones.

## ATRIBUTOS EN LOS FRAGMENTOS

La metodología antes desarrollada fue puesta a prueba en el análisis de fragmentos. Encontramos que, a grandes rasgos, las muestras fragmentarias ofrecen una variabilidad similar, lo que no requirió hacer reformulaciones significativas en la sistemática. Estos ajustes “de detalle”, que serán mencionados al analizar los resultados, se limitaron al manejo de algunas variables más generales (accesibles y contenedores indefinidos), dada la imposibilidad de establecer la forma total de muchas piezas a partir de fragmentos. Se agregaron además, una categorías morfo-funcional –el vasos, aunque no pudo definirse cabalmente su forma dado el tamaño de los fragmentos– y tres nuevos tipos de bordes (dentro de los grupos ya existentes de directos, evertidos, inflexos, invertidos), tres tipos de asas y dos tipos de bases que ya los expusimos en el análisis morfológico. Un detalle morfo-funcional muy importante que queremos marcar es que **ningún asa, tanto en la microrregión de Talina como la de San Juan Mayo, se encontraba remachada.**

No se registraron en cambio colores, combinatorias de colores, ni pictografías nuevas. Esto último se aplica fundamentalmente a los motivos, ya que resultaría difícil (aunque no imposible) detectar configuraciones nuevas en material fragmentario.

## CARACTERÍSTICAS QUE SE SUMAN A LA TIPOLOGÍA

### PIEZAS CONTENEDORAS CON INCRUSTACIONES DE CUARZO Y/O MARCAS INCISAS EN SU INTERIOR



Figura V 21. Incrustaciones de cuarzo en la superficie interna de la base.



Figura V 22. Marcas incisas en la superficie interna de la base de las piezas contenedoras. La última a la derecha tiene, a su vez, incrustación de cuarzo.

FRAGMENTOS MODELADOS



Figura V 23. Cuello y cabeza de camélido encontrado en el recinto 7 (Complejo 1 -Chipihuayco-).

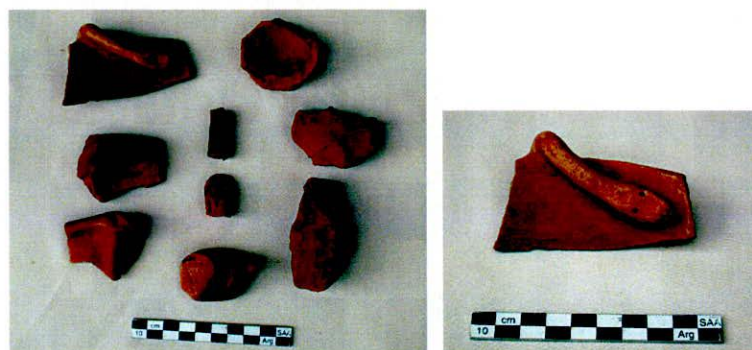


Figura V 24. Figuras modeladas halladas en las recolecciones superficiales. A la derecha: detalle de la figura serpentiforme que asoma al borde interno de un cántaro. Este es el único ejemplar que hemos observado como apéndice de otra pieza.



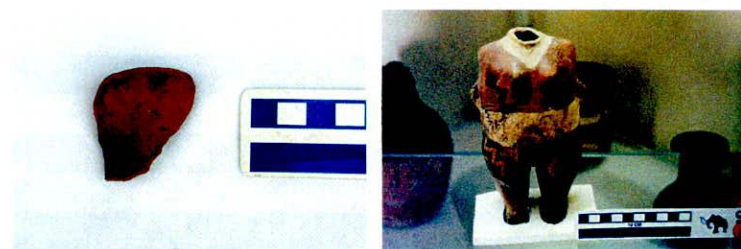
Figura V 25. Fragmentos modelados hallados en recolecciones las recolecciones.



Figura V 25 a. Comparación entre dos piezas. La primera fue hallada por nosotros, la segunda por un comunario de Chipihuayco. Pensamos en una campana, pero es difícil saberlo.



**Figura V 25 b.** Comparación entre tres piezas. La primera fue hallada por nosotros, aunque como vemos, está en mal estado de conservación. La segunda y la tercera fueron hallada por un comunero de Chipihuayco. Como podemos observar, todas tienen un agujero y un modelado que parecieran ser brazos. Modelo concluido en el tercer caso. Es por eso que suponemos que nos encontrábamos ante un ejemplar modelado antropomorfo.



**Figura V 25 c.** Comparación entre dos piezas. La primera fue hallada por nosotros, y se ve claramente el modelado de senos. La segunda, y realmente vale la pena la comparación, pertenece a la colección del Museo de Tarija.

#### FRAGMENTOS CON MODELADO EN SU CUERPO



**Figura V 26.** Piezas que tienen un modelado en su cuerpo. Como podemos observar se trata tanto de piezas accesorias como contenedoras. Una de ellas tiene el asa adherida. Estos tres fragmentos sólo han sido encontrados como parte de la recolección superficial de Chipihuayco.

#### FRAGMENTOS CON IMPRONTA DE TEXTIL O CESTERÍA



**Figura V 27.** Fragmentos con impronta de textil en la superficie externa de la base.



Figura V 28. Fragmento con doble impronta. La primera externa de cestería. La segunda, interna de cestería o incisiones hechas por el artesano.

POSIBLES VASOS

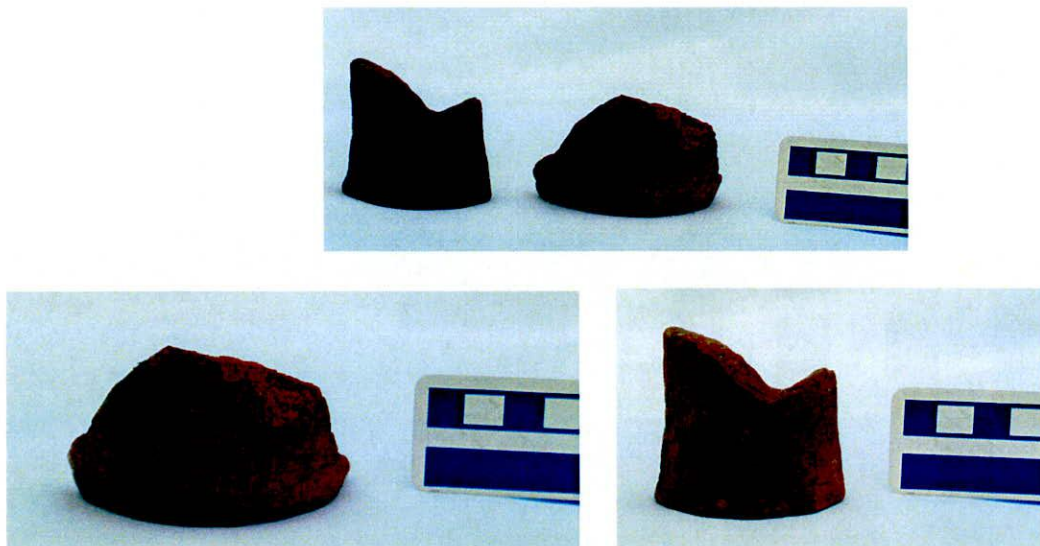


Figura V 29. Esos dos únicos fragmentos fueron hallados en la recolección superficial de Chipihuayco. No encontrándose nuevamente en el sitio ni en la micro-región de San Juan Mayo. El primero de ellos es de color ante con pictografía de texturas en negro desleído. El segundo es ante. Son los únicos vasos de las tres muestras trabajadas (recolectores, excavaciones, colección).





## CAPÍTULO VI

### RESULTADOS: LLEGANDO A LA UNIDAD ALFARERA

**P**artiendo de la sistemática propuesta en el capítulo anterior, a continuación presentamos las diferentes muestras analizadas, discutiendo las variaciones presentes tanto en las piezas enteras como en los fragmentos (Tabla VI-1). Para ello, en cada caso procederemos analizando los atributos de forma, luego los tratamientos de superficie (pulido y color) y el diseño pictórico, buscando identificar las relaciones de interdependencia entre ellos de modo de alcanzar una visión integrada de los conjuntos alfareros.

La presentación se desarrolla de la siguiente manera:

**Piezas de Colecciones.** Comenzamos interrelacionando las variables morfológicas, cromáticas y pictóricas para crear un “punto de vista” desde las colecciones que, cabe suponer, refleja el uso del estilo Yavi-Chicha en contextos funerarios. Luego dividimos la muestra en dos grupos por su procedencia, uno asociado a la región de la CMRGSJ y el otro a regiones alóctonas (Quebrada de Humahuaca y oasis atacameños), a fin de evaluar si hay diferencias entre ellos.

**Material Fragmentario: Recolecciones Superficiales y Sondeos.** Comenzamos por analizar, siguiendo el mismo procedimiento, las muestras superficiales de Chipihuayco –probabilísticas y dirigidas– relacionándolas luego con los materiales fragmentarios de los sondeos excavados en los basureros de este sitio (sondeos 1 y 8). Las recurrencias entre ambos tipos de muestras, nos permite dar un anclaje cronológico a la muestra fragmentaria de este sitio que, cabe suponer, es representativa del estilo en contextos domésticos y –tal vez– públicos. Repetimos este procedimiento con las recolecciones superficiales de los sitios de la micro-región San Juan Mayo, pero consideraremos sólo los materiales provenientes de las muestras probabilísticas (las muestras dirigidas quedarán para futuros estudios). Los sondeos de Bilcapara (con sus dos fechados correspondientes), que brindaron escaso material cerámico diagnóstico, nos permiten verificar la contemporaneidad entre este sitio y Chipihuayco, ampliando así la cobertura espacial del análisis manteniendo nuestro foco en el PDR.

**Excavaciones en Contextos Doméstico y Funerario.** En este apartado trabajamos sobre el material obtenido en la excavación en área realizada en el Complejo habitacional I de Chipihuayco y en la inhumación encontrada en el sondeo 1 de Bilcapara. Esto nos permitirá comparar en una muestra con asociaciones bien documentadas y compuesta en gran medida por piezas enteras (remontadas) la inserción del estilo en contextos domésticos y funerarios.

**Tabla VI 1.** Síntesis de las muestras analizadas

CATEGORÍA MORFO- FUNCIONAL	Colecciones De Museos	RECOLECCIÓN SUPERFICIAL		EXCAVACIÓN			
		Chipi- huayco	Otros sitios (N= 14 )	sondeos 1 y 8	Compl I fragment.	Compl I remont.	Bilcapara sepulcro
accesibles	158	790	356	562	101	10	1
contenedores	167	1195	589	911	113	11	2
SUB-TOTAL	325	1524	945	1473	214	21	3
indeterminadas	-	3832	971	2087	381	-	-
TOTAL	325 (*)	5356	1916	3560	595	21 (*)	3 (*)

(\*) Piezas enteras

## PIEZAS DE COLECCIONES

Es importante comenzar recordando que la mayoría de las vasijas que componen las colecciones museográficas probablemente provienen de tumbas. Sabemos que esto es así respecto a los materiales que llegaron a los museos a través de excavaciones arqueológicas de la primera mitad del siglo XX (Ambrosetti, Debenedetti, Boman, Casanova, Le Peige). No tenemos la misma certeza sobre las colecciones reunidas por aficionados (como las de los museos MEMÑ, MYCh, CLQ, CCY, entre otros), pero es muy probable que también sean materiales funerarios ya que son los contextos más buscados por saqueadores y donde es más común el hallazgo de materiales enteros.

## ANÁLISIS MORFOLÓGICO

La muestra total de piezas enteras de estilo Yavi-Chicha registradas en colecciones fue de 325, repartidas en forma semejante entre vasijas accesibles y contenedores (Tabla VI.1). Si desglosamos la muestra en las seis categorías morfo-funcionales definidas, obtenemos los siguientes resultados (Tabla VI.2):

**Tabla VI 2.** Categorías morfo-funcionales presentes en las colecciones

CATEGORÍAS MORFO-FUNCIONALES		FRECUENCIA	%
Accesibles	Cuencos	12	4
	Escudillas	146	45
	Fuentes	-	-
Contenedoras	Cántaros	115	35
	Botellas	45	14
	V. Pico Verted	7	2
TOTAL		325	100

Como vemos, las escudillas son la totalidad de las piezas accesibles, sin que se encuentren representadas las fuentes. Los contenedores son en su mayoría cántaros (todos pequeños, con una capacidad inferior a 3 litros) y en un alto porcentaje botellas (26%). En el apéndice se encuentra la lista total de formas y sus cantidades, pero permítasenos hacer una breve síntesis de las tendencias más sobresalientes.

Comenzando por las escudillas, la gran mayoría son del tipo hemisférico (Figura VI 1 y VI 2), ya sea con borde simple o inflexo (lo que llamamos “inflexión Yavi” [Tabla VI.2]). También aparecen escudillas troncocónicas que, aunque son escasas, podrían mostrar una continuidad de desarrollo desde épocas más tempranas, ya que es la forma característica del estilo Calahoyo.



Figura VI 1. Escudillas, en secuencia: hemisférica, troncocónica y asimétrica

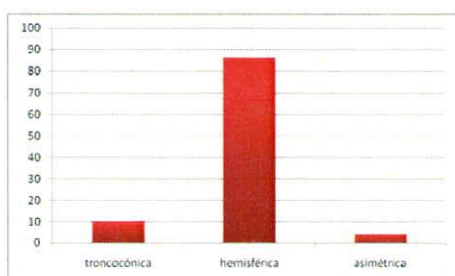


Figura VI 2. Porcentaje de tipos de escudillas

Tabla VI 3. Frecuencia de tipo de escudillas y sus variedades

TIPO	N	%
Escudilla Troncocónica Simple	8	6
Escudilla Troncocónica Inflexa	6	4
Escudilla Hemisférica Simple	99	69
Escudilla Hemisférica Inflexa	27	17
Escudilla Asimétrica	6	4
<b>TOTAL</b>	<b>146</b>	<b>100</b>

Respecto a las escudillas asimétricas, tipo “calabaza”, su presencia exclusiva en esta muestra –se encontraron sólo dos tuestos en la recolección superficial de Chipihuayco (Figura), pero no se encontró ningún ejemplar en las siguientes recolecciones de este sitio y de otros, ni en las excavaciones de contextos domésticos– podría señalar su vinculación con el ritual mortuorio. Cabe recordar, que en la etnografía del sur andino, las “medias calabazas” o *tutumas* (en quechua), son empleadas como recipiente compartido para beber chicha en situaciones rituales, como las *wilanchas* (sacrificios de animales a los espíritus de los cerros) o en los propios funerales (Nielsen 2000). Las calabazas son hallazgos frecuentes en contextos mortuorios del Período de Desarrollos Regionales de la puna (Albeck 2001; Hernández Llosas 1983/85) –donde se encuentran pirograbadas– de la Quebrada de Humahuaca (donde también aparecen algunos ejemplares en cerámica [Nielsen 2001a]) y en el desierto de Atacama (Berenguer 2004; Ryden 1944). Ignoramos por el momento si el RGSJ ofrecerá hallazgos similares,

pero quizás la “escudilla simétrica” refleje un modo de replicar en una materia prima manejada por excelencia por las poblaciones locales, una forma y gesto ritual importantes.



Figura VI 3. Tutuma en la colección de San Pedro de Atacama



Figura VI 4. Únicos dos fragmentos en la recolección.

Pasando a los cántaros, muestran una distribución más homogénea, predominando algunas formas en las que centraremos nuestra atención. De los 115 cántaros, se destacan los siguientes tipos:

Tabla VI 4. Frecuencia de los principales tipos de cántaros (N total 115)

TIPO	N	%
Cántaros Compuestos	15	13
Cántaros con cuerpo bajo	26	23
Cántaro con cuello cilíndrico inflexo	20	17
Baldes	13	11

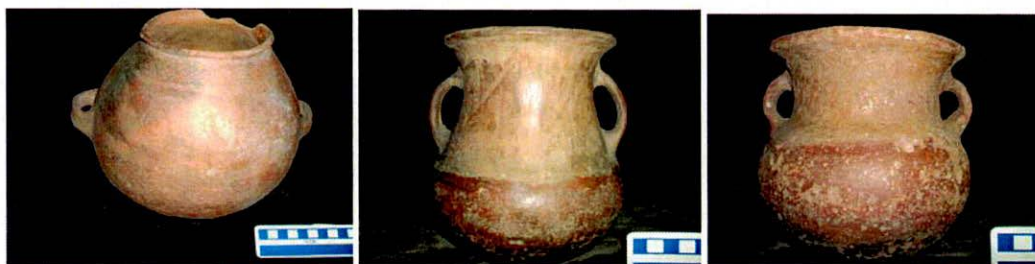


Figura VI 5. De izquierda a derecha, cántaro compuesto, cántaro con cuerpo bajo, cántaro con cuello cilíndrico inflexo (todos provenientes de la colección ME).

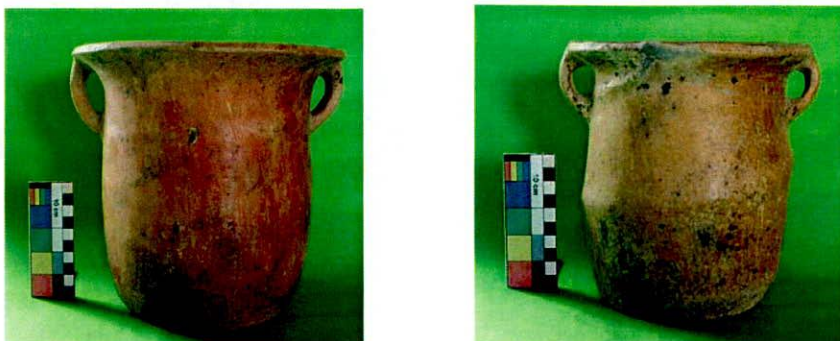


Figura VI 6. Baldes provenientes del MYch. El segundo presenta un modelado.

Por último, las botellas también revisten homogeneidad, dado que de las 45 relevadas, 33 son las características *botellitas subglobulares con asas asimétricas*. De ellas 20 poseen cuello inflexo y 13 (29 %) modelado antropomorfo. Este último se ubica exclusivamente en el cuello formando un rostro humano. Además de los rasgos faciales (mostrando a veces gesticulaciones) puede llevar gorros o tocados pintados de otro color. La pictografía también a la cara, expandiéndose por el rostro y la nuca, como si aludieran a “tatuajes faciales” o “peinados”. Los gorros tienen características distintivas, como los diseños de cuatro puntas o los cónicos (tipo “chulo”) y se encuentran coloreados, incisos o pictografiados. Un elemento que se encuentra en la colección de la Municipalidad de La Quiaca es un “tapón” confeccionado en cerámica para una de estas botellitas. El mismo replica el diseño de los gorros con incisiones.



Figura VI 7. Botellita con cuello modelado proveniente de la colección del Museo de San Pedro de Atacama. Podemos observar que si bien no presenta rostro, sí un “tocado” o “gorro” de cuatro puntas.



Figura VI 8. Botellita con cuello modelado, con rasgos faciales y actitud corporal (al contrario de las registradas esta presenta las asas (o los "brazos") hacia atrás). Perteneciente a la colección del MYch.



Figura VI 9. Botellita con cuello modelado, con rasgos faciales y gorro de dos puntas resaltado por el contraste con la cara. Perteneciente a la colección del MYch.



Figura VI 10. Botellita con cuello modelado, con rasgos faciales y gorro cónico con incisiones. Como veremos en la figura siguiente, coincide con el tapón presentado. Pieza perteneciente a la colección del MYch.

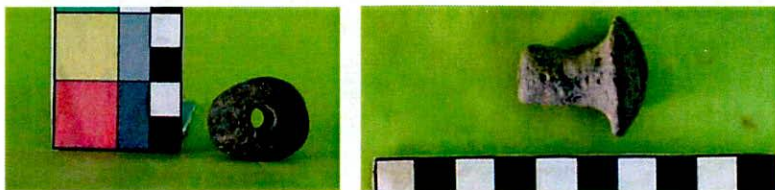


Figura VI 11. Tapón probablemente de botellita, con incisiones. Pieza perteneciente a la colección de la CLQ.

*Bordes, asas, bases.* Estos atributos son los que pueden brindar mayor variabilidad a un estilo y brindarle una “marca distintiva”; recordemos que muchas veces reconocemos la presencia de un estilo por sólo un fragmento de borde, como sucede en los trabajos sobre rutas caravaneras donde los paraderos o *jaranas* acumulan en su superficie cerámicas de gran diversidad temporal y procedentes de múltiples regiones distantes (Nielsen 1997).

Comenzando por los bordes, como se aprecia en la Figura VI.12 y detalla en la Tabla VI.5, los bordes de tipo directo –en sus distintas variedades– se encuentran presentes en todas las formas, tanto accesibles como contenedoras. Los bordes evertidos, en cambio, son un atributo característico de los contenedores, entre los que representan el 71 %. No sólo hay cierta homogeneidad en los tipos formales, como comentamos anteriormente, sino también en los bordes que definen algunas variedades. Las escudillas se comportan de forma parecida. En su mayoría poseen bordes invertidos (57 %), seguidos por bordes inflexos (23 %). Estos últimos son los que hemos llamado en la sistematización “inflexos Yavi”, terminación que resulta característica no tanto por su frecuencia (aunque esta sea considerable), sino porque no se encuentra en otros estilos cerámicos circumpuneños de esta época.

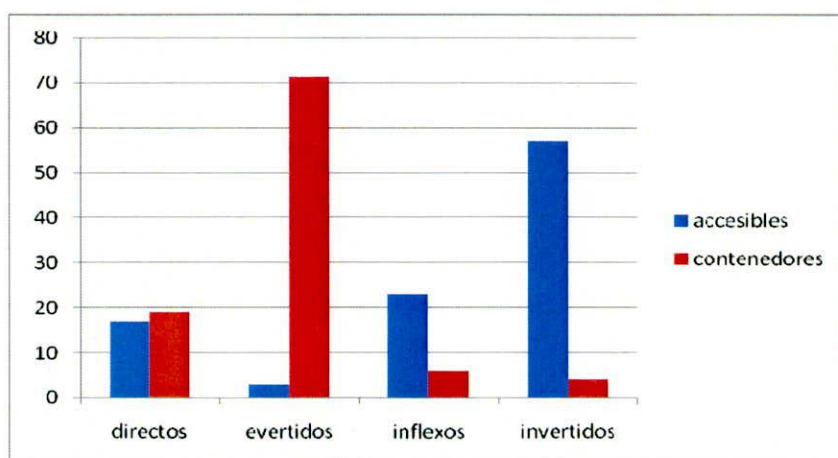

















Figura VI 12. Porcentajes de los principales tipos de borde por familia morfo-funcional.

Tabla VI 5. Tipos de borde por categoría morfo-funcional

	DIRECTOS			EVERTIDOS				INFLEXOS		INVERTIDOS						
																
Cuencos	3	3	1	1	-	-	1	1	-	1	-	-	-	1	-	12
Escudilla	4	7	9	1	-	1	-	-	10	25	1	-	31	47	10	146
Cántaros	3	8	2	52	14	7	5	6	3	6	-	1	1	2	-	110
Botellas	3	7	1	13	10	-	2	-	-	-	-	-	-	3	-	39
VPV	2	3		1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	7
<b>TOTAL</b>	<b>15</b>	<b>28</b>	<b>13</b>	<b>68</b>	<b>25</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>13</b>	<b>31</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>32</b>	<b>53</b>	<b>10</b>	<b>313</b>






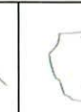

Nota: En algunos contenedores no se ha conservado el borde, de allí la diferencia con los totales en tablas anteriores.



Figura VI 13. Distintos ejemplos de escudillas hemisféricas con bordes “inflexos yavi” (MSA, ML, ME).

Con respecto a las asas, lo primero que salta a la vista es que las formas accesibles sólo poseen asas mamelonares, mientras que los contenedores tienen asas en cinta, ya sea de sección plana o de sección circular (Tabla VI.6).

Tabla VI 6. Tipos de asa por categoría morfo-funcional.

								Total
Cuencos	4	1	-	-	-	-	-	5
Escudillas	1	-	2	6	62	-	-	71
Cántaros	85	22	-	-	2	1	-	110
Botellas	39	1	-	-	-	-	-	40
VPV	2	-	-	2	-	-	-	4
<b>TOTAL</b>	<b>131</b>	<b>24</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>64</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>230</b>

Las bases son en su prácticamente totalidad planas-planas o planas-cóncavas. Registrándose sólo dos bases cónicas, que se mencionan en la bibliografía como diagnósticas del estilo (Krapovickas y Aleksandrowisz 1990).

Tabla VI 7. Tipos de base por categoría morfo-funcional

	Sin base	Plana-plana	Plana-cóncava	Cónica directa	Total
Cuencos	1	4	7	-	12
Escudillas	5	28	113	-	145
Cántaros	5	42	62	2	111
Botellas	-	18	23	-	41
VPV	1	3	3	-	7
Total	11	95	206	2	316

## DISEÑO CROMÁTICO

Las piezas han sido coloreadas mediante un baño que varía en su espesor, desde una delgada capa de pintura a un espeso engobe. **Las piezas de color indefectiblemente se encuentran pulidas.** No hemos hallado ninguna pieza coloreada o pictografiada –ni en los museos ni en los sitios– que se encuentre sólo alisada. Como mencionamos en el capítulo anterior, el color del baño de la pieza fue dividido en monocromo y policromo. Ambos grupos están muy pautados. Entre los monocromos se usó rojo, ante y morado, salvo algunos casos aislados donde registramos un color crema. A primera vista en un museo o colección estas piezas resaltan por sus colores y pulido característicos. Por otro lado, se encuentran las policromas, las que les han dado muchas veces el nombre coloquial al estilo: “piezas morado sobre ante”. La policromía que hallamos fue de piezas color ante sobre el que se superpone, en distintos campos, un baño morado (Figura VI 14). Esta superposición se puede observar en los bordes interiores y exteriores de las escudillas, al interior de los cuellos de los cántaros, dividiendo cuellos de cuerpos, individualizando el sector de las asas en cantaros y en botellas, etc.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dentro de este grupo se incluyen a los “tipos diagnósticos” definidos por distintos autores como “portillo morado sobre ante”, “portillo policromo”, “yavi chico policromo” (Krapovickas 1975, Krapovickas y Aleksandrowicz 1990).



Figura VI 14. Distintos ejemplos de piezas moradas sobre ante (IIT, ML, ME).

Tabla VI 8. Tratamiento de superficie y patrón cromático por categoría morfofuncional

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Cuencos	5	3	3	-	1	12
Escudillas	18	63	31	2	32	146
Cántaros	26	31	17	2	39	115
Botellas	2	24	8	1	10	45
VPV	-	1	2	1	3	7
<b>TOTAL</b>	<b>51</b>	<b>122</b>	<b>61</b>	<b>6</b>	<b>85</b>	<b>325</b>

La Tabla VI.8 muestra la relación entre los principales patrones cromáticos y las categorías morfofuncionales. Lo más llamativo es que no hay diferencias significativas entre vasijas accesibles y contenedores en la representación de los patrones cromáticos; en ambas familias hay una buena proporción de alisados y los colores y combinaciones están representados por igual en ambas familias morfofuncionales (Figura VI.15). Entre los monocromos, salta a la vista el predominio del rojo y la baja frecuencia de vasijas exclusivamente moradas; pareciera que este último color se emplea principalmente como parte del contraste “morado sobre ante”.

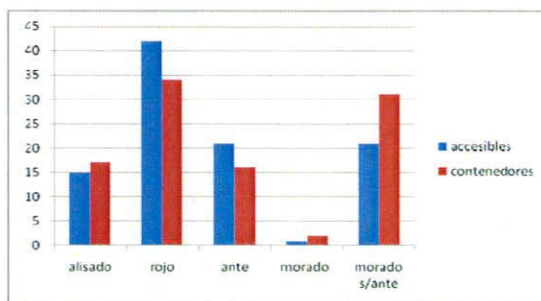


Figura VI 15. Tratamiento de superficie y patrón cromático por familia morfofuncional.

El 85 % de las 33 piezas abiertas policromas posee borde inflexo (“inflexión Yavi”). En todos los casos, el surco de la inflexión sirve como límite entre el campo ante y el morado. Entre los contenedores, con un 31 % de ejemplares policromos, también encontramos esta interrelación entre forma y color. Por ejemplo, en 15 de los 39 cántaros morado sobre ante, el morado forma una franja vertical que pasa por las asas, definiendo a cada lado de la pieza campos ante de lectura frontal donde se distribuye el diseño pictórico (Figura VI-16). Es interesante destacar estos casos, ya que muestran cómo detalles de forma se articulan con el contraste cromático para reforzar la estructura general de la composición.



Figura VI 16. En los dos primeros casos podemos observar cómo el campo del cuello del cántaro se encuentra delimitado por el campo de las asas, componiéndose este último en color morado. El último caso es el de una escudilla con borde inflexo, en el que la inflexión se ve aún más pronunciada por el contraste de color.

## DISEÑO PICTÓRICO

El color del diseño pictórico siempre es negro desleído, por lo que resulta poco visible y, muchas veces, ni siquiera se ha podido reconocer su configuración, sólo su presencia. Siempre se presenta sobre superficies con baño de color, pulidas. Como muestra la Figura VI 17, alrededor de la mitad de las piezas coloreadas poseen diseño pictórico, una tendencia que se da en vasijas accesibles y contenedores por igual (Tabla VI.9).

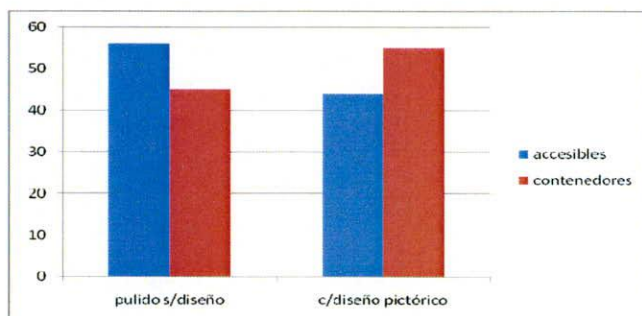


Figura VI 17. Porcentaje de piezas coloreadas con y sin diseño pictórico por familia morfo-funcional.

Tabla VI 9. Diseño pictórico en piezas coloreadas por categoría morfo-funcional

	COLOREADO SIN DISEÑO	COLOREADO CON DISEÑO	TOTAL
Cuencos	1	6	7
Escudillas	77	52	129
Cántaros	38	51	89
Botellas	22	21	43
VPV	3	4	7
Total	141	134	275

En las escudillas el diseño pictórico en la superficie interna se organiza en configuraciones axiales, anulares o informes, mientras que en la superficie externa el campo de diseño se reduce al borde con configuraciones en friso. En los contenedores, la utilización de contrastes en la franja del asa da como resultado lecturas frontales de las piezas, algo que se replica en el diseño (Figura VI 18). La pictografía en estos ejemplares se circunscribe a cada uno de los dos campos ante, no transgrediendo otro espacio de color. Cuando la lectura del campo es continua, la lectura pictográfica también lo es.

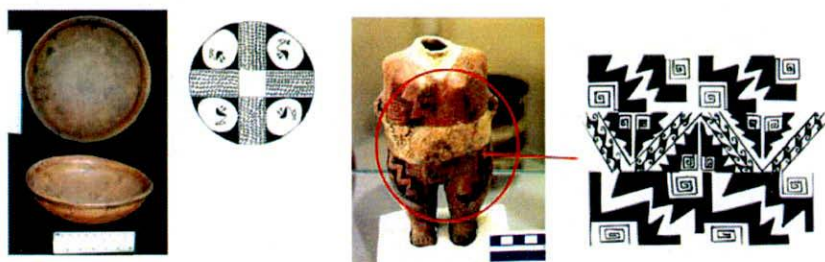




Figura VI 18. Distintos ejemplos de lecturas (continua y frontal) y de composición entre configuraciones cromáticas y pictóricas.

Nos preguntamos, entonces, si estos diseños se correlacionaban con algún color de fondo. Como lo revela la Figura VI 19, el diseño pictórico se distribuye uniformemente sobre todos los colores; todos ellos poseen proporciones similares de campos lisos y con diseños en negro desleído. Más aún, en las piezas policromas, el diseño pictórico se distribuye casi en igual proporción entre campos morados y ante, mostrando que, ni en ellas, hay preferencia de un color sobre otro.

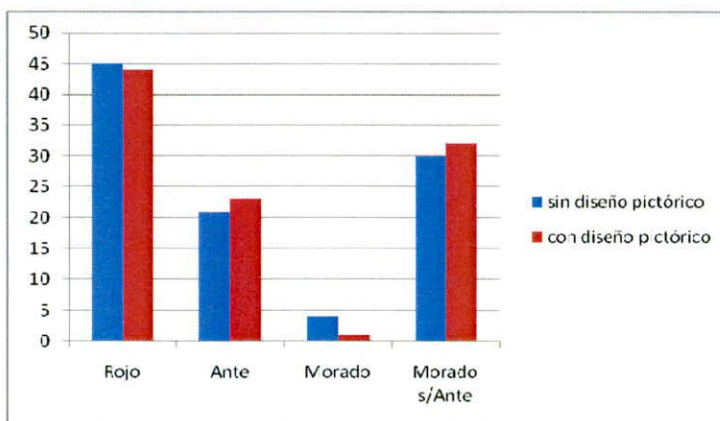


Figura VI 19. Frecuencia de diseño pictórico en piezas con distinta croma.

Ahora bien, ¿qué sucede con las diferencias regionales? ¿Se observan patrones diferentes entre las piezas que circulan y las de la zona de la CMRGSJ? Las piezas registradas de zonas alóctonas (Quebrada de Humahuaca, Cuenca de Doncellas-Miraflores [Puna de Jujuy] y Oasis Atacameños) fueron 101; mientras que las de la CMRGSJ (“zona Yavi”) 225. Comenzando por la forma, la mayor diferencia se observa en los “baldes” y piezas de gran porte, dos tipos que se encuentran únicamente en la CMRGSJ.

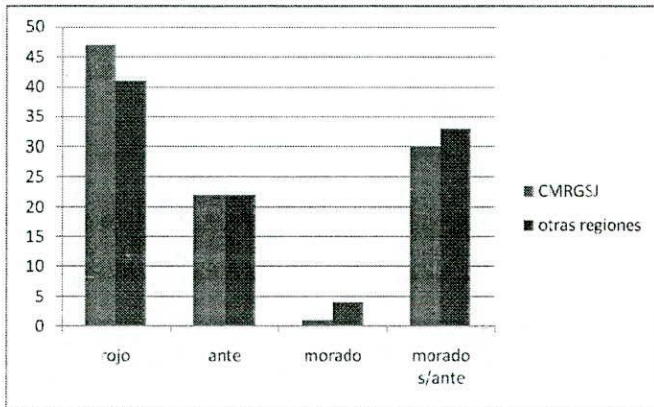


Figura VI 20. Frecuencia de cada color en piezas Yavi-chicha procedentes de la CMRGSJ y de otras regiones.

La frecuencia de los distintos colores presenta una frecuencia muy similar en ambos tipos de regiones, como lo ilustra la Figura VI 20. En cuanto a la frecuencia de piezas con diseño pictórico, es menor en la “región Yavi”, donde sólo incluye a un 40 % de las vasijas con color, mientras que en otras regiones llega al 63 % de los materiales coloreados. Aún así, la diferencia no llega a ser estadísticamente significativa. Como señalamos para la muestra en su conjunto, la distribución del diseño pictórico entre piezas de distinto color es similar cuando se comparan conjuntos “locales” y “no locales” (Figura VI 21). El diseño pictórico se plasma en todos los colores, aunque en todos ellos es más frecuente en las piezas de otras regiones, como acabamos de indicar. La ausencia de diseño pictórico en piezas moradas del Río Grande de San Juan no es significativa, ya que se trata sólo de dos ejemplares (sin diseño pictórico).

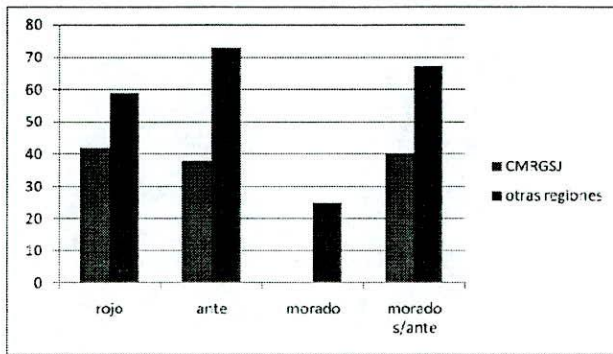


Figura VI 21. Porcentaje de las piezas de cada color con diseño pictórico en el conjunto de la CMRGSJ vs. Otras regiones.

## RECOLECCIONES SUPERFICIALES Y SONDEOS EN CHIPIHUAYCO

Teniendo en cuenta que la muestra analizada en el apartado anterior probablemente sea en su mayoría de origen funerario, esperábamos que las recolecciones superficiales y basureros excavados en Chipihuayco mostraran tendencias distintas. Esperábamos, por ejemplo, diferencias significativas en las formas, así como menores proporciones de materiales coloreados y pictografiados. Tal vez hubiera nuevos colores o distintas frecuencias de los colores conocidos.

Analizaremos paralelamente las recolecciones superficiales probabilísticas (UMP) de Chipihuayco con las muestras obtenidas en las dos excavaciones de sondeo fechadas, sondeo 1 (1200-1290 d.C. con un 95 % de confianza) y sondeo 8 (1290-1420 d.C. con un 95 % de confianza). Como detallamos en el Capítulo IV, las recolecciones probabilísticas se realizaron cada 50 m a lo largo de seis transectas equidistantes (100 m). Esta recolección arrojó un total de 5.356 fragmentos. En cuanto a los sondeos, representan acumulaciones rápidas, como lo indica la escasa diferencia entre fechas en el sondeo 1 ( $N = 473$ ) y la limitada potencia del único nivel estratigráfico del sondeo 8 que, sin embargo, arrojó una muestra cerámica de considerable tamaño ( $N = 3.087$ ). Dado el desigual tamaño de las muestras de estos dos sondeos, los trabajaremos como una única muestra donde monitorear tendencias en la cerámica que enmarcamos cronológicamente en los siglos XIII y XIV (ver Capítulo III y IV). Trabajar paralelamente ambos tipos de muestra (superficie y excavación) nos permiten verificar la representatividad de las recolecciones y, a su vez, anclar cronológicamente las tendencias observadas mediante las dataciones absolutas.

### ANÁLISIS MORFOLÓGICO

Como se aprecia en la Tabla VI.10 y la Figura VI 22, las categorías morfo-funcionales presentes en cada tipo de muestra son prácticamente las mismas y poseen frecuencias muy similares, con la única diferencia de una proporción ligeramente mayor de vasijas accesibles y contenedores indiferenciados en las muestras de excavación. No se trata de una diferencia significativa, sin embargo, ya que refleja fundamentalmente el uso de la zaranda en la excavación, que lleva a recuperar fragmentos más pequeños que los habitualmente recolectados en superficie que, por su propio tamaño, no pueden ser clasificados en niveles formales más precisos (escudillas, fuentes, cántaros).

Esta semejanza, permite por un lado, afirmar que la muestra superficial *es representativa* de la composición de los conjuntos que denominaremos “de vida cotidiana” en términos de la frecuencia de formas. Con esta expresión, nos referimos al material usado y descartado durante las actividades corrientes realizadas por los habitantes del poblado, en contraposición a las incluidas en las unidades funerarias, las mejor representadas en las colecciones museográficas, como argumentamos en la sección anterior. Hablamos de “vida cotidiana” abarcando tanto al ámbito doméstico (viviendas) como público

(plazas y estructuras circundantes), ya que no pudimos en esta instancia establecer diferencias entre las muestras asociadas a cada uno de estos sectores. No podemos aseverar que tales diferencias no existen, pero deberemos aguardar la realización de excavaciones en área en los espacios públicos para poder evaluar esta hipótesis. Las semejanzas entre recolecciones superficiales y sondeos sí nos permitieron además situar con mayor confianza las tendencias que mostraremos en este apartado en el marco del Período de Desarrollos Regionales.

Donde sí se advierten diferencias, es entre estos resultados y los obtenidos para las colecciones de piezas enteras (Tabla VI.2). En primer lugar, no se encontraron en superficie tuestos correspondientes a “cuencos” (aunque podría haber alguno en el grupo “accesible indiferenciado”) ni a vasijas con pico vertedero (Figura 22), mientras que la frecuencia de botellas es mínima, teniendo en cuenta el tamaño de las muestras (recuérdese que estamos trabajando sólo con las fracciones diagnósticas de las mismas). La escasez de botellas es llamativa, dado que son muy comunes en los museos; además, ninguno de los 5 fragmentos obtenidos tiene atributos de las *botellitas subglobulares con asas asimétricas*, las consideradas características del estilo Yavi-Chicha.

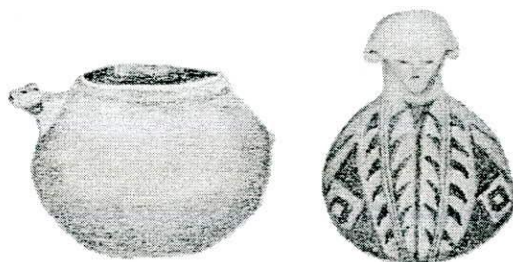


Figura VI 22. Vasijas con pico vertedero, una con modelado zoomorfo y otra antropomorfo. Colección IIT.

Aparecieron, en cambio, tipos de vasijas que estaban ausentes en las colecciones, especialmente las fuentes, que están consistentemente representadas en ambos tipos de muestra. Como se dijo, estas piezas permiten servir/exhibir cantidad de alimentos mayores a la ración individual<sup>2</sup>, por lo que las asociamos a situaciones de consumo colectivo, ya sea en el ámbito público, como en el doméstico (fiestas o situaciones de comensalismo a escala familiar). Cabe notar, que este tipo de piezas no se habían hallado con anterioridad en las colecciones ni en la bibliografía sobre el estilo Yavi-Chicha.

También aparecieron dos fragmentos de bases que, por el ángulo de unión base-cuerpo y por la inclinación y perfil del cuerpo, se identificaron como *vasos* (Figura VI 23). No podemos dar una descripción más completa de su forma, ya que no se conocen ejemplares enteros, pero el tratamiento de superficie y el diseño cromático y pictórico no dejan dudas sobre su pertenencia al estilo Yavi-Chicha.

<sup>2</sup> Llamadas también fuentes o poroñas “...piezas de forma troncocónica o hemisférica de contornos simples o compuestos. Se trata de artefactos polifuncionales utilizados para servir, procesar o exhibir contenidos sólidos.” (Menacho 2007:156)



Figura VI 23. Posibles vasos. EL de la derecha con diseño pictórico en negro desleído (recolección superficial Chipihuayco).

Tabla VI 10. Categorías morfo-funcionales presentes en la fragmentería diagnóstica de Chipihuayco

CATEGORÍAS MORFO-FUNCIONALES		RECOLECCION SUPERFICIAL	SONDEOS 1 + 8
Accesibles	Acc. indiferenciadas	429	435
	Escudillas	183	101
	Fuentes	75	26
Contenedoras	Cont. indiferenciados	629	808
	Cántaros	202	102
	Botellas	4	1
	Vasos	2	-
<b>TOTAL</b>		<b>1524</b>	<b>1473</b>

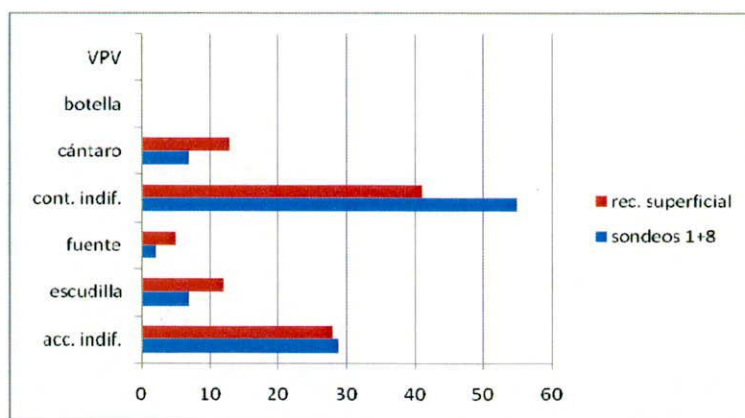


Figura VI 24. Categorías morfo-funcionales. Comparación porcentual entre muestras.

*Bordes, asas, bases.* Respecto de los bordes, sobre una muestra total de 825 (recolecciones más sondeos), se reconocieron los siguientes tipos (Tablas VI.11 y VI.12):

Tabla VI 11. Tipos de bordes por categoría morfo-funcional en las recolecciones superficiales de Chipihuayco































	DIRECTOS			EVERTIDOS					INFLEXOS		INVERTIDOS					
																
Accesib. Indife.	10	12	1	2	-	2	1	-	19	4	3	-	1	13	4	71
Escud.	5	11	13	5	-	12	-	-	37	34	17	5	14	24	7	174
Fuentes	3	1	5	7	-	-	-	-	21	23	3	1	3	5	-	72
Cont. Indifer.	8	1	-	73	5	8	1	2	1	-	-	-	-	4	-	67
Cántar.	3	2	-	88	18	9	-	1	-	2	-	-	-	4	-	129
TOTAL	29	27	19	139	23	21	1	3	78	65	23	6	18	50	10	513

Tabla VI 12. Tipos de borde por categoría morfo-funcional en los sondeo de Chipihuayco.

	DIRECTOS			EVERTIDOS					INFLEXOS		INVERTIDOS					
																
Accesib. Indife.	5	5	7	2	-	1	-	-	6	-	1	1	1	26	-	55
Escud.	8	11	20	1	-	-	-	-	13	10	2	-	4	31	1	101
Fuentes	2	4	2	-	-	-	-	-	10	1	-	-	-	1	-	20
Cont. Indifer.	13	2	3	18	2	2	-	-	2	-	-	-	-	7	-	49
Cántar.	13	1	3	51	4	6	-	1	5	1	-	-	-	2	1	88
TOTAL	41	23	35	72	6	9	-	1	36	12	3	1	5	67	2	313

Si se comparan estas tablas con las correspondientes a colecciones, se advertirá la presencia de algunas (4) variantes nuevas dentro de cada tipo y la ausencia de otras (3). No pudimos, sin embargo, correlacionar estas variantes con categorías o tipos formales como para atribuir estas ligeras diferencias a distinciones en la composición de los conjuntos como las que acabamos de señalar. La mayoría de los tipos de borde se mantienen y, como lo ilustran las Figuras VI 25 y VI 26, se mantiene la relación entre los principales tipos de borde y las familias morfo-funcionales, situación que se repite al comparar las muestras de superficie y de sondeos. Entre estas tendencias podemos recordar la presencia de bordes directos en todas la formas<sup>3</sup>, el predominio de evertidos en contenedores (76 % del total) y de inflexos

<sup>3</sup> La mayor frecuencia de bordes directos en ambas familias en la muestra de sondeos podría marcar una tendencia hacia su incremento en momentos más tardíos dentro del período, teniendo en cuenta que la mayor proporción de esta muestra procede del sondeo 8, que data del siglo XIV. Por cierto, la validez de esta tendencia como marcador temporal deberá ser contrastada con otros contextos.

o invertidos en accesibles. Vale la pena notar que las fuentes repiten, en un tamaño mayor, los atributos morfológicos de las escudillas, p.ej., el 60 % de las fuentes posee “inflexión Yavi” en el borde.

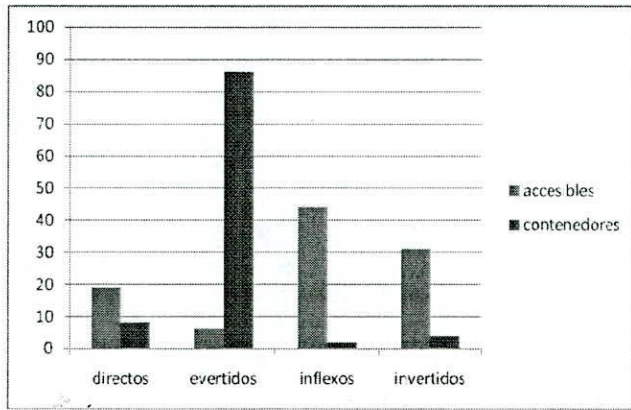


Figura VI 25. Porcentajes de los principales tipos de borde por familia morfo-funcional en las recolecciones superficiales de Chipihuayco.

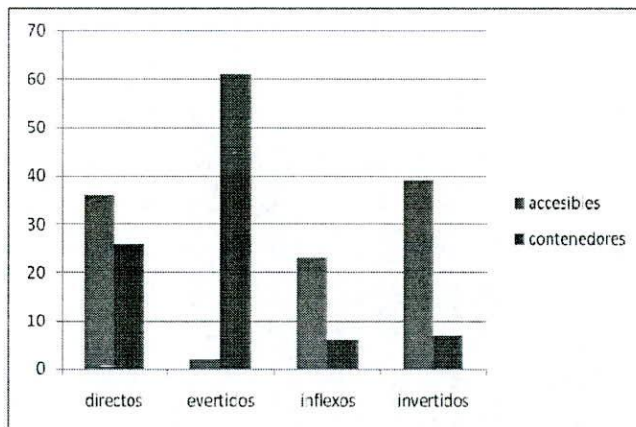








Figura VI 26. Porcentaje de los principales tipos de borde por familia morfo-funcional en los sondeos de Chipihuayco.

Pasando a las asas, sólo consideramos las obtenidas en las recolecciones superficiales, ya que sólo se recuperaron siete ejemplares de los sondeos. Como muestra la Tabla VI.13, los tipos de asa se distribuyen diferencialmente por familia morfo-funcional. Las asas en cinta (1, 2 y 14) con orientación vertical se concentran en los contenedores y cántaros, mientras que en las accesibles predominan las mamelonares y semicirculares orientadas horizontalmente; estas últimas son muy pequeñas por lo que no pudieron tener mayor utilidad en el sostén de la pieza. Las asas de las fuentes, en cambio, probablemente fueron importantes para facilitar el traslado de estas piezas que deben haber sido bastantes pesadas con su contenido. Se trata de asas en cinta (como los cántaros) o semicirculares orientadas horizontalmente, sirviendo como soporte para trabar la fuente con el pulgar y el índice o atarla.

Tabla VI 13. Tipos de asa por categoría morfo-funcional.

							Total
Accesibles ind.	-	-	1	5	7	-	11
Escudillas	-	-	1	1	7	-	9
Fuentes	7	-	4	3	5	-	19
Contenedores indiferenciados.	49	5	-	1	1	4	60
Cántaros	35	11	-	-	1	-	47
Total	94	16	6	10	16	4	146

Al igual que lo observado en las colecciones, el mayor porcentaje de las piezas, tanto accesibles y contenedores, tienen base plana-cóncava (Tablas VI.14 y VI.15). Lo que aparece con mayor frecuencia que antes son las bases cónicas, que hemos dividido –según las características de su perfil– en directas e inflexas.

Sólo 528 fragmentos pudieron ser atribuidos a un tipo morfológico o parte de un tipo. Aunque el número es escaso, sorprende la escasa variabilidad formal. Del conjunto accesible el 86% son recipientes hemisféricos (formas 170, 171 y 174), mientras que del conjunto contenedor el 79% poseen cuello cilíndrico inflexo (500, 505, 507).

Tabla VI 14. Tipos de base por categoría morfo-funcional en las recolecciones de Chipihuayco

	PLANAS- PLANAS	PLANAS- CÓNCAVAS	CÓNICAS DIRECTAS	CÓNICAS INFLEXAS	TOTAL
Accesibles ind.	4	116	-	-	120
Escudillas	-	10	-	-	10
Fuentes	-	3	-	-	3
Contenedores ind.	10	55	8	7	81
Cántaros	3	20	5	4	31
Botellas	-	4	-	-	4
Vasos	2	-	-	-	2
TOTAL	19	208	13	11	251

Tabla VI 15. Tipos de base por categoría morfo-funcional en los sondeos de Chipihuayco

	PLANA S-PLANAS	PLANA S- CÓNCAVAS	CÓNIC AS DIRECTAS	CÓNIC AS INFLEXAS	TOTAL
Accesibles ind.	10	63	-	-	73
Fuentes	-	2	-	-	2
Contenedores ind.	8	29	3	6	46
Cántaros	-	9	-	-	9
Botellas	1	-	-	-	1
TOTAL	19	103	3	6	131

Habida cuenta de las diferencias en la representación de ciertas categorías morfo-funcionales señalada al comienzo de este acápite, el análisis pone de relieve la homogeneidad que revisten las formas presentes, tanto a nivel de tipos morfológicos (vasijas accesibles hemisféricas, contenedores con cuello cilíndrico inflexo), como de detalles, tales como asas (en cinta para contenedores y recipientes grandes, mamelonares o semicirculares para accesibles), bordes (evertidos en contenedores, inflexos e invertidos en accesibles) y bases (planas-cóncavas o, en menor proporción, planas-planas). En otras palabras, hay un modo muy pautado de hacer las cosas, hasta en sus mínimos detalles.

*La mayor variación se encuentra en las dimensiones* de ciertas piezas. Así, aunque se mantienen los tipos morfológicos, y las formas de asas, bordes y bases, la altura de los cántaros varía entre 25 y 60 cm. Las fuentes son iguales a las escudillas (por ejemplo, en la presencia de bordes “inflexos Yavi”), salvo por su tamaño. A diferencia de las recurrencias formales subrayadas anteriormente, estas variaciones responden a requerimientos funcionales que debieron satisfacer las vasijas en distintos contextos.

## DISEÑO CROMÁTICO

Lo primero que debemos señalar es que no se encontraron novedades significativas respecto a los colores o tratamientos de superficie ya registrados ya en las vasijas enteras de colecciones. Entre las pocas excepciones (todas ellas correspondientes a contenedores) podemos mencionar (todas ellas se mencionaron e ilustraron en el Capítulo V): 3 fragmentos con impresiones de cestería en la base, 9 con huellas de textiles en la superficie externa del cuerpo (aparentemente telas o bolsas empleadas como “molde” para “levantar” parte de las piezas) y 9 pintados/pulidos de un posible nuevo color, el ante oscuro o el ante verdoso. Se encuentra en muy baja proporción pero es recurrente en las distintas regiones. En ningún caso lleva diseño pictórico. Podría no ser una tonalidad diferente “buscada” por los antiguos alfareros, sino el resultado accidental del uso de materias primas poco comunes o “errores” ocurridos durante la cocción de las piezas. En todo caso, tomamos nota de su presencia, pero dada su

bajísima frecuencia no avanzaremos en interpretaciones sobre ellos. En el resto del análisis los incluimos en la categoría ante, monocromo.

Ahora bien, ¿qué proporciones se dan entre “coloreadas” y “no coloreadas” y entre los diversos colores usados? Las Tablas VI.16 y VI.17 responden esta pregunta en relación a las recolecciones superficiales y al material de los sondeos, desglosando los patrones cromáticos por categoría morfo-funcional. Como se advierte, todas las categorías incluyen todos los tratamientos de superficie y colores, excepto las botellas y vasos que apenas si se encuentran representados.

**Tabla VI 16.** Tratamiento de superficie y patrón cromático por categoría morfo-funcional para las recolecciones superficiales de Chipihuayco

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	29	131	123	95	51	429
Escudillas	4	45	35	38	61	183
Fuentes	6	22	16	13	18	75
Contenedores ind.	66	294	161	93	15	629
Cántaros	65	60	23	34	20	202
Botellas	2	1	1	-	-	4
Vasos	-	1	1	-	-	2
TOTAL	177	556	360	273	165	1531

**Tabla VI 17.** Tratamiento de superficie y patrón cromático por categoría morfo-funcional para los sondeos de Chipihuayco

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	59	177	112	51	36	435
Escudillas	12	24	28	10	27	101
Fuentes	4	10	9	1	2	26
Contenedores ind.	71	375	200	143	19	808
Cántaros	25	33	17	13	14	102
Botellas			1			1
TOTAL	171	619	367	218	98	1473

La comparación entre recolecciones y sondeos resulta más fácil al graficar la proporción de piezas accesibles y contenedores con cada patrón cromático (Figuras VI 27 y VI 28). En primer lugar, se verifica nuevamente la similitud de tendencias entre ambas muestras (tanto vasijas accesibles como contenedores poseen los mismos tratamientos de superficie y colores en proporciones semejantes), lo que refuerza la noción de que las recolecciones no están sesgadas.

Al comparar estos resultados con los obtenidos para las piezas de museos, llama la atención que mientras se mantienen aproximadamente las proporciones de alisados (16 % en piezas enteras, 12 % en fragmentos) y pulidos rojos (38 % en ambos casos), los morado sobre ante disminuyeron (de 26 % en piezas enteras a 14 % en fragmentos) en favor de los ante (de 18 % a 25 %) y especialmente los morados (de 1 % a 17 % en fragmentos). La explicación más sencilla a estas diferencias radica en que, al fragmentarse, vasijas morado sobre ante generan un número de tiestos monocromos antes o morados, exclusivamente. Este sesgo afecta más a los contenedores que a las vasijas accesibles, puesto que el menor tamaño de éstas últimas hace que, al quebrarse, una mayor proporción de los fragmentos resultantes mantenga el patrón policromo de la pieza original (pensemos que, muchas veces, de un solo fragmento accesible podemos verificar una superficie interna en color ante y la externa en color morado; situación que no sucede con los contenedores salvo cuando está su borde). Esto significa que, contra lo esperado, en realidad la distribución de colores es notablemente similar entre la muestra de piezas enteras en museos y la fragmentería obtenida mediante recolecciones superficiales y sondeos en Chipihuayco.

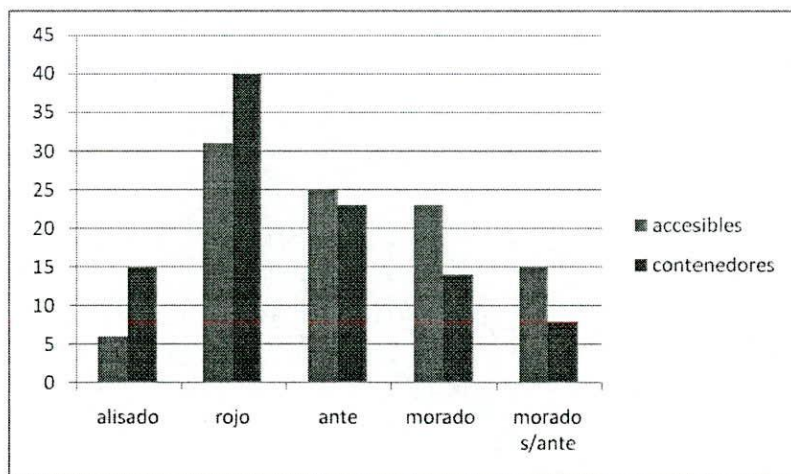


Figura VI 27. Tratamiento de superficie y patrón cromático por familia morfo-funcional en recolecciones superficiales en Chipihuayco.

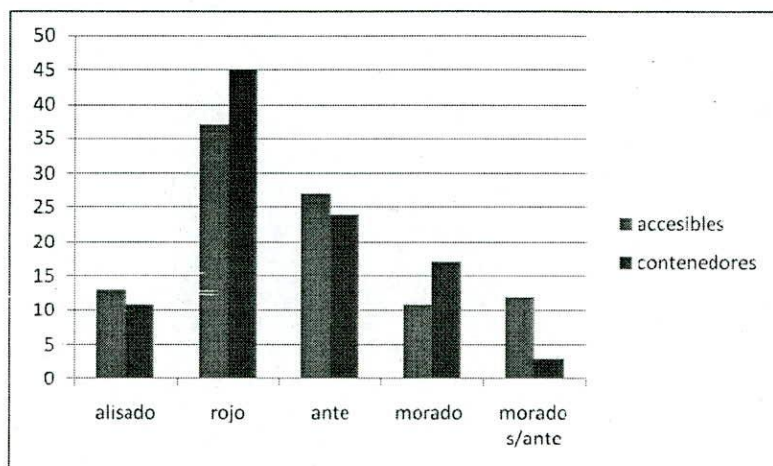


Figura VI 28. Tratamiento de superficie y patrón cromático por familia morfo-funcional en los sondeos en Chipihuayco.

### DISEÑO PICTÓRICO

Como en lo observado para las colecciones, la pictografía siempre se presenta en negro desleído. La proporción de fragmentos con diseño pictórico, sin embargo, es muy baja, manteniéndose entre el 3 y 8 % de los tios pulidos, tanto en vasijas accesibles como en contenedores, en recolecciones y sondeos por igual (Tabla VI.18, Figura VI.27).

Tabla VI 18. Diseño pictórico en piezas coloreadas por categoría morfo-funcional

	RECOLECCIONES SUPERFICIALES			SONDEOS 1 Y 8		
	Coloreado sin diseño	Coloreado con diseño	Total	Coloreado sin diseño	Coloreado con diseño	Total
<b>Accesibles ind.</b>	381	21	<b>402</b>	350	26	<b>376</b>
<b>Escudillas</b>	165	14	<b>179</b>	77	12	<b>89</b>
<b>Fuentes</b>	60	9	<b>69</b>	22	-	<b>22</b>
<b>Contenedores ind.</b>	538	25	<b>563</b>	722	15	<b>737</b>
<b>Cántaros</b>	119	18	<b>137</b>	72	5	<b>77</b>
<b>Botellas</b>	2	-	<b>2</b>	-	-	<b>-</b>
<b>Vasos</b>	1	1	<b>2</b>	-	-	<b>-</b>
<b>TOTAL</b>	<b>1266</b>	<b>88</b>	<b>1354</b>	<b>1244</b>	<b>58</b>	<b>1302</b>

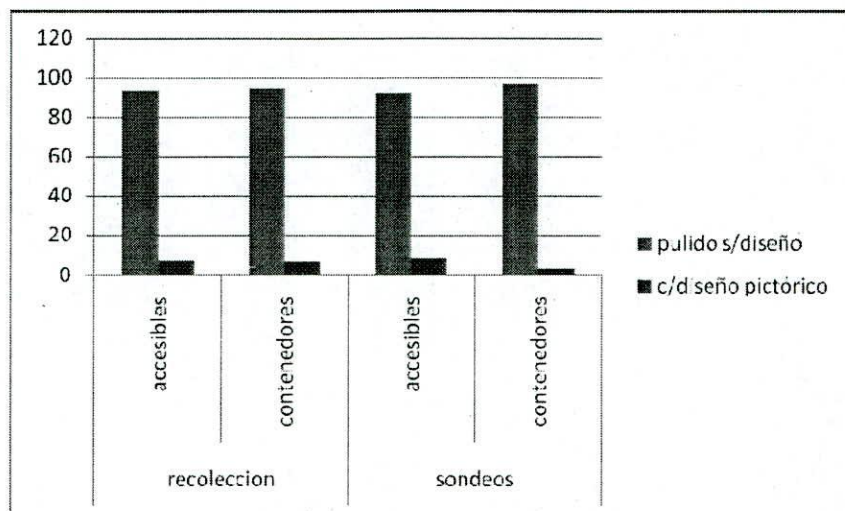


Figura VI 29: Porcentaje de piezas coloreadas con y sin diseño pictórico por familia morfo-funcional en cada muestra.

Las Figuras VI 29 y VI 30, que muestran cómo se distribuyen los diseños pictóricos entre fondos de distintos color (en las recolecciones y en los sondeos 1 y 8), ratifican la observación anterior, demostrando que dentro de esta baja frecuencia, todos los colores o combinaciones de colores son empleados como fondo del diseño pictórico en negro desleído.

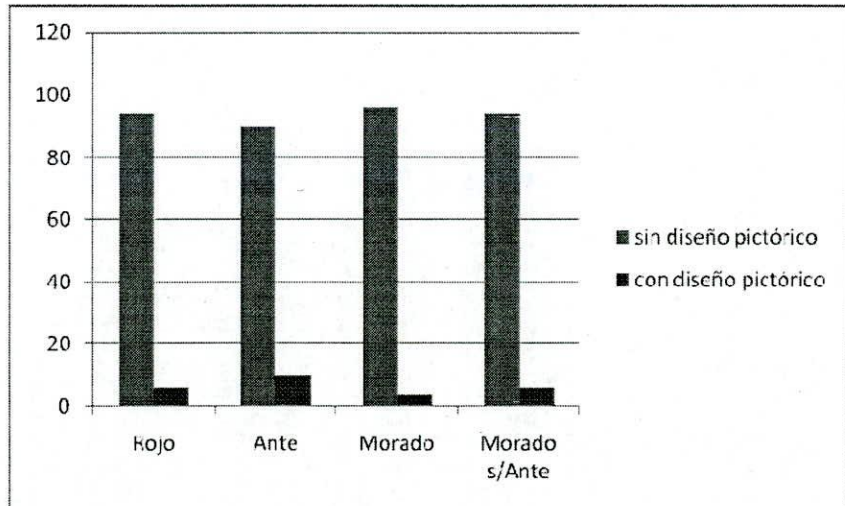


Figura VI 30. Recolección superficial, proporción de piezas con diseño pictórico en piezas con distinto color.

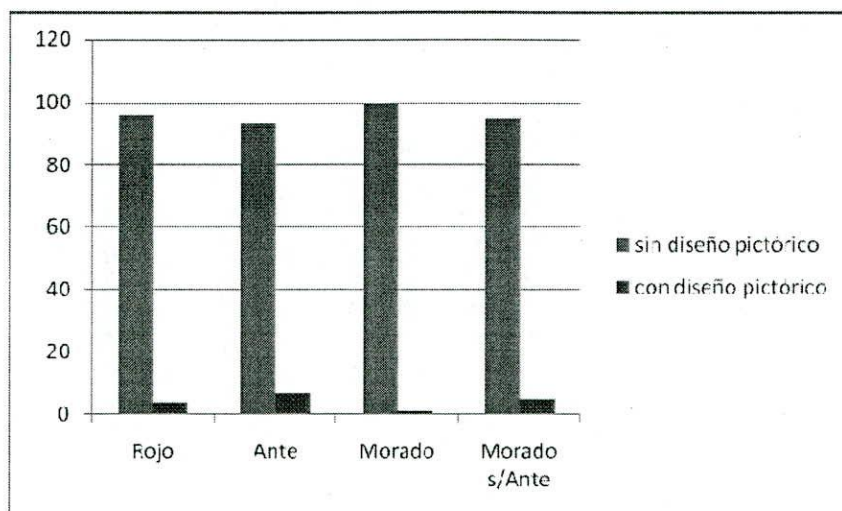


Figura VI 31. Sondeos 1 y 8, proporción de piezas con diseño pictórico en piezas con distinto color.

Aquí si vemos una diferencia significativa con las colecciones de museos. En ellas las vasijas de color con diseño pictórico representan el 49 % de la muestra, porcentaje que asciende a 63 % cuando se consideran sólo las muestras procedentes de regiones ajenas al Río Grande de San Juan.

Como lo señalamos para los patrones cromáticos, parte de esta diferencia puede reflejar el cambio en las unidades de análisis, de las vasijas enteras a sus fragmentos. Piezas con diseño pictórico pueden generar entre sus fragmentos muchos tiestos que poseen el color de fondo pero ningún diseño. Sin embargo, la diferencia es demasiado pronunciada en este caso para atribuirse puramente a este factor analítico.

Para respaldar esta idea, comparamos los fragmentos de bordes con color, exclusivamente, partiendo de la observación de que el borde es la parte de las piezas más frecuentemente pictografiada; en otras palabras, la mayor parte de las piezas con diseño pictórico generan al quebrarse fragmentos de borde con estos diseños. Esta comparación ratifica la existencia de una diferencia significativa entre la muestra de colecciones y las muestras de recolección y sondeos. Sobre 428 bordes pulidos/coloreados en la recolección superficial, sólo el 9 % (40) poseen diseño pictórico, mientras que de los 196 bordes pintados de los sondeos 1 y 8, sólo el 8 % poseen esta característica. En suma, las vasijas de museos, probablemente más representativas de los conjuntos funerarios poseen cantidades significativamente mayores de piezas con diseño pictórico (particularmente fuera de la región “nuclear” Yavi-Chicha) que los desechos generados en los poblados del Río Grande de San Juan, generados por actividades que hemos agrupado bajo el concepto de “vida cotidiana.”

Los patrones y motivos identificados no son muchos; ninguno de ellos es nuevo o carece de precedentes en la muestra de colecciones.

## RECOLECCIONES SUPERFICIALES EN LA “MICRO-REGIÓN SAN JUAN MAYO”

Las recolecciones superficiales realizadas en sitios de la micro-región San Juan Mayo proporcionan un segundo grupo de muestras fragmentarias analizadas. A diferencia de las muestras fragmentarias de Chipihuayco que acabamos de presentar, en este caso se trata de muestras relativamente pequeñas tomadas de varios sitios, de distinta funcionalidad y para los que –excepción hecha para Bilcapara que cuenta con dos sondeos fechados– no poseemos asignaciones cronológicas firmes. En general podemos aseverar que la mayoría del material (sino todo) corresponde al Período de Desarrollos Regionales, pero dado que la mayoría de los sitios sólo fue objeto de estudios superficiales, no podemos descartar la posibilidad de que hayamos incluido materiales de época Inca o hasta Hispano-Indígena.

Esto impone cierta cautela en el análisis, ya que cabe esperar mayor variabilidad en las muestras y contamos con lotes de tiestos muy reducidos para caracterizarla (Tabla VI.19). Por lo dicho, nos limitamos a evaluar –en forma preliminar– las principales tendencias identificadas en los dos apartados anteriores y explorar la posibilidad de encontrar atributos estilísticos nuevos, que pudieran señalar particularidades micro-regionales.

Tabla VI 19. Recolecciones superficiales en sitios de la micro-región San Juan Mayo.

SITIO	FUNCIÓN	NO DIAGNÓSTICOS	DIAGNÓSTICOS	TOTAL
BILCAPARA	Hab	158	232	390
BUENA ESPERANZA	Hab	110	112	222
MAUCA LLACTA	Hab	58	128	186
CABRERÍA	Hab	69	103	172
VILLA MARÍA	Hab	33	44	77
ESQUINAS BLANCAS	Hab	35	43	78
RODEO 1	Hab	13	20	33
RODEO 2	Hab	4	32	36
SAN LORENZO 1	Hab	99	127	226
SAN LORENZO 2	Hab	103	96	199
SAN LORENZO 4	CC	5	21	26
SAN LORENZO 5	CC	27	38	65
PAMPA GRANDE	CC	114	82	196
POJCHO	AR-CC	8	2	10
<b>TOTAL</b>		<b>836</b>	<b>1080</b>	<b>1916</b>

Nota. Dado el tamaño reducido de las muestras, se combinaron las muestras de Bilcapara y Cabrería, sometido a diseños estratificados.

### ANÁLISIS MORFOLÓGICO

La Tabla VI.20 presenta las frecuencias de categorías morfo-funcionales identificadas por sitio y la Figura VI 32 ilustra la proporción de vasijas accesibles en cada sitio.

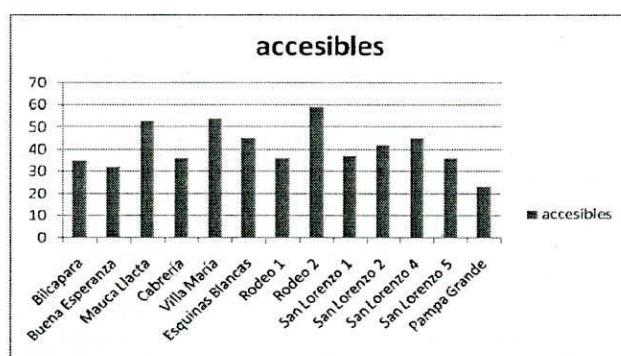


Figura VI 32. Porcentajes de vasijas accesibles por sitio.

Como observamos, aunque podemos decir que el 37% del total de fragmentos pertenece a piezas accesibles y el 63% a contenedores, las proporciones en cada sitio son muy variables, lo que no es sorprendente dado el tamaño reducido de cada muestra. Vale la pena, sin embargo, rescatar algunos puntos que surgen del examen de estos datos.

Tabla VI 20. Categorías morfo-funcionales identificadas en las muestras superficiales de San Juan Mayo

SITIO	VASIJAS ACCESIBLES			CONTENEDORES			TOTAL
	Acces. ind.	Escudillas	Fuentes	Contened. ind.	Cántaros	Botellas	
BILCAPARA	36	25	2	105	11	1	180
BUENA ESPERANZA	22	10	3	64	10	-	109
MAUCA LLACTA	31	22	1	36	11	1	102
CABRERÍA	10	18	6	46	14	-	94
VILLA MARÍA	12	9	1	16	3	-	41
ESQUINAS BLANCAS	7	1	1	30	3	-	42
RODEO 1	5	1	-	12	1	-	19
RODEO 2	2	11	3	10	-	1	27
SAN LORENZO 1	26	12	3	60	10	-	111
SAN LORENZO 2	16	16	3	39	9	-	83
SAN LORENZO 4	8	1	-	11	-	-	20
SAN LORENZO 5	8	4	1	23	-	-	36
PAMPA GRANDE	7	10	1	58	3	-	97
POJCHO	-	1	-	1	-	-	2
<b>TOTAL</b>	<b>190</b>	<b>141</b>	<b>25</b>	<b>511</b>	<b>75</b>	<b>3</b>	<b>945</b>

*Nota.* No se consideró la muestra de Pojcho por ser muy pequeña.
















Primero, volvemos a encontrar las fuentes (25 fragmentos) que se encuentran en todos los sitios con más de 35 fragmentos diagnósticos de forma, tanto habitacionales como de cultivo, grandes y con espacios públicos (“mononucleares” como Bilcapara y Cabrería) o pequeños (Rodeo 1-2, Buena Esperanza). Esto nos lleva a desechar una hipótesis que manejamos en algún momento de la investigación, respecto al posible uso de las fuentes en situaciones de comensalismo comunitario. La ubicuidad de esta forma nos obliga a situarla, dentro de la “vida cotidiana”, en el marco de las relaciones domésticas. Como venimos constatando, las escudillas están consistentemente representadas en todas las muestras.

La mayoría de los contenedores no pudieron ser clasificados más allá del nivel de “familia”. Los vasos están ausentes, lo que ratifica el carácter excepcional de esta forma. El 15 % son cántaros y 3

fragmentos pertenecen a botellas. Vemos que se mantiene la escasa representación de esta última categoría (< 0,1 % de los diagnósticos de forma en la fragmentería de Chipihuayco), lo que ratifica el contraste ya observado con las colecciones de museo y da mayor sustento a la hipótesis de que se trata de piezas destinadas al ámbito funerario (como las vasijas con pico vertedero, también ausentes).

*Bordes, asas y bases.* Al igual que en anteriores secciones, la Tabla VI.21 presenta los tipos de borde registrados y cómo se comportan en relación a las formas. Como sucedió anteriormente, los bordes directos se encuentran en todas las formas, los evertidos se concentran en los contenedores y los inflexos e invertidos en las vasijas accesibles (Figura VI 33).

Tabla VI 21. Tipos de bordes por categoría morfo-funcional (todas las muestras)

	DIRECTOS			EVERTIDOS				INFLEXOS		INVERTIDOS						
																
Accesib		4	3	1	-	-	-	-	5	-	2	3	4	36	4	62
Indife.																
Escud.	1	1	12	1	-	1	-	1	8	13	10	12	17	8	6	141
Fuentes	-	1	2	-	-	-	-	-	5	2	3	2	1	8	1	25
Cont.																
Indifer.	1	20	4	26	5	10	-	1	-	-	-	-	-	2	-	69
Cántar.	-	1	1	34	8	19	-	-	-	-	-	-	-	-	1	64
Botellas	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1		3
TOTAL	2	27	22	63	14	30	-	2	28	15	15	17	22	95	12	362

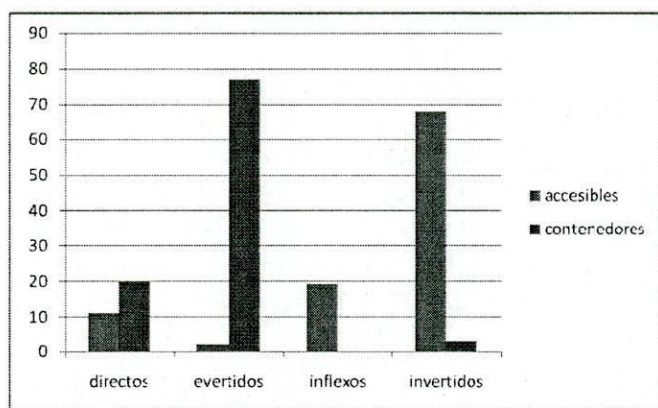


Figura VI 33. Porcentajes de tipos de borde por familia morfo-funcional (N = 362).

Algo similar sucede con asas y bases (Tablas VI.22 y VI.23), que muestran variantes semejantes a las ya registradas en las muestras anteriores. En los contenedores predominan las asas en cinta (sección plana y circular) y en las vasijas accesibles las semicirculares o mamelonares. Las bases son mayoritariamente planas-cóncavas y, en menor medida, planas-planas. Hallamos dos fragmentos de bases cónicas directas y uno de base cónica inflexa.

Tabla VI 22. Tipos de asa por categoría morfo-funcional (todas las muestras)


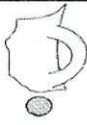
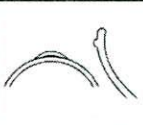
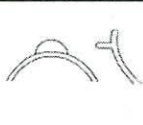


							Total
Accesibles ind.	2	-	2	3	3	-	10
Escudillas	-	-	-	2	2	-	4
Fuentes	-	-	-	-	-	-	-
Contenedores indiferenciados.	43	26	-	-	1	10	80
Cántaros	6	1	-	-	-	1	8
Botellas	-	-	-	-	-	-	-
Total	51	27	2	5	6	11	102

Tabla VI 23. Tipos de base por categoría morfo-funcional (todas las muestras)

	Plana-plana	Plana-cóncava	Cónica directa	Cónica-troncocónica	Total
Accesibles ind.	1	19	-	-	64
Escudillas	-	-	-	-	-
Fuentes	-	-	-	-	-
Contenedores ind.	10	54	1	1	66
Cántaros	-	1	1	-	2
Botellas	-	-	-	-	-
Total general	11	74	2	1	132

Pudimos clasificar muy pocos perfiles (193); de los 154 correspondientes a vasijas accesibles, el 84% son escudillas hemisféricas, aunque se registraron 15 fragmentos de escudillas troncocónicas, forma prácticamente ausente en las muestras de Chipihuayco. Será interesante explorar en el futuro la solidez y sentido de esta tendencia. Si se verifica, podría mostrar una continuidad formal desde momentos más tempranos, ya que -como dijimos anteriormente- las formas troncocónicas son características del

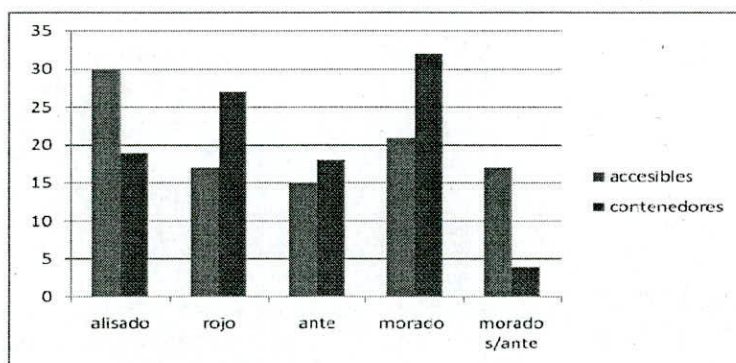
Estilo Calahoyo; alternatively, podría tratarse de una variante estilística micro-regional. Los contenedores están representados por sólo 39 fragmentos; 31 de ellos son cántaros con cuello cilíndrico inflexo.

### DISEÑO CROMÁTICO

¿Hay diferencias con muestras anteriores en la proporción de alisados o en la frecuencia de los distintos patrones cromáticos? La Tabla VI.24 y la Figura VI 34 muestran algunas semejanzas generales, como la repetición de los mismos tratamientos de superficie, colores y combinaciones de colores, o la similar representación de cada una en piezas accesibles y contenedores. Pero también se advierten ciertas diferencias que vale la pena destacar.

**Tabla VI 24.** Tratamiento de superficie y patrón cromático por categoría morfo-funcional en las recolecciones superficiales de San Juan Mayo

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	61	40	34	38	17	190
Escudillas	38	18	16	32	37	141
Fuentes	7	4	3	3	8	25
Contenedores ind.	80	146	96	171	18	511
Cántaros	30	12	7	19	7	75
Botellas		2	1		-	3
<b>Total</b>	<b>216</b>	<b>222</b>	<b>157</b>	<b>263</b>	<b>87</b>	<b>945</b>



**Figura VI 34.** Tratamiento de superficie y patrón cromático por familia morfo-funcional en recolecciones superficiales de San Juan Mayo.

En primer lugar, el monocromo morado es el tratamiento de superficie más frecuente (28 % de los fragmentos diagnósticos) mientras que había sido el menos representado en todas las muestras anteriores. Le siguen el alisado (más frecuente aquí que en los casos anteriores) y el rojo con el 23 % cada uno, seguidos por el ante (17 %) y el morado sobre ante (9 %). Nuevamente, de verificarse esta tendencia al ampliar las muestras, el morado podría ser un color privilegiado en una variante estilística micro-regional.

### DISEÑO PICTÓRICO

Al considerar los datos sobre diseño pictórico (Tabla VI.25, Figuras VI 35 y VI 36), vemos que se ratifican y hasta profundizan las tendencias observadas en las muestras fragmentarias de Chipihuayco y los contrastes con las colecciones de museos. Los tuestos con este tipo de diseño pertenecen a vasijas accesibles y contenedores por igual, y se presentan sobre los cuatro patrones cromáticos de fondo, pero son muy pocos (2,5 % de la muestra de fragmentos diagnósticos de diseño). Si consideramos solamente los fragmentos de borde, sólo el 4 % (15/366 bordes) de ellos se encuentran pictografiados, una proporción aún menor que en Chipihuayco. Todo parece ratificar la tendencia de este tratamiento de superficie a circular principalmente en la esfera mortuoria.

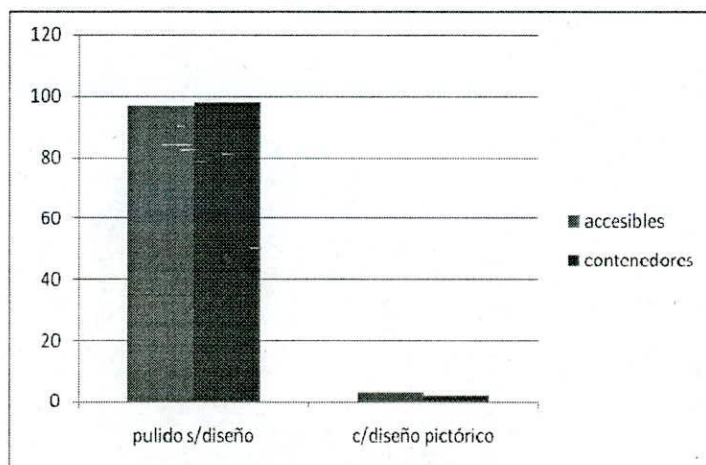
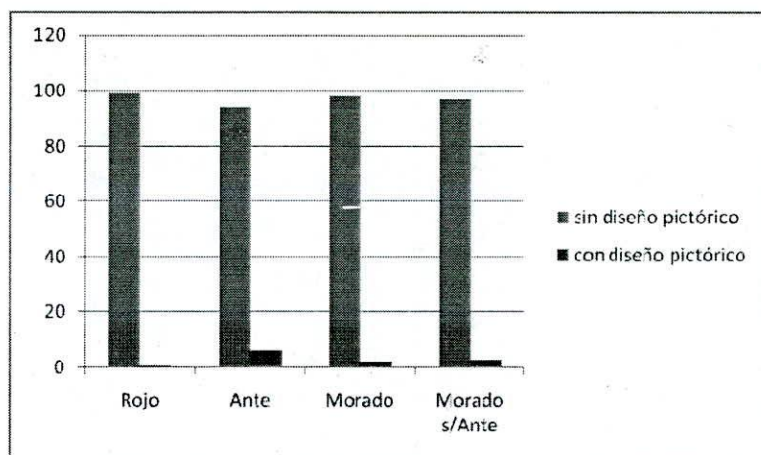


Figura VI 35. Recolecciones superficiales de San Juan Mayo, porcentaje de piezas coloreadas con y sin diseño pictórico por familia morfo-funcional.

**Tabla VI 25.** Recolecciones superficiales San Juan Mayo, diseño pictórico en piezas coloreadas por categoría morfo-funcional

	COLOREADO SIN DISEÑO	COLOREADO CON DISEÑO	TOTAL
Accesibles ind.	126	3	129
Escudillas	100	3	103
Fuentes	16	2	18
Contenedores ind.	424	7	431
Cántaros	42	3	45
Botellas	3	-	3
TOTAL	711	18	729



**Figura VI 36.** Recolecciones superficiales de San Juan Mayo, frecuencia de diseño pictórico en piezas de distinto color.

## EXCAVACIONES EN CONTEXTOS DOMÉSTICOS:

### EL COMPLEJO I DE CHIPIHUAYCO

Ya nos hemos referido en el capítulo IV a los detalles de la excavación en área del complejo habitacional de Chipihuayco. Aquí comenzamos por comentar brevemente esos trabajos para recordar los contextos, centrándonos luego en el análisis de la alfarería recuperada.

Como señalamos oportunamente, el trazado arquitectónico de este complejo –habitaciones distribuidas en torno a un recinto mayor o patio (Figura VI 37)<sup>4</sup>- se repite en la mayor parte del sitio, llevándonos a sospechar que corresponde a un diseño característico de la vivienda antigua en la región. El objetivo de la excavación entonces, fue poner a prueba esta hipótesis y comenzar a explorar la organización interna del espacio doméstico y de los conjuntos asociados, alfarería incluida.

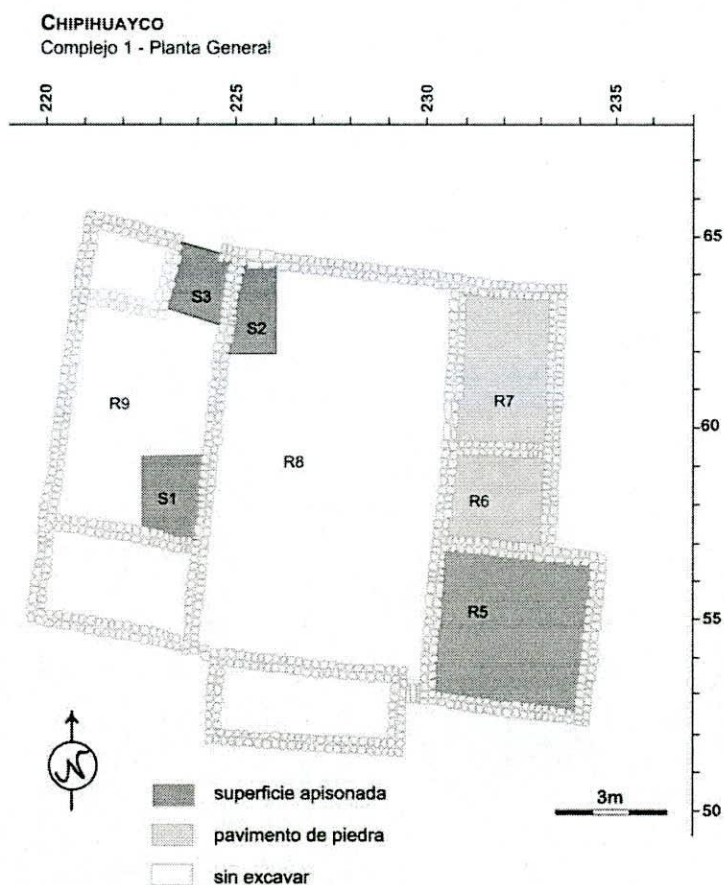


Figura VI 37. Trazado del complejo arquitectónico del Complejo Habitacional 1 de Chipihuayco.

<sup>4</sup> Mostraremos a su vez un croquis publicado por Ibarra Grasso sobre una “vivienda chicha” (Figura VI 38) que nos remitió a un cierto parecido al complejo habitacional 1. Aunque esta afirmación sólo entra en el plano de la especulación.

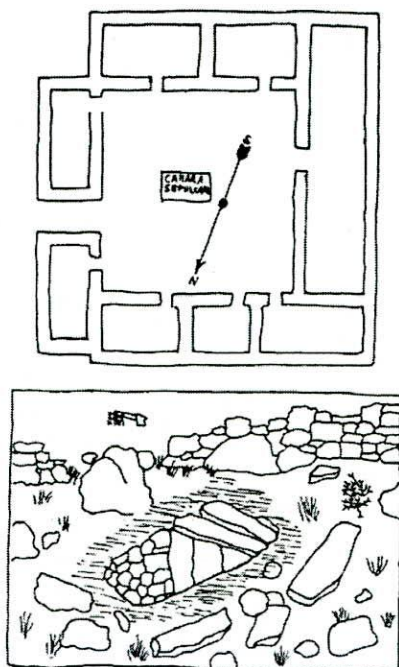


Figura VI 38. Croquis de “vivienda chicha” publicada por Ibarra Grasso (1954).

La “estratigrafía de muros” indica que el complejo atravesó dos fases constructivas principales. En la primera se construyeron las dos “alas” de recintos –este y oeste– que circunscriben el patio, que suponemos que debe haber estado cercado de algún modo. El trozo de viga del recinto 5, datada en  $905 \pm 45$  A.P., podría asociarse a este primer evento.<sup>5</sup> Las habitaciones de ambas “alas” estaban techadas con vigas de madera, paja y cubierta de torta de barro y que los recintos 6 y 7 –que en esta fase eran una sola estructura– poseían un piso empedrado con lajas de esquisto gris.

La segunda fase constructiva supuso la adición de un tabique dividiendo los recintos 6 y 7 (ala este), otro dividiendo los recintos 2, 9 y 10 (ala oeste), además, posiblemente, de la construcción del recinto 1 que cierra el patio por el sur. La fecha de  $650 \pm 45$  A.P. obtenida mediante AMS del esqueleto del individuo inhumado en el recinto 5 (Figura VI 40) correspondería a esta segunda fase de ocupación, al igual que la mayoría de los objetos recuperados sobre el piso que, como destacamos, parecen ser residuos *de facto* (artefactos enteros y utilizables, situados en su lugar habitual de uso o almacenaje), señalando un abandono de características excepcionales (techos quemados, ausencia de basura en los rellenos) para el complejo –y probablemente para todo el sitio– durante el Siglo XV.

<sup>5</sup> Estamos pensando que las mismas vigas empleadas en la construcción del primer techo perduraron, sea porque no se renovó la estructura del mismo (sólo las partes perecederas como la paja y el barro), o porque si se renovó, se reutilizaron las vigas existentes, dos posibilidades comunes en la vivienda rural actual.



**Figura VI 40.** Individuo inhumado en la esquina NE del recinto 5. Como se puede apreciar en ambas fotografías presentaba un collar de turquesas y turquesas en sus manos y pelvis.

Hasta el momento hemos excavado totalmente tres habitaciones (recintos 5, 6 y 7) y parcialmente una habitación (recinto 9, dos sondeos) y el patio (recinto 8, dos sondeos). Recordemos que nuestras interpretaciones sobre la función de cada uno son preliminares, dado que hasta ahora sólo hemos realizado el análisis cerámico, además de necesitar investigar los recintos no excavados aún para entender el funcionamiento del conjunto. A continuación presentamos cada recinto y las piezas alfareras recuperadas.

### **Recinto 5**

Este recinto contaba con una superficie bien apisonada pero sin rasgos. Sobre el piso del recinto se recuperaron implementos de molienda (dos manos y dos pasivos tipo mortero y conana), 12 piezas cerámicas (todas remontadas a partir de fragmentos) y tres instrumentos de cobre en buen estado (*tumi*, cincel, *tupu*). Los únicos rasgos en el piso eran un poste central para soporte del techo y una inhumación directa de un hombre adulto en el ángulo noroeste. La ausencia de estructuras de combustión, el buen estado de limpieza del lugar y la heterogeneidad de los materiales recuperados nos llevan interpretar esta habitación como lugar de descanso y almacenaje de bienes de valor (los metales pudieron ser parte de herramientas e indumentaria cuyos componentes perecederos no se conservaron). Cabe enfatizar que esta asociación de actividades es común en la vivienda campesina del sur andino, donde comúnmente las personas duermen en el mismo lugar donde guardan sus pertenencias más valiosas.

**Piezas enteras.** Pasando a la alfarería, pudieron remontarse (aunque algunas en forma parcial) las siguientes piezas cerámicas (Figura VI 41-54):

- 3 contenedores para calentar del tipo “calciformes” (uno de ellos tipo “jarra”)
- 3 cántaros compuestos bajos
- 1 cántaro compuesto
- 2 fuentes
- 2 cántaros simples
- 1 cántaros con cuello cilíndrico inflexo

Como podemos observar, las piezas remontadas son cántaros, fuentes o vasijas para calentar. No encontramos escudillas o piezas pequeñas. Esto daría la pauta de una suerte de “depósito de piezas para cocinar o almacenar”; es llamativo, entonces, que entre ellas no sólo haya piezas alisadas (6) y coloreadas (6), sino también dos de estas últimas con diseño pictórico.

Las tres vasijas calciformes y uno de los cántaros simples con claros restos de hollín en su exterior, evidencian su exposición directa y habitual al fuego. Uno de los cántaros compuestos bajos, con asas “asimétricas oblicuas”, y el cántaro compuesto, son de considerable altura, lo que lleva a pensar en su uso como contenedores para almacenar alimentos pero –dado su tamaño y peso– no para ser transportados. Hasta ahora podríamos pensar en una habitación de almacenaje de comida y de enseres para cocinar.

Pasando a las vasijas pulidas, las dos fuentes se encuentran coloreadas en tono ante. Para una de ellas sólo pudimos reconstruir parte del perfil, mientras que la otra fue remontada prácticamente de forma completa. Esta última posee diseño pictórico, tanto en su superficie interna como externa, en negro desleído sobre ante. En la superficie interna su configuración es anular con motivos de texturas y triángulos con espiral y la externa es en friso con triángulos con espiral.

El cantarito con cuello cilíndrico inflexo se encuentra coloreado, con diseños en negro desleído sobre rojo. En este último caso no se ha podido reconocer la configuración, dado que un solo tiesto mostraba algunos de los motivos, a saber, espirales con líneas zigzagueantes.

Uno de los cántaros compuestos bajos de gran altura (de tamaño similar al que se encuentra alisado) está coloreado en ante, aunque en muy mal estado de conservación. El otro cántaro compuesto también está coloreado en ante. El cántaro simple es de color morado, aunque sólo se pudo levantar parte del perfil.



Figura VI 41. Cántaro compuesto bajo alisado, con asas en cinta (sección circular) oblicuas, borde evertido y base plana-cóncava con unión angular (pieza 5-1).

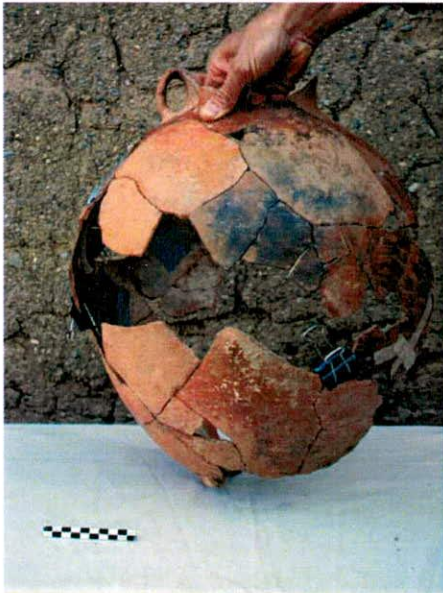


Figura VI 42. Cántaro compuesto bajo pulida, de color ante. Con asas en cinta (sección circular), borde evertido y base plana-cóncava con unión angular (pieza 5-7).



Figura VI 43. Cántaro compuesto alisado, con asas en cinta (sección circular), borde evertido y base plana-cóncava con unión angular (pieza 5-2).



Figura VI 44. Contenedor para calentar "tipo calciforme", un asa en cinta (sección circular), borde evertido y base plana-cóncava con unión directa (pieza 5-4).



Figura VI 45. Contenedor para calentar "tipo calciforme", un asa en cinta (sección circular), borde evertido y base plana-cóncava con unión directa (pieza 5-5).



Figura VI 46. Contenedor para calentar "tipo calciforme", un asa en cinta (sección circular), borde evertido y base plana-cóncava con unión directa (pieza 5-6).



Figura VI 47. Cántaro simple alisado, con asa en cinta (sección circular), borde directo y base plana-cóncava con unión directa (pieza 5-10).



Figura VI 48. Cántaro simple pulido, de color morado. Con asa en cinta (sección plana) y orientadas de forma oblicua (pieza 5-13).



Figura VI 49. Cántaro compuesto bajo pulido, de color ante. Con asas en cinta (sección circular), borde evertido y base plana-cóncava con unión directa (pieza 5-9).



Figura VI 50. Cántaro con cuello cilíndrico inflexo pulido, de color negro desleído sobre ante (con motivos de espiral y líneas zigzagüeantes. Con asas en cinta (sección plana), borde evertido y base plana-cóncava con unión directa (pieza 5-11).

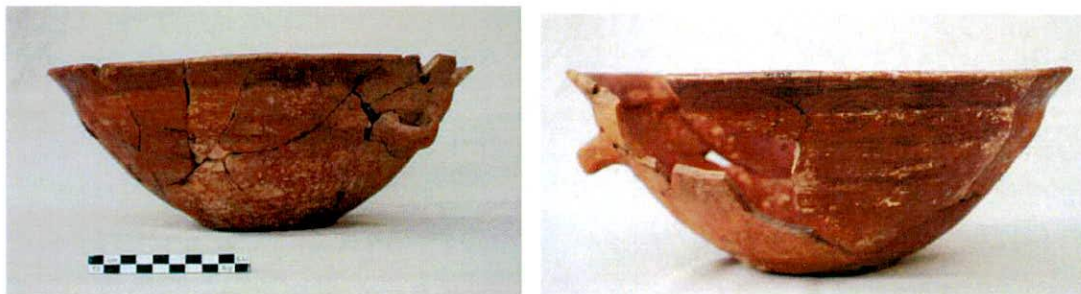


Figura VI 51. Fuente hemisférica pulida, de color negro desleído sobre ante. Con asas en cinta (sección plana) orientadas horizontalmente, borde inflexo y base plana-cóncava con unión directa (pieza 5-3).

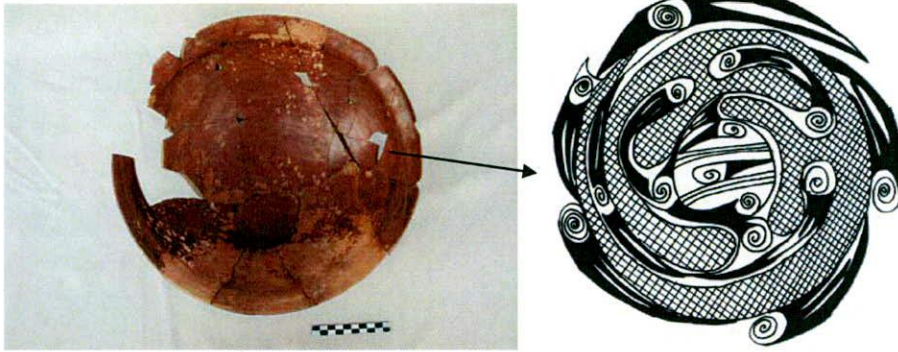


Figura VI 52. Configuración anular de la fuente.

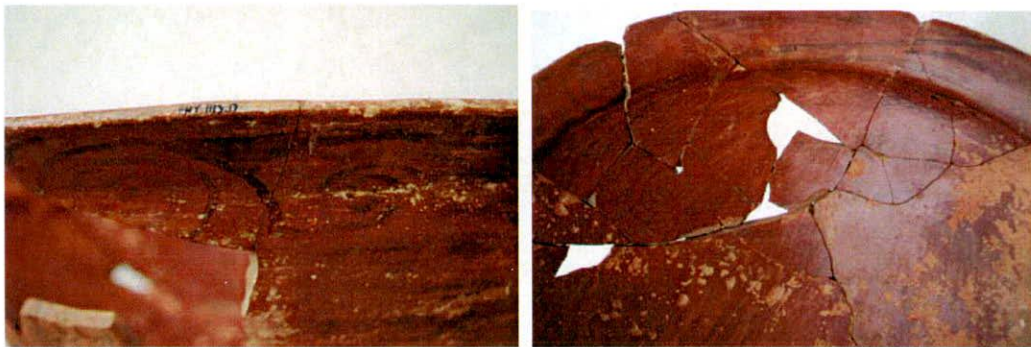


Figura VI 53. Detalles de los motivos y configuración de la fuente.



Figura VI 54. Perfil de fuente hemisférica pulida, de color ante. Borde inflexo (pieza 5-12).

**Fragmentos.** Al concluir los trabajos de remontaje –en parte por limitaciones de tiempo, ya que dado el acuerdo que mantenemos con la comunidad, todo este trabajo debió realizarse en Chipihuayco– quedaron 344 fragmentos. Seguramente muchos pertenecen a las piezas alisadas parcialmente reconstruidas (quizás dentro de la categoría de las no diagnósticas) y a los cuerpos de las

coloreadas grandes. La Tabla VI.26 sintetiza las categorías morfo-funcionales y patrones cromáticos presentes en este lote.

**Tabla VI 26.** Relación entre categorías morfo-funcionales y tratamientos de superficie en los fragmentos del Recinto 5 (Chipihuayco)

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	3	4	10	11	2	30
Escudillas	-	3	1	1	2	7
Fuentes	-	-	1	-	-	1
Contenedores ind.	2	20	21	12	2	57
Cántaros	2	3	3	1	2	11
Botellas	-	-	1	-	-	1
Total	7	30	37	25	8	107

Comparando estas cifras con la lista de vasijas remontadas, podemos concluir que la mayoría de los fragmentos probablemente corresponden a estas últimas. La excepción son los siete fragmentos de escudillas y el fragmento de botella, que interpretamos como piezas que se rompieron y fueron retiradas con anterioridad al abandono, escapando estos tientos a la limpieza. De los fragmentos coloreados, 10 poseen además diseño pictórico.

### Recinto 6

El recinto 6 poseía muy pocos artefactos en su interior. Entre ellos se destaca una escudilla entera, sin roturas sobre el piso pavimentado con esquistos. El piso revestido en piedras y la aparente ausencia de un vano de acceso con umbral cercano al piso, nos lleva a pensar en un depósito, cuyo interior se accedería mediante algún tipo de abertura situada a mayor altura en el muro, como sucede con las cámaras de almacenaje de esta época en el altiplano de Lipez (Nielsen y Berberían 2008). La escudilla es de forma troncocónica, con borde invertido y coloreada en tonalidad ante (Figura VI 55).



Figura VI 55. Escudilla del recinto 6.

Se recuperaron además 41 fragmentos cerámicos, en su mayoría distribuidos por el relleno; 22 de ellos eran cuerpos alisados poco diagnósticos y los demás se distribuían entre distintas formas y colores, según se detalla en la Tabla VI 27. Ninguno de ellos tiene diseño pictórico.

Tabla VI 27. Relación entre categorías morfo-funcionales y tratamientos de superficie en los fragmentos del Recinto 6 (Chipihuayco)

	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
	Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	5	-	2	2	9
Escudillas	1	-	-	-	1
Fuentes	-	-	1	1	2
Contenedores ind.	3	1	2	-	6
Cántaros	1	-	-	-	1
<b>TOTAL</b>	<b>10</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>19</b>

### Recinto 7

El recinto 7 poseía hacia el centro-norte un fogón formalizado flanqueado por dos rocas firmemente asentadas en el piso, convenientes para asentar vasijas sobre el fuego a condición de agregar una tercera roca “móvil”, formando así un apoyo triple, adaptable al tamaño de los contenedores a emplear. Este rasgo sugiere su uso como área de preparación de alimentos o “cocina”, aún cuando no se encontraron piezas “de cocina” en el recinto. El piso estaba empedrado con bloques planos de esquistos gris oscuro, como el del recinto 6 con el que probablemente formaban una única estructura durante la primera fase constructiva.

**Piezas enteras.** Sobre el piso se hallaron siete escudillas hemisféricas enteras o fragmentadas pero remontables. Las mismas se ubicaban alrededor del fogón y en la esquina sudoeste del recinto. Estas piezas indican además el consumo de alimentos en el lugar.

Las escudillas se encuentran todas coloreadas: dos rojas y cinco antes, dos de ellas con diseño pictórico en negro desleído. De estas últimas, la primera tiene una configuración en su superficie interna del tipo axial cuadripartito con motivos de suris y triángulos con espiral y, en la superficie externa, una configuración en friso con motivos de triángulos con espiral. La segunda tiene una configuración anular en su superficie interna con motivos lineales zigzagueantes y espirales y, en su superficie externa al igual que la anterior, una configuración en friso con motivos de triángulos con espiral.



Figura VI 56. Escudilla hemisférica con asa semicircular en su borde. Pulida y de color ante (7-1).



Figura VI 57. Escudilla hemisférica con borde invertido, pulida y de color ante (7-2).



Figura VI 58. Escudilla hemisférica con borde invertido, pulida y de color ante (7-3).

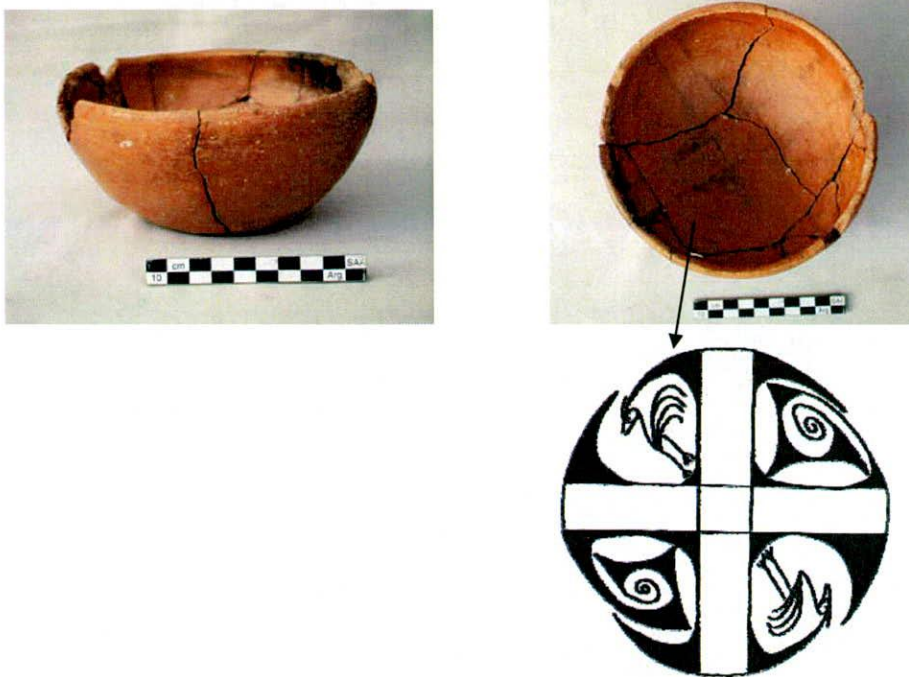


Figura VI 59. Escudilla hemisférica con borde invertido, pulida y de color negro desleído sobre ante. Con configuración en su superficie interna axial cuatripartita (7-4).



Figura VI 60. Escudilla hemisférica con borde invertido, pulida y de color rojo (7-5).

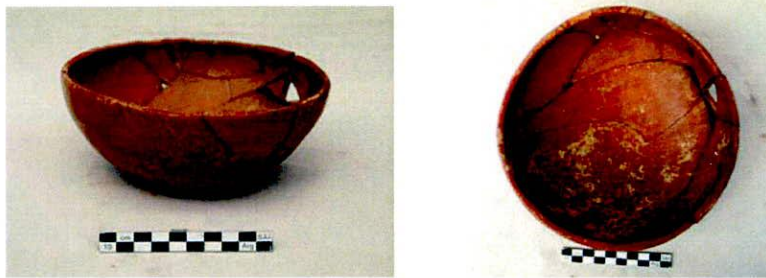


Figura VI 61. Escudilla hemisférica con borde invertido, pulida y de color rojo (7-6).



Figura VI 62. Escudilla hemisférica con borde invertido, pulida y de negro desleído sobre ante. Si bien no se ve la configuración se aprecia, espirales juntos con líneas zigzaguentes (7-7).

Por último, quisiéramos resaltar que a pocos centímetros de llegar al piso empedrado hallamos el cuello y la cabeza de un camélido modelada en cerámica. Esta pieza no pertenecía, a modo de apéndice, a ninguna de las escudillas. Si bien este modelado es el único que apareció en contextos estratigráficos, no fue el único ejemplar que apareció en el sitio. Restos de piezas modeladas, como fragmentos de cuerpos (por el indicio de las manos), de posibles cabezas humanas y otros no identificables, fueron registrados en superficie. Salvo una cabeza de serpiente que apareció como “subiendo” hacia el borde interno de un cántaro, el resto se confeccionaron como esculturas de bulto, es decir, no se trata de apéndices o modelados sobre vasijas.



Figura VI 63. Cuello de llama modelada (recinto 7).

**Fragmentos.** De la parte inferior del relleno del recinto 7 se recuperaron 72 fragmentos cerámicos. Sólo el 43 % es diagnóstico, como puede observarse en la Tabla VI.27 donde se detallan sus formas y colores. Ningún fragmento posee diseño pictórico.

El recinto 7 poseía hacia el centro-norte un fogón formalizado flanqueado por dos rocas firmemente asentadas en el piso, convenientes para asentar vasijas sobre el fuego a condición de agregar una tercera roca “móvil”, formando así un apoyo triple, adaptable al tamaño de los contenedores a emplear. Este rasgo sugiere su uso como área de preparación de alimentos o “cocina”, aún cuando no se encontraron piezas “de cocina” en el recinto. El piso estaba empedrado con bloques planos de esquistos gris oscuro, como el del recinto 6 con el que probablemente formaban una única estructura durante la primera fase constructiva.

Tabla VI 28. Relación entre categorías morfo-funcionales y tratamientos de superficie en los fragmentos del Recinto 7 (Chipihuayco)

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre ante	
Accesibles ind.	4	2	8	3	-	17
Escudillas	-	1	3	2	2	8
Contenedores ind.	-	-	1	4	-	5
Cántaros	-	-	-	-	1	1
<b>Total</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>12</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>31</b>

### Recinto 9

Del recinto 9 sabemos poco todavía, ya que hasta ahora sólo se han excavado dos pozos de sondeo. El sondeo situado al sur expuso un piso bien consolidado y desprovisto de rasgos. El sondeo al norte, frente al vano de acceso, reveló un fogón, alrededor del cual se encontraron varios artefactos, incluyendo implementos de molienda y una vasija de boca ancha, de superficies alisadas, remontada a partir de numerosos fragmentos. Piezas iguales a ésta se denominan *virque* (en quechua) y son actualmente usadas en el sur andino para la fabricación de chicha. A partir de su investigación etnoarqueológica en la Puna de Jujuy, Menacho caracteriza este tipo de vasijas del siguiente modo:

“piezas cerradas de forma subovoide y contorno compuesto sin cuello que se utiliza en contextos rituales para el procesamiento de la *chicha*, interviniendo en tareas que no necesitan exposición al fuego (sobar y mezclar el contenido)” (Menacho 2007:154). Esta interpretación es consistente con la presencia de útiles de molienda (p.ej., una gran mano tipo *pecana*) y permitiría referir el contexto (y el recinto, al menos parcialmente) a tareas de cocción de alimentos y preparación de bebidas fermentadas. En ambos sondeos se obtuvieron además 61 fragmentos cerámicos, en su mayoría no diagnósticos, que no pudieron ser remontados. No descartamos, sin embargo, la posibilidad de que formen parte de piezas completas que puedan reconstruirse al extender la excavación. La Tabla VI 29 muestra los datos de forma y color para los 20 tuestos diagnósticos. Ninguno de ellos es polícromo ni tiene diseño pictórico.



Figura VI 64. Virque hallado en el sondeo 2 del recinto 9.

Tabla VI 29. Relación entre categorías morfo-funcionales y tratamientos de superficie en los fragmentos del Recinto 9 (Chipihuayco)

	ALISADO	MONOCROMO			TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	
Accesibles ind.	1	2	2	-	5
Escudillas	1	-	-	-	1
Fuentes	1	-	-	1	2
Contenedores ind.	3	4	2	3	12
Total	7	6	4	4	20

### Recinto 8 (patio)

Finalmente, sólo contamos con dos sondeos en el patio central del complejo (recinto 8). El sondeo de la esquina NO expuso un pequeño fogón en cubeta en una superficie de ocupación bien consolidada y casi libre de desechos. El otro se realizó en la esquina SE, donde se identificó un pequeño depósito de basura, con restos faunísticos principalmente. Suponemos que se trata de un área de acumulación temporaria de desechos para su ulterior descarte definitivo.

De los materiales diagnósticos hay 18 fragmentos de piezas accesibles y 19 de contenedoras, pero lo más interesante es la elevada proporción de material coloreado (86 %). Tres de ellos tienen trazos pictóricos.

**Tabla VI 30.** Relación entre categorías morfo-funcionales y tratamientos de superficie en los fragmentos del Recinto 8 (Chipihuayco)

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	2	6	1	2	1	12
Escudillas	1	-	-	1	1	3
Fuentes	-	-	1	1	1	3
Contenedores ind.	-	8	2	7	-	17
Cántaros	2	-	-	-	-	2
TOTAL	5	14	4	11	3	37

### SÍNTESIS: EL CONJUNTO CERÁMICO DEL COMPLEJO 1

El conjunto cerámico recuperado en la excavación del Complejo I incluye la gran mayoría de las clases morfo-funcionales, formales y de diseño del estilo Yavi-Chicha, reiteradamente encontradas en las muestras superficiales de Chipihuayco y de los sitios de distinta funcionalidad y poblados de diferente jerarquía estudiados en la micro-región San Juan Mayo. Esto incluye escudillas, fuentes, cántaros de distintos tamaño, vasijas de boca ancha y varios contenedores que pudimos constatar que fueron expuestos al fuego (ollas y otras vasijas para calentar). La reiterada presencia de estas categorías morfo-funcionales en los estudios superficiales, así como en la excavación de basureros y en la vivienda, así como las recurrencias observadas en el diseño cromático y pictórico (al menos en su reducida frecuencia), nos permiten caracterizar el repertorio cerámico vinculado a lo que hemos llamado “vida cotidiana”.

Aunque las grandes dimensiones del complejo I nos impidieron excavar su totalidad para esta tesis, los cinco recintos expuestos total o parcialmente muestran atributos arquitectónicos y rasgos (dimensiones, techo, fogones, pavimento, inhumaciones) que indican áreas de actividad y recintos funcionalmente diferenciados dentro del ámbito doméstico. Cabe suponer, entonces, que las vasijas se distribuyeron diferencialmente en la vivienda, respondiendo a las demandas de las actividades particulares realizadas en cada lugar. Las inusuales condiciones del abandono mencionadas anteriormente (techo quemado, presencia de muchos artefactos utilizables en los pisos, escasa o nula basura en los rellenos) hacen razonable pensar que gran parte de los artefactos recuperados se encuentran situados en su lugar de uso o almacenaje. Esto nos ofrece una oportunidad

excepcionalmente favorable para apreciar la circulación de las vasijas en la vivienda y cómo los diferentes aspectos de su diseño participan activamente en la experiencia cotidiana de lo doméstico.

Bajo esta premisa, encontramos que las vasijas recuperadas en cada habitación refuerzan la noción de locales afectados a actividades diferentes y sujetos a distintas condiciones de mantenimiento. Así los sondeos realizados muestran al recinto 8 como un patio regularmente mantenido en ciertos sectores (ángulo NO) donde debieron realizarse acciones que implican el manejo de fuego (fogones en cubeta), pero que en otros sectores (ángulo SE) albergaba acumulaciones de desechos, probablemente en situación transitoria, a la espera de su descarte definitivo en la barranca que flanquea el complejo I por el sur.

La función del recinto 9, es difícil de precisar con las áreas excavadas hasta el momento. Más allá de saber que estuvo techado, presenta sectores muy limpios (sur) y otros con abundantes desechos (norte), donde la presencia de una vasija de boca ancha o *virque*, asociada con piedras de moler y una estructura de combustión con desechos asociados, nos remite *un área* asociada a la preparación de alimentos y chicha.

El elaborado fogón del recinto 7 indica claramente su vinculación con la cocción de alimentos. Las vasijas aquí remontadas son exclusivamente escudillas. Si bien cabe suponer que regularmente se empleaban contenedores tipo ollas en este lugar (probablemente de superficie alisada), la ausencia de restos de grandes cántaros no transportables y la efectiva presencia de las escudillas, nos lleva a inferir situaciones de preparación y consumo de alimentos. El piso empedrado pone de relieve el cuidado puesto en facilitar el mantenimiento y limpieza de este espacio. Todas las escudillas aquí empleadas están coloreadas, lo que pone de relieve la importancia de este atributo en el contexto. ¿Se trata de un área de consumo especial dentro de la vivienda? Sólo podremos responder esta pregunta al completar la excavación del complejo.



Figura VI 65. Lote de escudillas del recinto 7.

En el caso del recinto 6, el mismo pavimento pudo servir para proteger alimentos y otros bienes perecederos en situación de almacenaje de la humedad, insectos y roedores. El hallazgo de una escudilla solamente, no permite más que suponer que se empleaban contenedores no cerámicos para contener los bienes aquí almacenados (bolsas), como puede observarse en muchas viviendas actuales de la zona, donde se utilizan regularmente costales y otras bolsas tejidas o (actualmente) materiales plásticos o telas industriales.

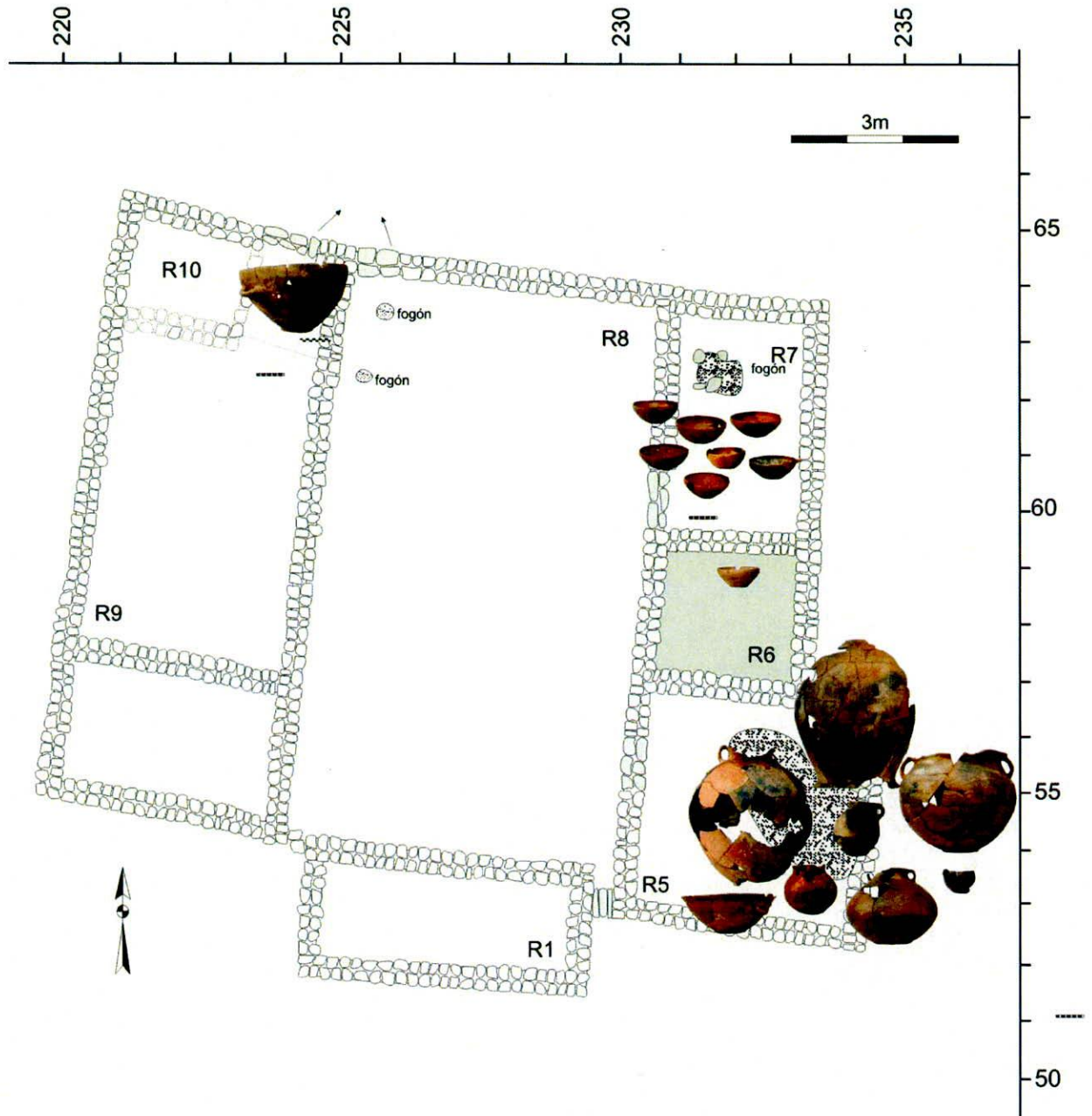
El contenido del recinto 5 remite a actividades totalmente diferentes. Aparte de la inhumación (que remite a un evento, aunque el conocimiento de la presencia del difunto por los habitantes de la casa pudo imprimir un sentido particular a este lugar), encontramos aquí contenedores de diversos tamaños tal vez empleados para almacenar elementos y otras piezas que deben haber estado en situación de almacenaje, como las fuentes o las vasijas para calentar (olla, jarra, calciforme). Notablemente, los acompañan artefactos de molienda y varias piezas de cobre que deben haber revestido un singular valor. Tomados en su conjunto, todos estos elementos nos remiten a un “depósito-dormitorio”.





Figura VI 66. Lote del recinto 5.

CHIPIHUAYCO  
Complejo 1 - Planta General



## EL CONTEXTO FUNERARIO DEL RECINTO 1 DE BILCAPARA

Habiendo caracterizado la alfarería vinculada a la “vida cotidiana” en los últimos acápite, no queremos cerrar este capítulo sin volver al “ámbito funerario”, al que probablemente pertenecen la mayoría de las piezas de colecciones analizadas en la primera sección. El hallazgo de una inhumación con vasijas como acompañamiento durante la excavación del sondeo en el Recinto 1 de Bilcapara no es suficiente para hablar de una “muestra funeraria” bien documentada, pero nos brinda al menos un ejemplo de este tipo de contexto y de la alfarería allí presente.

La ausencia de restos de techo, la limitada cantidad de rocas de derrumbe en el relleno y las dimensiones del recinto (6 x 8 m aproximadamente) avalan la idea de que el recinto 1 fue una estructura descubierta, con muros de mediana altura (ca. 1m.). Podemos pensar en un patio doméstico, análogo al recinto 8 del Complejo I de Chipihuayco que acabamos de considerar, aunque no reconocemos en la planimetría de Bilcapara el patrón regular de vivienda formada por habitaciones en torno a un patio descrito para aquél sitio.

Volviendo al recinto 1, por debajo del relleno (donde sólo se recuperaron 32 tiestos alisados escasamente diagnósticos), contaba con una única superficie de ocupación asociada al muro. Hacia el centro del sondeo, cerca de la esquina de la estructura, se observó un lente de cenizas enclavado en la superficie de ocupación y asociado a restos óseos. Por debajo de este lente, aparecieron las rocas (esquistos) alargadas que formaban la bóveda o tapa del sepulcro que, descubrimos al retirarlas, estaba reforzada mediante vigas de *Prosopis*. La fosa, cavada directamente en el substrato estéril, era circular y no poseía revestimiento.

En su interior estaba el esqueleto de un individuo adulto de sexo femenino depositado sobre su costado izquierdo con piernas y brazos flexionados. Como acompañamiento llevaba un ornamento discoidal de oro con orificio de suspensión (posiblemente una nariguera), cuentas de ignimbrita y tres vasijas. Una fecha en AMS sobre hueso ubicó la muerte de este individuo en el Siglo XIV (1290-1420 d.C. calibrado p > 95 %).

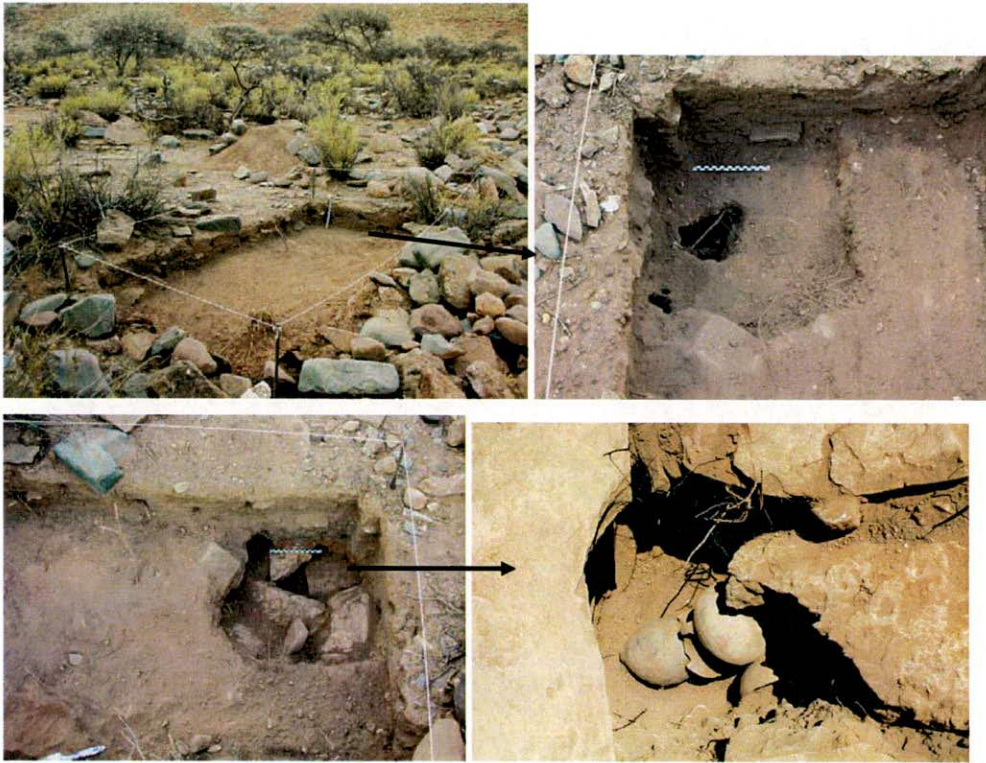


Figura VI 67. Lote del recinto 5.

Vayamos a las vasijas. Las mismas fueron:

- Una escudilla hemisférica de borde invertido de color ante



- Un cantarito de cuello cilíndrico inflexo con borde evertido policromo (morado sobre ante) con diseño pictórico en el cuello. Este último es de patrón reticular con motivos texturados y triángulos con espiral



- Un cantarito compuesto de cuerpo bajo con base cónica directa y superficie alisada, con hollín en su superficie externa.



Si pensamos en todos los análisis realizados en los distintos sitios, contextos estratigráficos (basureros y recintos habitacionales) y recolecciones superficiales; este ajuar parece conformar una suerte de *síntesis del estilo Yavi-Chicha*. A nivel formal, dos cántaros (uno compuesto con base cónica y otro con cuello cilíndrico inflexo) y una escudilla hemisférica (tipos formales recurrentes en todos los contextos). Dos piezas coloreadas y una alisada. De las primeras una monocroma y la otra policroma con diseño pictórico. Se resume en sólo una tumba la variabilidad cromática, pictórica y morfológica que estudiamos a lo largo de este capítulo.

Este curioso hallazgo nos permite reflexionar, nuevamente, sobre la búsqueda de efectos cromáticos en este corpus alfarero. ¿Cómo interpretar la cantidad de piezas coloreadas en contraposición con las alisadas? ¿Cómo pensamos en una sociedad rodeada de colores ante, morados y rojos? ¿Cuál es el efecto buscado? Si nuestro fin era estudiar un conjunto estilístico y sus efectos sociales, el Yavi-Chicha tiene su centro pregnante en el color. Y es por esta razón que dedicamos el próximo capítulo al color y el modo de abordarlo.



## CAPÍTULO VII

### EL COLOR

### ELECCIONES DESDE LA BELLEZA



*“What is the color of the world for you?” she asked him*

*“The same as it is for you, of course” he answered*

*“And how do you know what the color of the world is for me?”*

Conversación entre Elena, konsaha Ischir de 15 años, con un director de la TV española (Escobar 2007)

**E**n este capítulo trataremos un problema (o una solución) que se volvió imposible de pasar por alto al analizar el corpus del “estilo yavi-chicha”: su color. A partir de los resultados expuesto vemos que la elección de colorear piezas no estaba circunscrito a sólo un número reducido de ellas ni presentes, únicamente, en contextos especiales como los públicos o mortuorios. Públicamente conocida en los ámbitos académicos como las vasijas moradas sobre ante, la realidad es que al analizar los conjuntos la notoriedad de la alta proporción de piezas “coloreadas” por sobre las piezas sin “colorear” u ordinarias fue sorprendente.

Permítasenos centrar un momento nuestra atención en el color de los objetos en el pasado. Creemos que el color es una de las vías fundamentales mediante las cuales el mundo (las cosas, las personas) se incorporan “sensiblemente” a la experiencia y, a través de ella, a la práctica social. Bajo esta premisa, es importante tener en cuenta los fenómenos perceptivos que unen los objetos coloreados a los actores. Considerar algunos de estos aspectos sensitivos nos permitirá poner de relieve la experiencia del color en las sociedades de la CMRGSJ.

Vivimos en un mundo con elecciones cromáticas permanentes. **Un mundo “coloreado”**, siendo el color tanto el fondo como el marco de la experiencia



vivida. Si todo está imbuido por el color, ¿por qué la elección de algunos es más importante que la de otros? ¿Cómo operan ciertos colores en el desarrollo de las prácticas sociales? ¿Bajo qué criterios se eligen? ¿Qué hace que algunos tengan más “protagonismo” que otros? La creación y uso de una paleta entrama diversas prácticas que le dan valor a la tonalidad, desde el proceso de extracción y producción (a través de una combinación de minerales, agua y elementos biológicos), pasando por el uso, la circulación y el consumo. De este modo los colores, a lo largo de su historia de vida, suponen múltiples prácticas y encuentros con lo material (*material engagements*), configurando así una red social y de sentido que involucra personas, objetos, acciones, gestos, momentos y lugares.

Dicho esto, resulta claro que no es nuestra intención disociar el color de la iconografía o pictografía (como hemos argumentado en el Capítulo V). Sin embargo, creemos que es importante en una primera instancia distinguir analíticamente estos aspectos de la realidad para así ahondar en las posibilidades que nos ofrece su conocimiento. Por tal razón, queremos pensar en ciertas herramientas teórico-metodológicas para el estudio de estas manifestaciones cromáticas, de qué modo interpretarlas, entendiendo que éste es sólo un primer paso en la comprensión del papel del color en la materialidad de la práctica social de las sociedades de la CMRGSJ.

## LOS ESTUDIOS DEL COLOR

Los fenómenos cromáticos han sido objeto de investigación en distintas disciplinas. Partiendo de que todos los seres humanos tienen capacidad de discriminar colores, se puede afirmar que la percepción del color es una característica universal del aparato cognitivo humano. Desde esta premisa se han desplegado abordajes filosóficos, psicológicos, artísticos, lingüísticos y neurofisiológicos al estudio del color. Los enfoques neurofisiológicos, por ejemplo, se preguntaron si los colores son algo “real”, que se encuentra “afuera” en el mundo, o si son producidos por nuestro cerebro como expresiones sensitivas. Cualquiera fuera la alternativa elegida, esta aproximación buscó definir lo más “objetivamente” posible los estímulos cromáticos, dándoles un valor cuantitativo (Hardin y Maffi 1997; Saunders 2002). Desde un punto de vista antropológico, el problema de estos enfoques radica en que nuestra percepción y cognición se encuentran indefectiblemente influidas por la experiencia (cultural) previa y por el contexto (social) de interacción (Toren 1993). Nuestra experiencia no está sólo constreñida por la fisiología de nuestros sentidos, sino también por el sentido que damos a lo percibido, por cómo lo empleamos en el hacer y el relacionarnos (Dedrick 2002).

Otra forma de acercamiento al color fue proponerlo como un sistema de clasificación propio del lenguaje. Esta posición se basa en el supuesto de que la discriminación de la tonalidad está de alguna manera unida a las existencias de términos para los colores, lo que lleva a preguntarse por la naturaleza de la relación entre percepción cromática y lenguaje: ¿podemos conocer colores no categorizados por la

lengua? ¿Hay un vínculo directo entre lo que conocemos y lo que podemos decir sobre el color? (Hardin y Maffi 1997: 355). Berlin y Kay ([1969] 1996) fueron los pioneros en plantear de una manera sistemática esta relación. Tomaron las nociones de colores básicos sugiriendo que su percepción era neurofisiológicamente determinada y, por lo tanto, de naturaleza universal. Al querer estudiar la percepción universal en contraposición con la elección lingüística que determina la percepción de los colores, quisieron identificar los

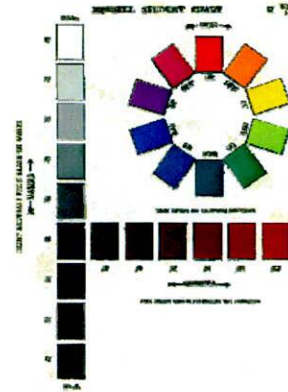


Figura VII 1. Estructura de la carta Munsell

colores básicos o elementales tomando como marco de referencia la carta Munsell (Figura VII 1). Definieron estos colores elementales por su *generalidad* –en tanto sus significados no estuvieran subsumidos en otro término (v. gr. verde manzana, azul petróleo) y fueran aplicables a una gran diversidad de objetos– y por su *saliencia* –una gran frecuencia y consenso en su uso dentro de una misma lengua. A partir de esto propusieron la existencia de distintos estadios culturales que dividirían los colores desde su percepción, de lo más simple a lo más complejo. El nivel más básico distinguiría dos colores: blanco y negro. En el segundo nivel aparecería la tríada blanco, negro y rojo. Ya en un escalón superior se agregaría a los tres anteriores el verde o el amarillo, para luego seguir complejizándose llegando al círculo cromático (Figura VII 2). Este modelo que ha sido severamente criticado por múltiples autores (Jones y MacGregor 2002; Lucy 1997; Saunders & van Brakel 1998; Wierzbicka 1990; entre otros).

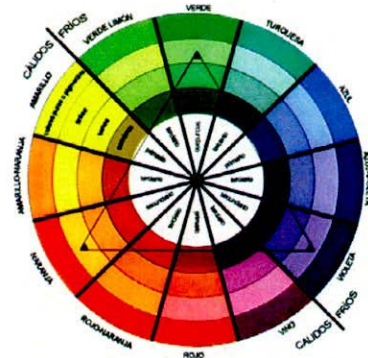


Figura VII 2. Círculo Cromático

En la antropología simbólica, en cambio, el énfasis estuvo puesto en la búsqueda de reglas universales que dieran cuenta del significado de tonalidades específicas, particularmente en la tríada del negro, rojo y blanco, especialmente en el contexto de performances rituales (Barth 1975; Turner 1967). Aunque estos trabajos muestran que los colores poseen significados que *representan* cierto conocimiento compartido (Munn 1973) o lo *comunican* (Morphy 1991), no permiten concluir que estas sean las únicas cosas que los colores hacen ni las más relevantes en el seno de una cultura determinada. Además, al focalizarse sólo en los momentos rituales y los objetos de arte, estos estudios dejaron de lado otros aspectos de la vida social, ignorando el papel activo del color en contextos mundanos y en el flujo de la experiencia cotidiana.

Más allá de las críticas mencionadas, todos estos enfoques comparten un problema que es especialmente relevante para la arqueología. Al poner de relieve las respuestas neurológicas a estímulos

descontextualizados, su clasificación lingüística, su simbolismo o su función comunicativa, generan un alejamiento de la realidad material color. Al pasar por alto lo que la gente hace con los objetos coloreados y, recursivamente, lo que ellos le hacen a la gente dentro de la dinámica de la práctica social, lo “des-materializan” (Miller 2005; Owoc 2002; Young 2006). ¿Cómo reinsertar el color en el mundo material?

## PLANOS DE ANÁLISIS Y CONSTRUCCIÓN DE HERRAMIENTAS

Nuestro punto de partida es pensar cómo se confeccionan ciertos conjuntos de objetos en patrones cromáticos reiterados, generando una unidad (perceptiva) que es reconocida por un grupo de personas en un tiempo y en un espacio determinado. Buscamos identificar configuraciones particulares que producen *efectos* que se experimentan de forma compartida, resultando en prácticas comunes.

La Teoría de la Gestalt es una de las corrientes que más ha estudiado la percepción como parte integral de la experiencia (como ya nos hemos referido en el Capítulo V). Como nuestro interés radica en los efectos cromáticos y en los fenómenos perceptivos que ellos disparan, primero tendremos que desmenuzar los componentes del color, para luego jugar con las formas en que se pueden interrelacionar, derivando en efectos usos particulares. Los componentes

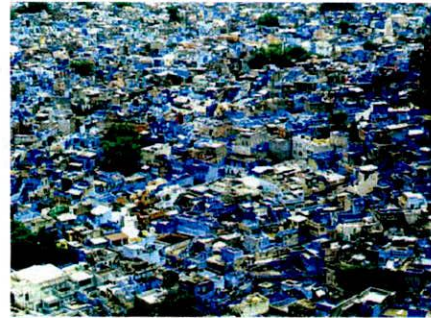


Figura VII 3. La ciudad de Jodhpur es conocida como “la ciudad azul”. Todas las construcciones se han hecho en esa tonalidad. De cerca todos los azules son distintos. De lejos crea el EFECTO de SER la ciudad azul.

cromáticos se definen por tres variables físicas y gráficas. El tinte (*hue*) es el valor diferencial de un color o su magnitud pregnante<sup>1</sup>, definiéndose en relación con otro color o en relación con su posición situacional frente a los demás (monocromos, análogos, alternos, etc.); es decir, qué color es. El valor (*value* o *tone*) es el grado de luminosidad que tiene un color, la medida de la cantidad de gris que posee; cuanto más luminoso es un color, su valor o matiz es más alto y viceversa. Por último, la saturación (*saturation* o *chroma*) es el grado de pureza o brillantez que posee un color cuando carece de blanco o de negro (Moles y Janiszewski 1992) (Figura VII 4).

<sup>1</sup> Con pregnancia nos referimos a la fuerza de la forma. Es la capacidad de imponerse como imagen mental y en el recuerdo

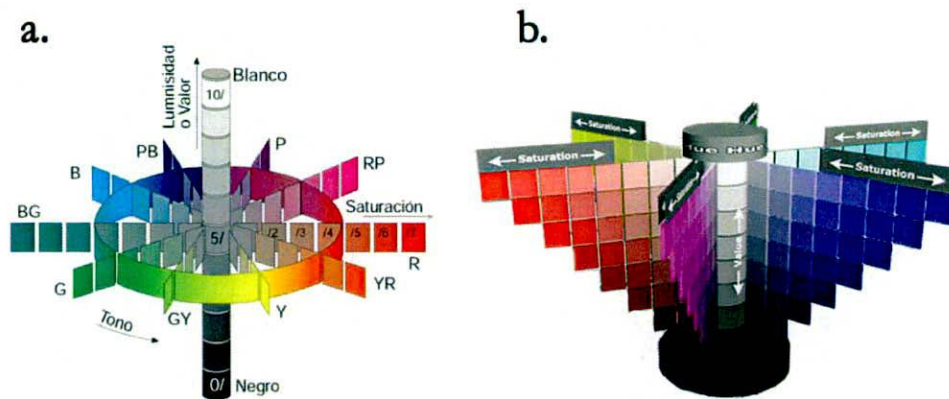


Figura VII 4. Interrelación entre tinte, valor y saturación. Presentando dos maneras de interpretarlo.

El color es esencialmente “inestable”, no puede definirse si no es en relación a otro. En este sentido los colores son mutuamente *dependientes*. La naturaleza relacional del color es particularmente evidente en situaciones de contraste, razón por la cual es una de las resoluciones cromáticas más recurrentemente utilizadas. Proponemos, entonces, centrarnos en los contrastes, aunque aclarando que estos pueden ser rígidos o flexibles, suaves o severos, obvios o difusos, simples o complejos; el contraste es sólo una clase de comparación. Para aplicarlo como herramienta tomaremos los siete contrastes propuestos por Johannes Itten (1961)<sup>2</sup>. Los mismos son:

**Contraste de tintes.** Contraste entre dos colores puros en su máxima saturación. La distancia extrema sería entre los colores primarios amarillo/rojo/azul. Pero cualquier tinte llevado a su máximo nivel de saturación puede participar en un nivel de contraste semejante.

**Contraste claro-oscuro:** representa la escala de valores de luz de los colores, siendo el negro y el blanco, obviamente, los dos extremos de contraste. Estos niveles no sólo pueden presentarse en intervalos precisos sino también como transiciones imperceptibles, una suerte de “glissando” que debe ser considerado para evaluar la intensidad del contraste.

**Contraste frío-cálido.** Generalmente, dentro del círculo cromático, se reconoce como colores cálidos a los amarillos anaranjados, naranjas, rojos anaranjados, rojos y rojos violáceos; y como fríos a amarillo verdoso, verde, azul verdoso, azul, azul violáceo y violeta. Como sucede en todos los tipos de

<sup>2</sup> Johannes Itten fue uno de los maestros de la Bauhaus en el desarrollo de los fundamentos y características de los materiales, la composición y el color. De allí nació la obra *The Art of Color* (1961), referente hasta hoy en día de los estudios cromáticos.

contrastes, los tintes intermedios entre ellos en el círculo cromático pueden ser fríos o cálidos de acuerdo a si son contrastados con tonos más cálidos o más fríos.

**Contraste de complementarios.** Son colores que están opuestos diametralmente en el círculo cromático. Son opuestos pero se requieren uno al otro. Hay un solo complementario para un color dado, y esto se define cuando sus pigmentos, al ser mezclados, dan un gris neutro. Los colores complementarios más comunes son: amarillo-violeta, azul-naranja, rojo-verde.

**Contraste simultáneo.** Implica la ilusión óptica de que a partir de la utilización de un color, el mismo exige simultáneamente su complementario y, si no le es dado, lo produce por sí mismo. Por ejemplo, una tela roja con pequeñas bandas negras ejerce un fuerte contraste de simultaneidad. El fondo rojo hace parecer verdosas las bandas negras, generando una molestia visual, que puede ser resuelta bajando la intensidad del negro con gotas de azul o marrón.

**Contraste de saturación:** en tintes puros se aplican blancos o negros produciendo pérdida de luminosidad y una modificación de los atributos. Esto causa un cambio de saturación, generando un contraste opaco-brillante dentro de, por ejemplo, un mismo tinte.

**Contraste de área.** Es el contraste cualitativo que concierne a la relación del tamaño del área coloreada. Sería el tamaño o la disposición de la mancha de color en comparación con el otro.

A partir de los contrastes señalados se pueden cumplir también los siguientes fenómenos (Moles y Janiszewski 1992):

**Ley de diferencia aumentada:** en los contrastes de valor, saturación o tinte pareciera que las diferencias son más grandes de lo que son.

**Inducción complementaria:** los grises serán inducidos complementariamente de acuerdo al color que tengan al lado.

**Asimilación:** cuando los matices contiguos son lo bastante semejantes (colores análogos), o cuando las áreas son lo bastante pequeñas, los colores se aproximan entre sí en vez de marcar un contraste.

De acuerdo con estos fenómenos, podemos decir que el color es dinámico e influye directamente en la percepción de las formas coloreadas, ordenando, jerarquizando, resaltando u ocultando diferencias o similitudes, compensando pesos y neutralizando matices. Estos aspectos perceptuales son relevantes al momento de entender cómo inciden los objetos coloreados en los actores dentro de la experiencia. Cuando los colores actúan juntos producen un efecto de fascinación, atracción y seducción (Coote 1992; Gage 1993; Gell 1992, 1998).

La herramienta paradigmática para medir “objetivamente” el color en arqueología es la Carta Munsell de Suelos. La organización de la misma interrelaciona las variables tinte, valor y saturación de forma tridimensional con el fin de proponer ordenamientos cromáticos.<sup>3</sup>

En nuestra disciplina es usada, por ejemplo, para definir una paleta en materiales “coloreados” a partir de los colores tierra codificados por la carta (Figura VII 5). Estos datos han sido tomados como una “descripción objetiva” del color de los materiales, o han sido utilizados para abordar preguntas sobre especialización artesanal, estandarización o intercambio. Lo cierto es que al analizar un conjunto alfarero, por ejemplo, la categorización de un color suele estar dada por una gran cantidad de lecturas Munsell. Nuestra lectura de los fragmentos rojos, morados o antes nos han dado una variabilidad de lecturas dentro de cada color que no refleja la percepción que se tiene del conjunto alfarero como unidad. ¿Qué alcance interpretativo tiene el identificar un color como 2.5 YR 5/4?



Figura VII 5. Lectura Munsell para arte rupestre.

Las sociedades usan paletas en las que se prefieren ciertos colores o combinaciones de colores sobre otras más allá de las diferencias microtonales. Es este gesto plástico el que crea una experiencia y una práctica distintiva. Por ello, la utilización aislada de la carta Munsell corre el riesgo de enmascarar en la diversidad de las lecturas –derivada tal vez de las distintas técnicas, materias

primas disponibles o mezclas empleadas para preparar las pinturas- la recurrencia de las consecuencias visuales buscadas por los artesanos y reconocidas espontáneamente por los miembros del grupo. Es por esto que, aunque la carta Munsell es útil para registrar inicialmente el color de los artefactos y para comunicarlo entre investigadores, no puede ser la única herramienta descriptiva o analítica.

Es necesario, entonces, desarrollar una metodología que incluya el “efecto cromático”. Para ello deberíamos tomar en cuenta sistemáticamente los fenómenos perceptivos que generan las expresiones plásticas, analizándolos no como alternativas excluyentes, sino desde su conjunción perceptual.

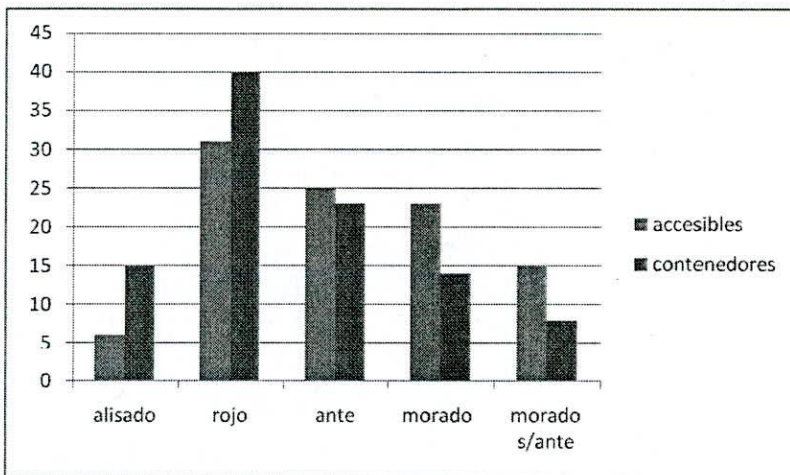
### NUESTRO CORPUS ALFARERO

A lo largo de nuestro análisis hemos podido observar la omnipresencia del color en todos los contextos muestreados. Recordemos las tendencias:

<sup>3</sup> En la Carta Munsell el eje lineal corresponde al *valor* y el eje circular corresponde al círculo cromático o tinte. La distancia que hay desde el eje circular hasta el eje de valor nos da el tercer eje que es el de la *saturación*. Se llega así a una figura de tres dimensiones.

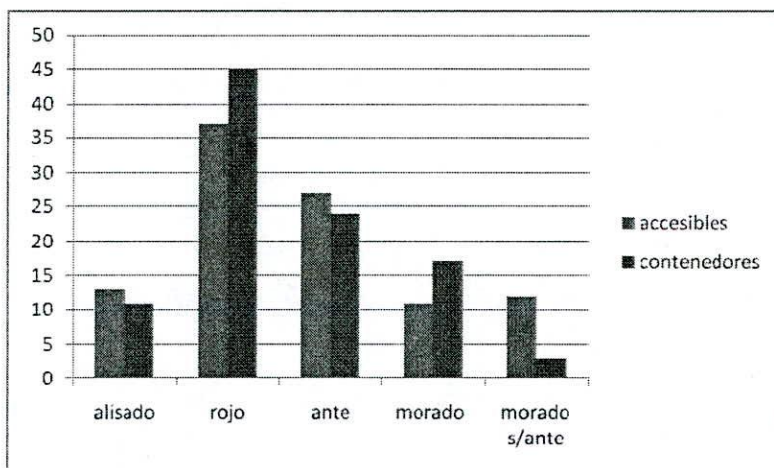
RECOLECCIÓN SUPERFICIAL DE CHIPIHUAYCO

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	29	131	123	95	51	429
Escudillas	4	45	35	38	61	183
Fuentes	6	22	16	13	18	75
Contenedores ind.	66	294	161	93	15	629
Cántaros	65	60	23	34	20	202
Botellas	2	1	1	-	-	4
Vasos	-	1	1	-	-	2
TOTAL	177	556	360	273	165	1531



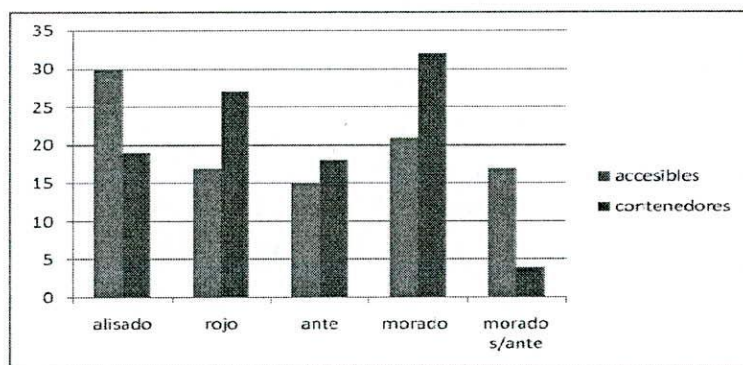
EXCAVACIÓN EN LOS BASUREROS DE CHIPIHUAYCO

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	59	177	112	51	36	435
Escudillas	12	24	28	10	27	101
Fuentes	4	10	9	1	2	26
Contenedores ind.	71	375	200	143	19	808
Cántaros	25	33	17	13	14	102
Botellas			1			1
<b>TOTAL</b>	171	619	367	218	98	1473



RECOLECCIÓN SUPERFICIAL SAN JUAN MAYO

	ALISADO	MONOCROMO			POLICROMO	TOTAL
		Rojo	Ante	Morado	Morado sobre Ante	
Accesibles ind.	61	40	34	38	17	190
Escudillas	38	18	16	32	37	141
Fuentes	7	4	3	3	8	25
Contenedores ind.	80	146	96	171	18	511
Cántaros	30	12	7	19	7	75
Botellas		2	1		-	3
Total	216	222	157	263	87	945



Si bien estas tendencias excluyen el material no diagnóstico no podemos evadir la alta frecuencia del material coloreado. Para analizarlo, lo primero que pensamos fue estudiar las piezas policromas, dado que en el mismo objeto se produce un efecto cromático altamente llamativo. Las piezas con la conjunción del morado y el ante (recordemos que estos son los únicos colores que aparecen juntos), producen una división de la pieza en espacios de diseño diferenciados, tengan ellas diseños pictóricos o no. La experiencia perceptiva del color interviene en el reconocimiento y delimitación de estas áreas distintas generando una situación de **contraste**. En nuestros términos un **contraste claro-oscuro** dentro de una paleta cálida (morado y ante) que aumentan su diferencia por ser colores alternos; el rojo, su análogo, siempre aparece como único color. El intervalo entre los tintes se mantiene más allá del grado de saturación de los mismos. Aunque se utilicen distintos materiales (arcillas, minerales) o se hagan distintas mezclas, siempre se llega a la misma consecuencia cromática.

Pero en situaciones reales, no se interactuaba con sólo “una pieza”, sino con todo un conjunto de ellas. La situación de contraste de claros y oscuros estaría operando *entre* piezas. Cántaros de gran tamaño o cantaritos chicos, escudillas o fuentes todas ellas moradas, antes y rojas indistintamente. Colores que contrastan cuando los relacionamos entre si y operando juntos. Los porcentajes de piezas monocromas de los distintos colores son muy similares y se encuentran presentes en todos los contextos. Esto produce que, aunque no estemos a una distancia cercana de los objetos, inmediatamente



Figura VII 6. Piezas con contrastes claro-oscuro. En línea punteada hemos marcado el espacio de intersección de contraste

reconozcamos sus colores y es por ello que cada uno se distingue por más diferencias microtonales que tengan al interior de sus mezclas. Si bien estos colores son análogos (ante-rojo-morado), dentro de la gama de los cálidos, la alternancia se refuerza en las piezas policromas. El contraste claro oscuro sigue operando como el efecto cromático pregnante.

Por otro lado, en los conjuntos expuestos hay una clara diferencia entre piezas “coloreadas” y piezas “no coloreadas” o alisadas, ¿producen un efecto cromático? Aunque las piezas no estén coloreadas, el sólo hecho de pulir la pasta o sólo alisarla causa un efecto contrastante de brillo, es decir, un **contraste de saturación**. Si a ello le agregamos color a las vasijas y las pulimos, el contraste de saturación se hace aún más evidente (“ley de diferencia aumentada”). Los colores se saturan en brillantez, mientras que los alisados parecen, en relación, sin brillo y opacos.



**Figura VII 7.** Piezas con contraste de saturación. Dado que nos es difícil agrupar todas las piezas, apelamos al lote alfarero del recinto 5 en donde hay piezas coloreadas y alisadas. Pensemos también que no sólo las piezas alisadas son de gran porte, las coloreadas también.

La situación de contraste influye directamente en la percepción de las formas, ordenando, jerarquizando, resaltando u ocultando diferencias o similitudes, compensando, neutralizando, proponiendo un orden de lectura y un recorrido visual. La pregnancia de las piezas está dada por este juego perceptivo. Esta situación de contraste hace que las piezas yavi-chicha sean inmediatamente identificables, tanto de vasijas “no coloreadas” como de otros estilos alfareros (pensando en los contextos alóctonos).

Nos falta un último factor, el diseño pictórico. Este se encuentra subordinado al cromático; el negro desleído se esfuma aún más bajo este contraste de color. Este diseño se plasma de la misma forma en piezas grandes y pequeñas, accesibles y contenedoras, siempre se presenta en tamaño reducido y con tinte desleído. Se produce entonces un **contraste de asimilación** de un negro aguado sobre un fondo saturado. A diferencia de lo que sucede con los demás colores y sus marcados contrastes, ese profuso diseño, caracterizado por un complejo juego de simetrías y reversibilidades sólo actúa en forma proxémica, sobre un reducido grupo de actores que pueden observar la vasija a corta distancia. Por la baja presencia que tenemos en todos los conjuntos estudiados podemos pensar, a demás, que el contexto de exhibición revestiría situaciones particulares (contextos mortuorios, de circulación, de exposición, etc.)



Figura VII 8. Piezas con contraste de asimilación. La complejidad del diseño no se percibe a simple vista y es necesario encontrarse muy cerca de él.

Estas características del estilo yavi-chicha plantean una serie de interrogantes: ¿por qué razón los diseños pictóricos han sido concebidos para ser vistos a corta distancia? ¿Qué prácticas se encuentran implicadas en su uso? ¿Cuál es la relación entre lo casi invisible de lo pictórico y lo evidente del morado, el ante y el rojo en el juego cromático? Estos gestos plásticos parecen estar invitando a distintas prácticas, modos de interacción y formas de entramarnos en la realidad.

En síntesis, abordar el color en forma *relacional* (Owoc 2002; Young 2006) nos marca varios caminos potencialmente fructíferos a seguir en la arqueología. Primero, pone de relieve que las relaciones cromáticas (p.ej., los contrastes) son más relevantes para entender la experiencia que la tonalidad misma o su cuantificación “objetiva.” Segundo, nos invita a pensar en los efectos (buscados o no) que estas combinaciones producían en las personas, sus consecuencias “sociales” (Gell 1998; Latour 2005).





## CAPÍTULO IX

### DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES:

# LOS EFECTOS SOCIALES DEL ESTILO

*“Las pinturas si quieren se hacen ver, pero si no quieren no.*

*Ha de ser un código secreto”*

Norberto Vilca, comunario de Chipihuayco 2008

sobre las vasijas Yavi-Chicha

**E**n este capítulo retomaremos nuestras preguntas y los caminos recorridos para responderlas. Como señalamos anteriormente, pensamos que las formas, cromas y pictografías son divisiones analíticas que deben interrelacionarse para comprender una misma realidad material, la alfarería. También creemos que la cerámica, como otros aspectos de la cultura material, junto con las personas, los lugares y los momentos que forman los contextos de acción, son parte de una *red social* (Latour 2005) cuya trama deberíamos recomponer para acercarnos al proceso por el cual las personas y las cosas –las poblaciones del Río Grande de San Juan y su alfarería– fueron creándose recíprocamente en la práctica. Por cierto, esta sería una meta demasiado ambiciosa para este trabajo. Nuestro propósito aquí es sólo retomar los argumentos y la información desarrollados en los sucesivos capítulos e interrelacionarlos para dar algunas respuestas al principal interrogante que condujo nuestra investigación: ¿qué sentido de lo bello representa el estilo alfarero Yavi-Chicha y cuál fue el contexto social de su desarrollo? (ver Capítulo II).

Para ello avanzaremos en tres etapas. Primero, pondremos énfasis en la diversidad funcional de la cerámica como primera aproximación a las prácticas en que participaba. Para ello, tomaremos como eje a las categorías morfo-funcionales, puesto que son ellas las que señalan diferentes usos, v.gr., modos en que las vasijas interactuaban entre sí (como conjuntos), con las personas y con otros materiales (estructuras, rasgos, sustancias procesadas y consumidas, accesorios, etc.) conformando así diversos contextos o situaciones sociales. Luego, centraremos nuestra atención en los modos

regulares en que se articulan las formas, los colores y los diseños pictóricos para crear esa unidad perceptual a la que aludimos al hablar de un “estilo Yavi-Chicha”. Esta regularidad observable en los objetos, supuso la movilización pautada de recursos técnicos sofisticados por parte de los antiguos alfareros para contribuir –desde sus obras, deliberadamente o no– a crear una experiencia compartida. Partiendo de la perspectiva teórica presentada en el Capítulo II, entendemos que el “sentido de lo bello” o “habitus del gusto” reside precisamente en este acuerdo intersubjetivo implícito respecto a cómo deben ser los objetos (la cerámica en este caso) y, por lo tanto, las sensaciones y relaciones que suscita su utilización. Finalmente, buscamos entender esta “trama social” –la que unía a la cerámica Yavi-Chicha con sus creadores, los habitantes del Río Grande de San Juan– en el contexto histórico de los Andes Circumpuneños durante el Período de Desarrollos Regionales (Capítulo III).

## DIVERSIDAD FUNCIONAL DE LAS VASIJAS Y CONJUNTOS YAVI-CHICHA

En los conjuntos cerámicos tardíos de la cuenca media del Río Grande de San Juan predominan claramente un reducido número de categorías morfo-funcionales (Figura XIII 1): escudillas y fuentes entre las vasijas accesibles, cántaros y botellas entre los contenedores. Con frecuencia significativamente menor aparecen cuencos, vasijas con pico vertedero y, excepcionalmente, vasos (Tabla VIII 1).

Tabla VIII 1. Frecuencia de categorías morfo-funcionales por muestra

CATEGORÍAS MORFO-FUNCIONALES	COLEC. MUSEOS	RECOLECCIÓN SUPERFICIAL		EXCAVACIÓN			
		Chipi-huayco	Otros sitios (N= 14)	Sondeo 1 y 8	Compl I fragm.	Compl I remont.	Bilcapara sepulcro
Accesibles ind.	-	518	190	435	73		
Cuencos	12	-	-	-	-	-	-
Escudillas	146	190	141	101	20	8	1
Fuentes	-	82	25	26	8	2	
Contenedores ind.	-	974	511	808	97		
Cántaros	115	215	75	102	15	10	2
Botellas	45	4	3	1	1		
VPV	7	-	-	-	-	-	-
Vasos	-	2	-	-	-	-	-
Total diagnósticos	325 (*)	1524	945	1473	214	20 (*)	3 (*)

(\*) Piezas enteras.

Figura VIII 1. Categorías morfo-funcionales presentes

Accesibles



Fuente



Escudilla

Contenedoras



Cántaro



Botellas subglobulares (inflexas y modeladas)

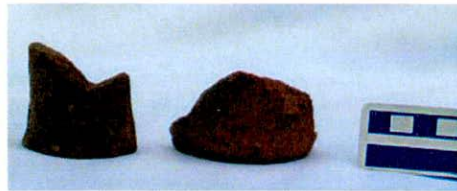
Piezas de menor frecuencia



Vasija con pico vertedero



Cuenco



Posibles vasos

Al analizar las diferentes muestras en el Capítulo VI mencionamos que estas categorías se distribuyen diferencialmente entre los conjuntos procedentes de contextos funerarios (colecciones de museos, sepulcro del Recinto 1 de Bilcapara) y de lo que denominamos “vida cotidiana” (recolecciones superficiales, basureros y complejo habitacional de Chipihuayco). Una primera forma de visualizar estas diferencias es comparar la frecuencia de cada categoría en los conjuntos de piezas enteras (Figura VIII 2).

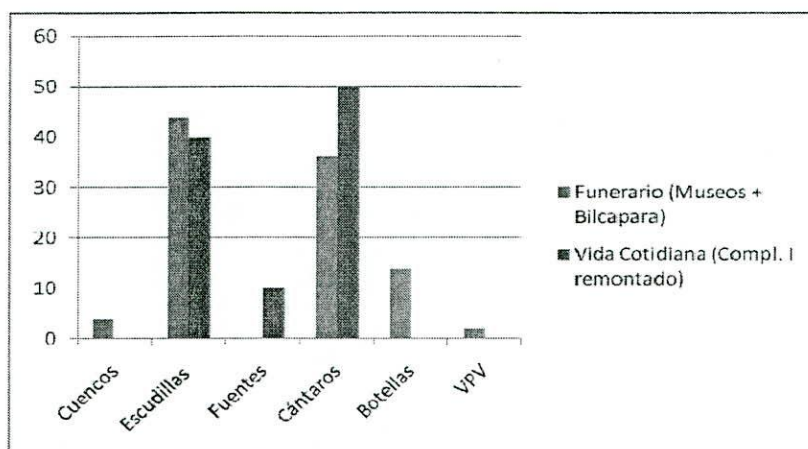


Figura VIII 2 Porcentaje de cada categoría morfo-funcional en los conjuntos funerario (N = 328)

y de vida cotidiana (N = 20; piezas enteras solamente)

El gráfico muestra claramente que, mientras que las escudillas y cántaros están consistentemente representadas en ambos conjuntos, los cuencos, vasijas con pico vertedero y botellas sólo aparecen en los conjuntos funerarios y las fuentes únicamente en los de vida cotidiana. El problema de esta primera aproximación es que, al incluir sólo piezas enteras, compara muestras de tamaño muy diferente, ya que mientras los contextos funerarios incluyen gran cantidad de piezas probablemente obtenidas en numerosas tumbas de varios sitios, la “vida cotidiana” sólo está representada por las 21 vasijas remontadas del Complejo I de Chipihuayco. El problema no es sólo la poca cantidad o que todas las piezas provienen de un mismo complejo doméstico, sino que ni siquiera esta vivienda pudo ser excavada en su totalidad, por lo que no podemos descartar que otras habitaciones, destinadas a otras actividades, alberguen piezas de distinta forma y función.

Sin dejar de lado la importancia de avanzar en las tareas de excavación y remontaje, resulta claro que si aspiramos a tener cierta idea de la variabilidad morfo-funcional de la cerámica Yavi-Chicha y sus contextos, debemos incorporar el material fragmentario. La comparación entre piezas enteras y fragmentos plantea múltiples dificultades metodológicas, pero es la única vía de aproximación al problema con que contamos por el momento. Para reducir los posibles sesgos, decidimos incluir sólo los tuestos “diagnósticos de forma” (bordes, asas y bases), evitando así sobreestimar la frecuencia de grandes vasijas que al romperse generan gran número de fragmentos de cuerpo. En una primera instancia incluimos sólo a Chipihuayco, recolecciones superficiales y los sondeos 1 y 8, no así los fragmentos del Complejo I porque es posible que pertenezcan a algunas de las piezas remontadas y ya consideradas en las cifras. Puesto que nuestro interés se centra en las categorías morfo-funcionales, excluimos los diagnósticos de forma que sólo pudieron clasificarse a nivel de familia (accesibles o contenedores indeterminados), formando así una muestra de “vida cotidiana”

de 748 ejemplares, entre vasijas enteras o remontadas y fragmentos diagnósticos representativos del conjunto superficial total y de dos basureros con dataciones absolutas.

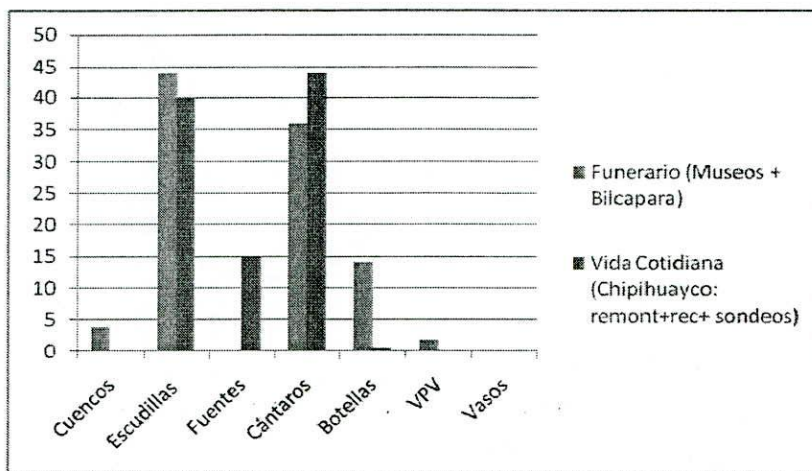


Figura VIII 3 Porcentaje de cada categoría morfo-funcional en los conjuntos funerario (N = 328) y de vida cotidiana (N = 20 piezas enteras + 728 fragmentos).

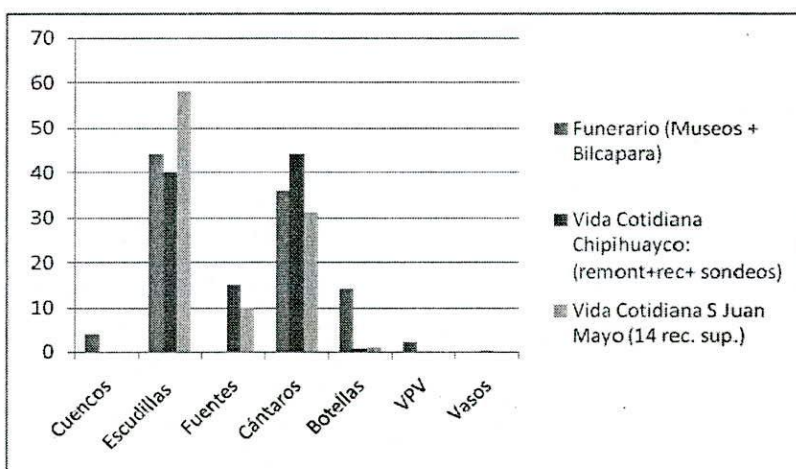


Figura VIII 4 Porcentaje de cada categoría morfo-funcional en los conjuntos funerario (N = 328) y de vida cotidiana correspondientes a Chipihuayco (N = 20 piezas enteras + 728 fragmentos) y San Juan Mayo (N = 244 fragmentos).

Como lo revela la figura VIII 3, las tendencias observadas no varían, indicando que las diferencias entre los dos tipos de conjuntos son significativas. Las mayores novedades son la aparición de fragmentos de botellas (0,7 % de la muestra) y vasos (0,3 %) que, evidentemente, no cambian el panorama. La Figura VIII 4 incorpora los diagnósticos de forma de las recolecciones superficiales de San Juan Mayo, agregando 244 ejemplares a la muestra de vida cotidiana y ratificando la solidez de las tendencias observadas.

Resumiendo hasta aquí, entonces, podemos afirmar que los *conjuntos funerarios* incluirían mayoritariamente escudillas, cántaros y botellas, y más raramente, vasijas con pico vertedero y cuencos. Comenzando por los *cuencos*, cabe notar que los 12 ejemplares conocidos se encuentran en dos colecciones de La Quiaca. Si bien tienen la impronta del estilo Yavi-Chicha en la calidad de su pasta y en el tratamiento de superficie, mantenemos por el momento nuestras reservas respecto al alcance regional de esta clase, tal vez se trate de una expresión espacial y/o temporalmente acotada. En cualquier caso, nos remiten a prácticas de consumo de alimentos (tal vez líquidos) en raciones pequeñas, comparables en cierta medida a las vinculadas con las escudillas.

Las *vasijas con pico vertedero* son menos aún (7 ejemplares), aunque esta forma distintiva tiene sus análogos en otros conjuntos contemporáneos del sur andino, p.ej., en Quebrada de Humahuaca (Nielsen et al. ms) y en los valles del sur de Potosí (Ibarra Grasso y Querejazu Lewis 1986). Tentativamente interpretamos a estas vasijas como lo que en la región se conoce como *chuiayuros*: “Piezas pequeñas, cerradas y muy transportables. Se usan exclusivamente para rociar *chuiá* [un derivado de la chicha muy apreciado y de bajo tenor alcohólico] al rebaño durante la señalada (...) Otras sociedades andinas también utilizan este tipo de artefactos en ceremonias ligadas a la fertilidad del rebaño<sup>1</sup>. Los *chuiayuros* presentan una trayectoria de vida muy diferente a otros tipos de conjuntos ya que nunca son derivados a otros usos y no se han registrado piezas en áreas de descarte ya que el fin de su vida útil está asociado a rituales mortuorio como el ‘despacho de las almas’” (Menacho 2007:155). Es común que presenten modelados zoomorfos en el “pico vertedero”, lo que sería consistente con su asociación ritual al ganado o a otros animales y se corresponde con lo observado en las piezas que hemos analizado.




---

<sup>1</sup>Menacho (2007) se refiere a trabajos realizados por Flores de Ochoa (1977) y Tomoeda (1993).

Las *botellas* merecen especial atención porque, a pesar de no ser tan abundantes como otras formas, fueron hasta ahora consideradas algo “característico” del estilo Yavi-Chicha. Se trata de piezas muy pequeñas. En su gran mayoría subglobulares de contorno inflexo, a menudo con modelados antropomorfos. En los sitios estudiados sólo hallamos 8 fragmentos (< 0,6 % de los diagnósticos de forma) de esta categoría, sin poder precisar los detalles de su forma. Por eso creemos válido –hasta



que sean documentadas en otros contextos– seguirlas considerando como objetos relacionados al mundo funerario, que culminan su vida útil en contextos mortuorios. Por su tamaño y la evidencia del tapón hallado en una de las colecciones, inferimos que se tratan de recipientes destinados a guardar –y tal vez consumir– líquidos muy valiosos (alucinógenos?), para ser consumidos o “*challados*” en contextos especiales.

Los *cántaros* y *escudillas* de contextos mortuorios responden en su mayoría a los mismos cánones formales que los de vida cotidiana –un punto sobre el que volveremos en la próxima sección– salvo en su tamaño,



que siempre es mediano-pequeño (< 25 cm de altura para los contenedores, < 21 cm de diámetro para accesibles). Como los contenedores de uso doméstico, muchos de ellos han sido expuestos al fuego (ollas, calciformes), como lo ejemplifica el cantarito compuesto de base cónica con restos de hollín que formaba parte del ajuar funerario de la mujer hallada en el Recinto 1 de Bilcapara.



La principal excepción a lo afirmado es un tipo formal particular dentro de esta categoría, el *balde*, del que no identificamos ningún espécimen ni entre el material fragmentario ni entre las piezas remontadas. Sin embargo, registramos 13 baldes en las colecciones del MYch, MEMÑ y en el Museo de Tarija. Se presentan coloreados, con pictografías y hasta modelados. Un detalle llamativo que comparte la mayoría de ellos es un “agujero” en la base que, a juzgar por los rastros de fractura, fue intencionalmente horadado. Krapovickas interpretó esto como expresión de la intención de “matar las vasijas”, que podría ser consistente con su hallazgo en contextos mortuorios exclusivamente. Durante nuestra investigación en los sitios, los únicos hallazgos relacionados fueron dos fragmentos de bases de unión recta, coloreados en ante y con diseño pictórico, procedentes de la recolección superficial de Chipihuayco. Por su diámetro reducido, sin embargo, se los clasificó como *vasos*, siendo los únicos ejemplares registrados hasta el momento.



El repertorio de piezas del “mundo funerario”, entonces, nos remiten a actividades de preparación (contenedores expuestos al fuego), distribución (cántaros pequeños) y consumo de alimentos y bebidas en raciones individuales (escudillas), la ingesta y/o *challa* de sustancias especiales como *chuia* y tal vez alguna bebida embriagante o alucinógena (vasijas de pico vertedero, botellitas), además de otros actos o gestos que por el momento se nos escapan (baldes y sus perforaciones). Resultaría interesante investigar, a medida que se sumen otros contextos funerarios documentados en detalle, la naturaleza de estas prácticas y las “relaciones sociales” implicadas. ¿Involucraban estas acciones a los deudos exclusivamente –como en nuestros funerales– o también a los difuntos, que dentro de otras cosmovisiones podrían continuar realizando algunas de ellas en otro plano de realidad? ¿participaban otras agencias no humanas, como los espíritus de los animales y sus cerros protectores alimentados con la *chuia* durante las señaladas etnográficas u otras deidades contactadas en estados alternativos de consciencia (Nielsen 2007)?

Los *conjuntos de vida cotidiana*, están formados por cántaros y escudillas en proporciones similares, además de fuentes. Esta última categoría está consistentemente representada en todos los sitios –en superficie, basureros y espacio doméstico– pero totalmente ausente en las colecciones. *Escudillas* y *fuentes* difieren sólo en tamaño y en la ocasional presencia de asas funcionales en las últimas (asas en cinta con orientación horizontal), que facilitarían significativamente el transporte, teniendo en cuenta que, dada su gran capacidad, serían bastante pesadas. Como hemos visto, las escudillas forman alrededor de la mitad de las piezas cerámicas en la mayoría de las muestras analizadas. Seguramente se emplearon para el consumo individual de alimentos y bebidas, además de tareas de transvasado de sustancias, tanto en situaciones domésticas como públicas.

La categoría *cántaro* –como la de “contenedor indeterminado” empleada en el análisis de fragmentos– abarca un repertorio de vasijas funcionalmente más diverso, dependiendo del tamaño (desde cantaritos para distribución y consumo como los registrados en conjuntos funerarios, hasta grandes recipientes “fijos”, verdaderos “depósitos cerámicos”) y la exposición al fuego (cántaros de almacenaje o *virques* vs. ollas, vasijas asimétricas y otros contenedores para calentar), entre otras variables. Caracterizar esta diversidad es sumamente importante para entender la organización de la práctica cotidiana, pero difícil dados los problemas metodológicos ya mencionados de reconstruir formas completas e inferir usos a partir de fragmentos solamente. Aunque parezca evidente, consideramos importante detenernos un momento en este tema.

Como es sabido, los contextos funerarios ofrecen condiciones más favorables para la conservación de piezas enteras y para el hallazgo de las mismas, razón por la cual son la principal fuente de las colecciones museográficas, tanto las obtenidas por arqueólogos como las reunidas por aficionados. Por su naturaleza, los sepulcros preservan un gran número de vasijas en forma concentrada y al amparo de los procesos que amenazan la integridad de las piezas empleadas en la vida cotidiana, desde el propio uso hasta la reclamación de materiales. Más aún, algunas de las actividades de la esfera cotidiana requieren vasijas que por sus características (p.ej., gran tamaño) o por las condiciones de uso (transporte, exposición al shock térmico) sólo excepcionalmente se conservan enteras. La consecuencia obvia es que las piezas enteras (el principal acervo de los museos) y los conjuntos fragmentarios, representan dos esferas distintas de la vida social, dos aspectos diferentes del pasado que aspiramos a comprender y que en esta tesis venimos denominando “funerario” y “vida cotidiana”.<sup>2</sup> Integrar ambos componentes para formar una idea cabal del estilo Yavi-Chicha y de la red social que lo enmarcaba, requiere, entonces, reconstruir –literalmente mediante remontaje o virtualmente mediante inferencias– piezas que no están representadas en ninguna colección museográfica. El problema es más complejo aún, ya que no alcanza con identificar la existencia de algunas formas particulares, sino establecer comparaciones, tanto cualitativas como cuantitativas, entre *conjuntos* fragmentarios y de piezas enteras.

Nuevamente, una de las líneas de evidencia necesarias para resolver este problema, es la que proveen las excavaciones en área de contextos domésticos y públicos y las labores de remontaje exhaustivo que deben acompañarlas. Dada la ausencia de antecedentes de este tipo para la región y período de nuestro interés, emprendimos nuestros propios trabajos de campo, con la fortuna de dar con contextos de abandono excepcionales en los que pudimos reconstruir gran cantidad de vasijas

---

<sup>2</sup> Preferimos evitar una dicotomía como “mundo de los muertos-mundo de los vivos” ya que sabemos que entre los pueblos sur andinos de esta época los difuntos –además de otros agentes no-humanos– formaban parte integral de la sociedad y continuaban participando de los asuntos de los vivos (Nielsen 2006; Salomon 1995)

enteras. Sin embargo, será necesario mucho trabajo antes de alcanzar una comprensión de la variabilidad del estilo Yavi-Chicha en la vida cotidiana del Período de Desarrollos Regionales. Esta limitación nos llevó a mantener –dentro de nuestra sistemática (Capítulo V)- un número limitado de categorías morfo-funcionales en la familia contenedores, potencialmente la más variable y peor representada en los conjuntos funerarios. La categoría “cántaro”, entonces, encierra una multiplicidad de piezas de forma y función diversa que recién comenzamos a clasificar. Las piezas remontadas de la excavación del Complejo I de Chipihuayco, sin embargo, nos brindan un punto de partida para ello.

Tal como lo anticipamos, algunas de las clases reconstruidas carecen de contraparte en las colecciones museográficas. Una de ellas es la vasija de boca ancha o *virque*, recuperado en el recinto 9. Ya mencionamos su vinculación con diversas etapas de la preparación de chicha (amasado, *meceado*) como función primaria, prestándose (etnográficamente) a múltiples usos secundarios que requieren gran capacidad y accesibilidad. Actualmente, los *virques* son muy comunes entre las familias campesinas de la región<sup>3</sup> y es probable que haya muchos de ellos presentes en nuestras muestras de tiestos, sólo que a falta de una muestra de ejemplares enteros sobre los cuales documentar detalles de forma o terminación, resulta muy difícil diferenciarlos de otros contenedores grandes al analizar fragmentos.

Las dos fuentes encontradas en el recinto 5 son otro ejemplo. Aunque podíamos inferir su forma y función a partir de los fragmentos y por analogía con conjuntos contemporáneos de otras regiones (Quebrada de Humahuaca), sólo en estos ejemplares pudimos registrar los motivos y configuraciones del diseño pictórico. Otro hallazgo fue el de los contenedores para calentar, olla, vasijas asimétricas o calceiformes y jarro. Nuevamente, muchos de los fragmentos de nuestras muestras clasificados como “cántaros” o “contenedores indeterminados” pertenece con seguridad a estas categorías, pero la dificultad para identificar la presencia de hollín en tiestos de superficie nos impide clasificarlos de este modo.

Pasando a los fragmentos, encontramos algunos ejemplares de bases con incrustaciones de cuarzo en su interior e impronta de textil en su superficie externa. Este tipo de materiales han sido descritos en la literatura como un “tipo” cerámico, el “Pozuelos con cuarzo”, encontrado por distintos investigadores en la puna y valles de Jujuy, como así también en Tarija. Algunos autores

---

<sup>3</sup> De hecho, un pueblo cercano a Chipihuayco en la Quebrada de Talina se llama “Berque” por referencia a la destreza de los ceramistas de la comunidad en la fabricación de este tipo de vasijas. Otro dato interesante a partir de entrevistas con alfareras de Berque y Chipihuayco es que los primeros virques se “regalan”, por lo general al contraer matrimonio, y no son desechados con facilidad. Se los enmienda, repara, ata y si deja de contener pasa al depósito. Jamás se descarta.

han asociado estos materiales con el procesamiento de productos vegetales por “rallado”, “abrasión” o “triturado”.

En síntesis, los conjuntos alfareros de uso cotidiano son los más numerosos y posiblemente los más diversos desde el punto de vista funcional, pero recién comenzamos a generar la información necesaria para caracterizarlos. Sabemos que incluyen escudillas, fuentes, cántaros pequeños, grandes contenedores (apenas transportables o fijos), vasijas de boca ancha, contenedores para cocinar de distintos tamaños, vasijas calciformes y jarros. Estas vasijas permitirían almacenar, transvasar, transportar, cocinar, amasar, moler, distribuir, servir, exhibir y consumir, tanto sustancias líquidas como sólidas, en contextos domésticos o públicos. De hecho, la imposibilidad –por el momento– de establecer diferencias entre las muestras de superficie asociadas a las plazas y a las áreas de vivienda podría indicar que las piezas empleadas en estos dos tipos de contexto eran, en gran medida, las mismas. Por cierto, esta hipótesis deberá ser evaluada a la luz de excavaciones en área en los espacios públicos y estructuras asociadas.

Lo que sí podemos afirmar a partir de las excavaciones ya realizadas en el Complejo I, es que dentro de las áreas domésticas, las vasijas se distribuían de forma variable en estructuras y áreas de actividad diferenciadas. En el futuro, quizás podamos definir “sub-conjuntos” funcionalmente específicos que caracterizarían distintos lugares, momentos y situaciones de interacción social. Si tomamos los recintos excavados como primera aproximación o hipótesis, podríamos mencionar: grandes contenedores (virques, ollas, depósitos) asociados a la preparación de alimentos y bebidas en cantidad (recinto 9); grupos de escudillas –tal vez acompañados de ollas pequeñas y/o cántaros de servicio– destinados al consumo compartido (recinto 7); y cántaros de almacenaje asociados a múltiples bienes (otras vasijas incluidas) en depósitos (recinto 5).

## LAS REGULARIDADES DEL ESTILO YAVI-CHICHA

Acabamos de subrayar la diversidad funcional del repertorio alfarero Yavi-Chicha y de los contextos en los que participó. En este apartado quisiéramos poner énfasis en la otra cara de la moneda, en lo que *unifica* ese repertorio, permitiéndonos hablar de un *estilo*. Para ello partiremos de recapitular los resultados del análisis de las formas, los colores y el diseño pictórico, interrelacionándolos con el fin de arribar a una caracterización de este estilo más significativa desde el punto de vista de la experiencia. Luego, atendiendo a la importancia que asume el manejo de los contrastes cromáticos en la conformación de este estilo (Capítulo VII), proponemos distintos “rangos perceptivos” o “esferas sociales” creadas a partir de su inserción en las prácticas.

Al presentar la tipología de formas (Capítulo V), mencionamos algunos atributos que son críticos para que las vasijas sean aptas para desempeñarse en distintas actividades, por ejemplo accesibilidad, profundidad y capacidad. Son las combinaciones de estos atributos las que nos permiten inferir los usos para los que fueron diseñadas las vasijas. Cuando examinamos el estilo alfarero Yavi-Chicha resulta llamativo el limitado repertorio de “categorías morfo-funcionales” con las que resolvieron la diversidad de demandas funcionales derivadas de las distintas actividades en que seguramente fueron empleadas las vasijas. Específicamente, pareciera que usos que demandaban –por ejemplo- diferencias de tamaño (o características de performance [*sensu* Schiffer y Skibo 1987] relacionadas como capacidad, transportabilidad, visibilidad) o exposición al fuego, eran resueltas mediante un mismo diseño morfológico, ajustando simplemente su escala. De hecho, esta es una de las razones por las que resultó imposible diferenciar a nivel de fragmentos clases funcionales que sabemos que debieron existir, particularmente entre los contenedores, por ejemplo, ollas de uso cotidiano o festivo, cántaros de servicio, contenedores para almacenar, grandes contenedores fijos.

Al presentar el análisis de las muestras en el Capítulo VI, señalamos reiteradamente otro factor de regularidad que opera a nivel de los *detalles formales*. El uso reiterado de las mismas geometrías de cuerpo –y de cuello cuando está presente- los mismos bordes, asas (forma, ubicación, orientación) y bases dentro de cada categoría morfo-funcional, o incluso en categorías diferentes, brinda mayor uniformidad aún al conjunto. Dicho de otro modo, aún las variaciones de tamaño y otros atributos funcionalmente discriminantes no parecen alterar los modos de hacer característicos del estilo.

Así por ejemplo, las fuentes replican –a mayor tamaño- los mismos cánones morfológicos de las escudillas: cuerpo hemisférico, bordes inflexos, invertidos o directos y bases planas-cóncavas. Las asas son más variables, mamelonares o semicirculares pero sin utilidad aparente para las escudillas, asas en cinta pero funcionales para las fuentes. Las mismas asas en cinta y bases plano-cóncavas son las predominantes en los cántaros. Estos últimos, sin importar el tamaño, son mayoritariamente de cuerpo subglobular –raramente bicónicos- compuestos o con cuello cilíndrico inflexo y bordes

evertidos. Algunos cántaros –con o sin exposición al fuego- poseen las mismas bases cónicas –a pesar de que se adivinan substanciales diferencias de tamaño- y las “asas asimétricas y oblicuas” consideradas “típicas” del estilo Yavi. Estas asas se repiten en las botellitas, a pesar de participar probablemente de esferas de acción diferentes a los cántaros (en los términos planteados en el apartado precedente) y de requerir distintos modos de prensión, v.gr., sujeción con ambas manos y/o cordel los cántaros, sujeción con una sola mano las botellitas.

Ciertos detalles formales recurrentes, como la posición oblicua de las asas o los bordes inflexos en escudillas o fuentes, parecen señalar aspectos “táctiles” del estilo, un sentido del gusto que apela a otras experiencias sensoriales distintas a la visión, pero que son igualmente relevantes en la percepción del corpus alfarero. En cierto modo, convocan gestos característicos al momento de tomar la pieza, ya sean escudillas, fuentes, botellas o cántaros. Gestos y percepciones regulares en la fabricación y en el uso.

A propósito de la “inflexión Yavi”, señalamos oportunamente que a menudo marca límites entre colores contrastados, como lo hacen otros detalles de forma, por ejemplo, la inflexión que divide el cuello del cuerpo en los cántaros, el labio dividiendo colores contrastados en cada superficie del borde en cántaros y escudillas o las asas que dividen con franjas moradas dos campos hemisféricos antes en algunos cántaros. Aquí se advierte cómo se articulan la forma y el color, el tacto y la vista para dar una experiencia sensorial integrada.

El color es indudablemente *el* atributo característico del estilo Yavi-Chicha, la marca del sentido de belleza que lo unifica y lo distingue de otros estilos alfareros contemporáneos del sur andino. La importancia del color queda demostrada por la elevada frecuencia de piezas coloreadas en todas las muestras analizadas. Como argumentamos en el capítulo anterior, sin embargo, son los *contrastos cromáticos* -antes que los colores individuales- los determinantes en la conformación visual de la experiencia. Es el efecto cromático el que nos atrapa, no las tonalidades en sí mismas.

Es importante recordar en este punto no sólo que los fragmentos son partes de piezas enteras (lo que representa una dificultad al momento de explorar contrastes cromáticos en muestras de tiestos), sino que las vasijas fueron partes de conjuntos que operaron concertadamente en la práctica. Esto significa que piezas que presentan el mismo tratamiento en toda su superficie (alisadas, monocromas) pueden haber generado contrastes al ser empleadas conjuntamente en una actividad o participar de una situación. En este sentido, sería más apropiado analizar los contrastes cromáticos a nivel de conjunto más que en términos de vasijas aisladas, un punto sobre el que volveremos más adelante. Siguiendo esta línea de razonamiento, eventualmente deberíamos pensar los conjuntos alfareros en su contexto, en un diálogo de percepciones con otros artefactos, la indumentaria, la arquitectura y la geografía. Evidentemente, una indagación de este tipo excede largamente nuestras

posibilidades, pero consideramos importante tener en cuenta esta idea para orientar futuras indagaciones sobre este tema.

Los datos presentados demuestran que se apeló recurrente y simultáneamente a tres niveles de contraste en la cerámica Yavi-Chicha: (a) de saturación o brillo (alisado-pulido); (b) de claro-oscuro (podríamos llamarlo valor, aunque no es el término más apropiado) entre los rojos, los morados y los antes; (c) de asimilación (negro desleído sobre colores plenos)<sup>4</sup>.

### CONTRASTES DE SATURACIÓN O BRILLO

La primera evidencia de la importancia del color en el estilo Yavi-Chicha reside en la elevada proporción de materiales coloreados mediante baño o pintura en todas las muestras analizadas. Esta característica es poco común entre los estilos alfareros contemporáneos del sur andino (Yura, Huruquilla, Casabindo, Loa/San Pedro, Lépiz). Como señalamos reiteradamente, todas las piezas coloreadas han sido también pulidas. La recurrente combinación en los conjuntos de piezas alisadas y pulidas, entonces, señala un primer juego perceptivo del estilo Yavi-chicha al que podríamos caracterizar como “contraste de saturación”. Este contraste no sólo establece una diferencia visual marcada entre objetos opacos y luminosos, sino que también compromete la percepción táctil de los objetos (rugosos vs. suaves).

Tabla VIII 2. Frecuencia de tratamientos superficiales por muestra, incluyendo sólo bordes en el caso de fragmentos.

SÓLO LOS BORDES	COLECC. MUSEOS	RECOLECCIÓN SUPERFICIAL		EXCAVACIÓN			
		Chipi- huayco	SJM (14 sitios)	sondeo 1 y 8	Complejo I fragm.	Complejo I remont.	Bilcapara sepulcro
Alisadas	51	103	142	116	24	6	1
Pulidas	274	359	171	196	52	15	2
Total	325 (*)	462	313	312	76	21 (*)	3 (*)

La importancia del contraste de brillo en el estilo Yavi-Chicha puede apreciarse en la Tabla VIII 2, donde se consigna la frecuencia de cada tipo de tratamiento de superficie en todas las muestras, empleando únicamente la cantidad de bordes en los conjuntos fragmentarios, de modo reducir los sesgos en la comparación con piezas enteras. La Figura VIII 5 permite visualizar más fácilmente la tendencia, destacando la consistente representación de ambos tratamientos en todas las muestras. Dentro de este patrón, cabe notar que la mayor proporción de pulidos (84 %) se da en las

<sup>4</sup> Hemos agregado términos complementarios similares a los planteados por Johannsen Itten para facilitar la identificación de cada contraste.

colecciones de museos (¿“ámbito funerario”?), mientras que la menor (55 %) se presenta en las recolecciones superficiales de sitios de la micro-región San Juan Mayo.

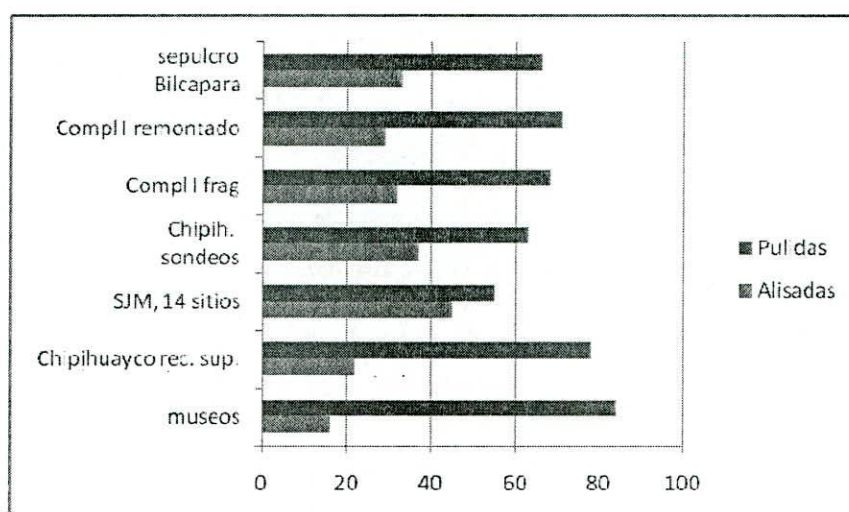


Figura VIII 5 Proporción de tratamientos superficiales por muestra, incluyendo sólo bordes en el caso de fragmentos.

El uso deliberado de este recurso queda también demostrado por la presencia de ambos tipos de tratamiento en las mismas clases de vasijas (ver Capítulo VI). Más aún, pensando a nivel de conjunto, conviene recordar que el conjunto de piezas enteras recuperado en el Complejo I de Chipihuayco y el del sepulcro del Recinto 1 de Bilcapara, incluyen tanto piezas alisadas como pulidas. Podríamos pensar –como hipótesis de trabajo al menos- que se buscaba la conjunción de ambos tratamientos superficiales en las actividades, como si esta elección estética sólo se expresara cabalmente en el contraste entre brillante y opaco, suave y rugoso.

### CONTRASTES DE VALOR O CLARO-OSCURO

Dentro de las vasijas pulidas-coloreadas, surge un segundo tipo de contraste entre los colores rojo, ante y morado. Se trata de un contraste de claro-oscuro, ya que se trata de colores de distinto valor dentro de una paleta cálida. Este recurso visual se pone en juego en una misma pieza (vasijas policromas) o entre piezas monocromas de diferente color dentro de un mismo conjunto. En el primer caso (vasijas policromas), siempre se contraponen o contrastan los colores alternos morado y ante, oscuro y claro. Las piezas policromas (salvo en las colecciones) nunca superan el 10% de las muestras, aunque como dijimos, es importante tomar en cuenta los contrastes *entre* piezas monocromas. Después de todo, en la vida real la “vajilla” y la “batería de cocina” (utilizando términos coloquiales), en situaciones domésticas o públicas, siempre actúan como conjunto; por lo

tanto, es a este nivel en donde estos efectos (opaco-brillante, claro-oscuro) actúan. El color ante, morado y rojo se definen, no por una tonalidad exacta, sino en relación a los otros colores (recordemos la definición anterior del Capítulo VII “el color es, en su esencia, inestable”).

Finalmente, como lo muestran los datos de diseño cromático analizados oportunamente, los distintos patrones cromáticos se presentan en casi todas las categorías morfo-funcionales. Esto significa que –como en el caso del brillo- los contrastes de valor se utilizan con relativa independencia de la forma y –cabe inferir- de las actividades específicas en que participan las vasijas (salvo tal vez las vasijas que sufren exposición al fuego, aunque esta posibilidad debería evaluarse empíricamente). En otras palabras, *los contrastes de valor se manejan con independencia de la forma y la función de las piezas.*

### CONTRASTES DE ASIMILACIÓN

Como comentamos en el capítulo anterior, el contraste de asimilación se produce cuando los matices contiguos son muy semejantes (colores análogos) o cuando las áreas que abarcan son muy pequeñas; allí los colores se aproximan entre sí en vez de marcar un contraste. En este sentido, el negro desleído se encuentra subordinado a los contrastes anteriores, se subsume o asimila al color de fondo de la pieza o campo (recordemos que el diseño pictórico siempre se encuentra en piezas coloreadas, nunca en alisadas). Como mostramos a lo largo del Capítulo VI, este recurso se distribuye con similar frecuencia entre los tres colores, como así también, entre piezas accesibles y contenedores. En suma, *el color de la pieza no determina la presencia o ausencia de pictografías.*

Lo que sí se advierte, es una diferencia considerable en la frecuencia del diseño pictórico entre las muestras de piezas enteras y las fragmentarias. En parte, esta variación podría corresponder a diferencias reales entre los conjuntos “funerarios” y los de “vida cotidiana”. Como lo ilustra la Figura VIII 6, entre los primeros las frecuencias de vasijas pictografiadas oscilan entre un 40 % de las coloreadas (colecciones procedentes de la CMRGSJ) y el 63 % (colecciones funerarias de otras regiones), mientras que en la mayoría de las muestras obtenidas por nosotros las frecuencias se mantienen por debajo del 10%. La muestra que nos lleva a relativizar esta interpretación, es la de piezas remontadas del Complejo I de Chipihuayco, en la que las vasijas con diseño pictográfico alcanzan el 27% de los ejemplares coloreados. Aunque la proporción continúa siendo considerablemente menor a la registrada en tumbas, es muy superior a la que revelan los fragmentos. Esto podría reflejar la incidencia de una segunda variable, a saber, la inclusión de numerosos fragmentos coloreados sin diseño que corresponden a las partes “lisas” de vasijas que en otras partes estaban pictografiadas. Por el momento, creemos que no hay elementos suficientes para rechazar ninguna de estas interpretaciones.

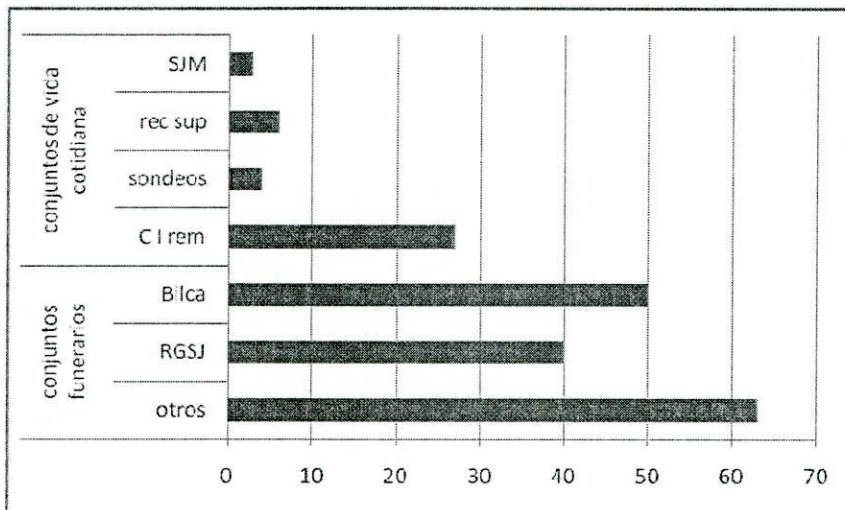


Figura VIII 6 Porcentaje con diseño pictórico sobre el total de piezas/fragmentos coloreados en cada muestra.

### EL DISEÑO PICTÓRICO

A primera vista, el diseño pictórico revela una gran diversidad, tanto a nivel de motivos como de configuraciones. Esta diversidad es tal que no parece haber correlación entre motivos y configuraciones (Ávila 2008). Esta conclusión parece oponerse a la tendencia homogeneizante que venimos argumentando a partir de los aspectos formales y cromáticos del estilo. Esta idea debe ser relativizada, sin embargo, puesto que el repertorio de motivos y configuraciones es bastante limitado, aún cuando estos dos niveles del diseño pictórico se comporten con relativa independencia. Lo que ello quiere decir es que el motivo de triángulo con espiral no determina una configuración axial o reversible pero, tampoco, una configuración axial o reversible determina la presencia del triángulo con espiral.

Por otro lado, el tamaño de los motivos (y, por lo tanto, del desarrollo de sus configuraciones) es homogéneo, sin importar la dimensión de la pieza en la que estén plasmados. Esto produce una gran complejidad en la lectura, no sólo en términos de advertir la existencia de pictografía, sino de establecer el tipo de diseño que la compone. Por último, y esto sólo como mención dado que se ha tratado en otras publicaciones (Ávila 2008, 2009) y necesita aún más desarrollo, los frecuentes “errores” (intencionales) en las configuraciones son muy sutiles (p.ej., quiebre de simetrías, cambios de dirección o composición de motivos, cambio de alternancia en la reversibilidad, etc.), por lo que sólo pueden reconocerse a través de repetidas lecturas y en base a un profundo conocimiento del repertorio de diseños (motivos y configuraciones) (Figura VIII 7). Esto refuerza la noción de que la

pictografía, a diferencia de la forma y el color, ha sido deliberadamente “encriptada”, diseñada para personas cercanas y familiarizadas con el estilo.

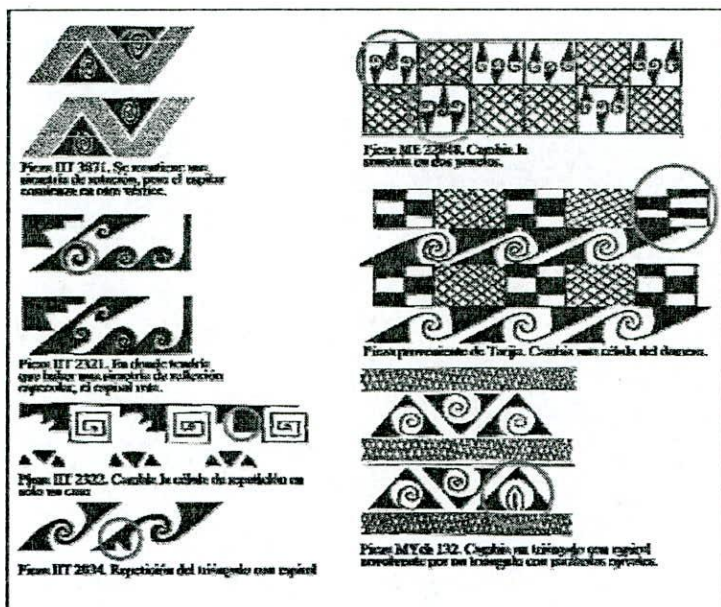


Figura VIII 7 Sólo como ilustración, mostramos algunos de los “errores” identificados en las piezas.

## LA VIDA SOCIAL DEL COLOR

En el Capítulo II argumentamos que los valores estéticos residen en la capacidad de los objetos “bellos”, producidos y utilizados de acuerdo a un sentido compartido o *habitus* del gusto (normalmente implícito, no discursivo) de establecer ciertas relaciones sociales. Transponiendo esta premisa al estilo alfarero Yavi-Chicha, nos preguntamos ¿qué tipo de redes sociales se articulaban en torno a esta alfarería? Vale aclarar que al hablar de “redes sociales” contemplamos potencialmente una gran variedad de relaciones, de identidad, de diferencias varias (de grado, de contraste, categorizaciones, etc.), de jerarquías, etc. Todas ellas pueden comprometer de un modo u otro los objetos que estudiamos, creando simultáneamente o en distintos contextos de uso, vínculos diversos y a veces contradictorios.

Basándonos en los resultados y argumentos presentados hasta aquí, pensamos que las vasijas del estilo Yavi-Chicha marcan dos rangos de acción del diseño que se corresponden con “efectos sociales” diferenciados. Uno de ellos es un **rango “amplio” o “distante”**, correspondiente a la percepción de las vasijas a cualquier distancia, desde el contacto inmediato hasta los límites de su visibilidad. En este rango es donde operan, fundamentalmente, los contrastes cromáticos de valor o claro-oscuro (morado-ante-rojo) y saturación (alisados-pulidos), impulsando un énfasis en la uniformidad de la percepción. Un patrón visual altamente repetitivo y relativamente estable frente al movimiento.

Traducido a situaciones sociales, podemos atribuir este efecto a interacciones en espacios sociales abiertos (patios, calles, plazas, campos, rutas, etc.) y a situaciones en las que interactúan o participan actores potencialmente diferentes –de otras unidades domésticas, comunidades o hasta de otros grupos étnicos-. En estos contextos, la alfarería actuaría sobre las personas homogeneizando su experiencia de situaciones que, de otro modo, serían muy heterogéneas –p.ej., diferentes actividades, lugares, personas extrañas-. La repetición de colores, de texturas y de sus contrastes relacionarían perceptualmente actividades, actores, lugares y momentos diferentes que las personas encontrarían en su quehacer, lo que Ingold denomina *taskscape* (Ingold 1993), reforzando a nivel práctico la cercanía o afinidad de todos estos elementos y contextos, vinculándolos en un colectivo o *red social* en el sentido planteado anteriormente (Gell 1998; Latour 1993). Este efecto de “vinculación” podría unir elementos o contextos que desde otros puntos de vista –incluso dentro de una misma cosmología– podrían diferenciarse, distanciarse o contraponerse. Pensamos, por ejemplo, en la diferencia que venimos señalando entre ámbitos funerario y de vida cotidiana, que remiten comprometen vasijas diferentes y –cabe suponer– actividades, lugares, actores y actitudes distintas, pero que a través de estos recursos estéticos participan de un mismo mundo social. Un mundo morado sobre ante.

El segundo **rango de acción**, al que podríamos denominar “**exclusivo**” o “**proxémico**”, operaría sólo en un ámbito acotado, en situaciones de interacción cercana —entre quienes manipulaban las vasijas o presenciaban su uso a corta distancia— entre personas familiarizadas con el estilo o (tal vez) que comparten un “**habitus del gusto**” en los términos antes expuestos. Este rango compromete al diseño pictórico que, al aumentar la distancia, desaparece por asimilación en el color del fondo. A diferencia de lo que sucede en los contrastes de valor, el diseño pictórico se esfuma en la visión. Su existencia no es visible, pero es real. Al igual que los otros contrastes.

Al traducir esta tendencia a las relaciones sociales, podríamos pensar que el estilo admite una mayor libertad para las expresiones individuales, sin socavar la uniformidad dominante en una perspectiva amplia. Se observa y aprecia en un marco más “**íntimo**”, entre personas emparentadas o miembros de un mismo grupo cultural. Esto daría cuenta de su mayor incidencia en contextos mortuorios (qué contexto más íntimo que este), especialmente en regiones extrañas, donde la reproducción de estos vínculos de afinidad podría tener mayor relevancia aún. A su vez, el hecho de que no sea visible, que resista su interpretación visual, podría tener otras connotaciones. Muchos objetos, o atributos de los mismos, no tienen una intención de exposición, si no de referenciar sutilmente una presencia (¿la del alfarero? ¿la del usuario?).

## EL ESTILO YAVI-CHICHA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

En los apartados precedentes rastreamos las relaciones sociales articuladas en torno a la producción y uso de la alfarería Yavi-Chicha en dos sentidos divergentes pero complementarios. Primero argumentamos, a partir de la diversidad morfo-funcional de las piezas y la información disponible sobre sus contextos y asociaciones, que estas vasijas se agrupan en dos conjuntos discretos formados por vasijas diferentes, que remiten a prácticas, actores, lugares, momentos y sentidos distintos. Denominamos al primero ámbito funerario, siendo el que predomina en las colecciones museográficas y el que ha dado origen a la imagen normativa sobre los rasgos “típicos” de este estilo. El segundo, vinculado a “vida cotidiana”, es indudablemente el más representativo en términos cuantitativos, pero es más variable y menos conocido debido a que se presenta mayoritariamente en estado fragmentario. Hemos podido identificar varias de las piezas que lo componen, establecer que aparentemente no incluye algunos de aquellos elementos considerados “típicamente Yavi” y comenzado a visualizar su circulación diferencial en las áreas de habitación y los distintos contextos generados en torno a su uso.

Luego recorrimos el camino inverso, destacando importantes regularidades a nivel de la forma y el diseño pictórico que se contraponen a estas divisiones funcionales y –podemos adivinarlo– sociales y simbólicas, generando desde el estilo y su manejo perceptivo, vínculos o continuidades en la experiencia. Partiendo de una concepción de la estética como el modo en que sentidos más o menos compartidos del gusto –preferencias en el campo sensible– generan relaciones sociales, familiaridades o distancias prácticas, relaciones de igualdad o jerarquía, entre las personas y con otros seres que habitan el mundo, propusimos que el estilo Yavi-Chicha operó como una poderosa fuerza integradora de la práctica y sus protagonistas, hilvanando a través de recursos perceptivos personas, acciones, lugares, momentos y esferas simbólicas que desde otras fuerzas podrían separarse, disgregarse, o entrar en conflicto. Vimos también cómo, bajo este efecto uniformador y vinculante que aporta el estilo cerámico a la reproducción de las colectividades en el Río Grande de San Juan, el diseño pictórico ofrece un espacio para la expresión de las diferencias, para la exploración de la diversidad (¿individual? ¿de otros grupos más restringidos? ¿de alfareros o escuelas alfareras?). Destacamos, sin embargo, que el juego de asimilación cromática de la pictografía y la complejidad miniaturista de su diseño, impiden que esta exploración plástica amenace o entre en tensión con el efecto cohesivo dominante del estilo.

Podemos agregar a esta línea argumentativa, retomando una idea planteada en el apartado anterior, que el poder unificador que la homogeneidad formal y los contrastes cromáticos del estilo alfarero ejercen a través de lo que denominamos “estabilización de la experiencia” en distintos rangos perceptivos (distante y proxémico), se replican en otros aspectos del entorno material –

construido o no- que proponen juegos sensibles homólogos. El ejemplo más evidente está dado por la arquitectura que, aprovechando los contrastes de color propios de los materiales (rocas y tierras) de la geología sedimentaria de la Cuenca Media del Río San Juan (rojos y morados arenisca y arcilla, ante-amarillentos caliza, blanco cuarzo, negro-gris oscuro esquisto), hace un uso deliberado de los contrastes cromáticos, similar al que venimos rastreando en la cerámica. En los muros mejor conservados es común observar contrastes de claro-oscuro entre la distribución regular de bloques de cuarzo sobre fondos de esquistos oscuros o de bloques de arenisca roja unidos por argamasa del mismo color; en Chipihuayco muchos “patios” poseen un gran bloque erguido de cuarzo blanco que se destaca sobre el fondo oscuro (morado) de las paredes de las habitaciones. Está implícito que el entorno geográfico despliega juegos perceptivos similares que, aunque no han sido creados por la gente (cf. Bradley 2000), no los torna “naturalmente inocentes” o menos eficaces en la percepción o menos significativos en la constitución de las identidades sociales. Desgraciadamente, las condiciones climáticas de nuestra región no favorecen la conservación de materiales perecederos, pero esperaríamos que recursos perceptivos semejantes se desarrollaran en otros soportes de alta presencia visual, como la indumentaria o los tocados.

Ahora bien ¿cómo relacionar los efectos sociales del estilo Yavi-Chicha con los procesos históricos en los que se desarrolló? ¿Es posible reconocer fenómenos semejantes o relacionados en otras poblaciones con las que la gente de la CMRGSJ interactuaba regularmente? ¿Cómo operaba el estilo cerámico al circular fuera de su región de origen? Para responder estos interrogantes debemos retomar algunos de los elementos del contexto histórico presentados en el Capítulo III.

Como se dijo, uno de los fenómenos más importantes del Período de Desarrollos Regionales es el estallido de un estado de violencia e inseguridad endémica, probablemente en el curso del siglo XIII (Nielsen 2007a). La incidencia de esta situación sobre todas las esferas de la vida social queda demostrada por los cambios dramáticos que se le asocian en aspectos de la cultura material que comprometen profundamente al modo de vida. No se trata sólo de cambios en uno u otro “rasgo cultural”, sino una transformación radical en el modo de relacionamiento con el espacio, el tiempo y los otros. El abandono masivo de sitios aislados o cercanos al agua y las tierras de cultivo para formar conglomerados defensivos –aparentemente ocurrido en gran parte de las tierras altas sur andinas en el curso de pocas décadas- debió cambiar por completo el “sentido de lugar”, pero también del tiempo, al distanciar a las personas de la memoria alojada en los antiguos pueblos. El nuevo sentido de temporalidad se expresa además en el énfasis puesto en la veneración a los antepasados, que invaden el paisaje en forma sepulcros abiertos, torres chullpa, *wankas* y cerros ancestralizados (Nielsen 2006). El hacinamiento transformó radicalmente la espacialidad de las relaciones interpersonales, mientras que la creación de grandes fajas de “amortiguación” entre

regiones (Nielsen 2003) precipitó en forma de desierto las diferencias entre colectivos regionales. Basta imaginar el enorme trabajo cotidiano necesario para acercar el agua a las cocinas, los brazos a las chacras y los rebaños a las pasturas cada vez más distantes en el nuevo orden espacial para apreciar lo que este “cambio en el patrón de asentamiento” puede haber significado para las relaciones de trabajo y los mundos sociales erigidos sobre ellas.

Pero volviendo a la hostilidad reinante, resulta claro que una de las principales preocupaciones que debió atravesar todos los campos de la práctica, fue la de distinguir entre a quiénes recurrir y a quiénes temer, aliados y enemigos, nosotros y ellos. De hecho, la concentración en grandes conglomerados –a menudo intervisibles- y la creación de “tierras de nadie” entre conjuntos de sitios (cf. Arkush 2009) refleja “cartográficamente” si se quiere, esta preocupación por consolidar colectividades y redes de alianzas frente al peligro, frente al otro. Es dentro de este escenario y bajo esta preocupación que el poder del estilo cerámico que venimos analizando cobra sentido. La capacidad de las vasijas Yavi-Chicha, del sentido compartido del gusto que gobierna su diseño, de consolidar colectivos sociales, que tal vez no incluyen sólo a la gente del Río Grande de San Juan, sino a otras entidades que convivían con ellos desde su lógica cultural (difuntos, otras deidades, fuerzas residentes en el paisaje) aunque resulten invisibles a nuestra mirada, cobra la mayor importancia en este contexto histórico. Esta conclusión se ve reforzada por la replicación antes mencionada de juegos perceptivos homólogos en otros aspectos del mundo material de la región (arquitectura, paisaje).

Puesto que la identidad se define en el contraste con el otro, no es casual que un énfasis similar en la homogeneidad perceptiva –aunque bajo cánones estéticos diferentes- se advierta en otras regiones, al servicio de la constitución de otras colectividades. Estilos cerámicos aparentemente homogéneos en su interior, pero fuertemente diferenciados del Yavi-Chicha, se desarrollaron también en esta época en regiones vecinas. El componente alfarero Loa/San Pedro con sus alisados café, monocromos violáceos (Concho de Vino) y escudillas troncocónicas de interior castaño o negro (Ayquina-Dupont) contrasta fuertemente con la monotonía de los alisados contemporáneos del Norte de Lipez, sólo quebrada por los vivos colores de sus escudillas (Mallku). La alta pregnancia de los Negros sobre Rojo del componente alfarero Humahuaca tardío, que pone de relieve a su diseño pictórico, contrasta con la sutileza de las pictografías desleídas Yavi-Chicha o la similar asimilación de los diseños Yura de los Valles del Sur de Potosí, donde triángulos, ojivas y campos plenos realizados en negro pálido se desvanecen contra el fondo naranja uniforme de las superficies desprovistas de pintura o baños de color.

La intensidad de este “diálogo” o “contrapunto” perceptual desplegado en el mundo material y la preocupación que revela sobre la definición y reproducción de colectivos sociales fuertemente

cohesionados, invade otros objetos, cambiantes según la región. Aparte de la alta visibilidad de la arquitectura de los pukaras en toda el área, podemos mencionar otras “marcas” en los paisajes, como las torres chullpa del Norte de LÍpez y el Altiplano Central, los geoglifos del desierto entre Arica y Atacama, la turquesa ubicua en los sepulcros, las ofrendas y (probablemente) ciertas indumentarias o los grandes artefactos metálicos de los valles calchaquíes. Esto no significa, evidentemente, ignorar otros campos de la práctica y factores diversos que pudieron gobernarlos, otras funciones y efectos, otras redes sociales y mundos de significado simultáneamente entramados en torno a estos objetos. Creemos, sin embargo, que la perspectiva que proponemos permite también entender a estos fenómenos aparentemente dispares e inconexos, como prácticas referenciadas a preocupaciones sociales ampliamente generalizadas, contribuyendo así a reconocer tanto las variaciones locales como las constantes macro-regionales que distinguen a este singular período de la historia sur andina.

Si esta interpretación es correcta, la perspectiva histórica nos permite reconocer que las consecuencias sociales de aquellas uniformidades y contrapuntos perceptivos que englobamos al hablar de Yavi-Chicha y otros estilos, en la alfarería o en otros materiales y prácticas, tuvieron una notable duración. Como lo señalamos al justificar el uso del concepto de “Período Prehispánico Tardío”, muchos de estos estilos no cambiaron significativamente a pesar de la dominación Inca. Antes bien, parecen haber subordinado los modelos cuzqueños a cánones estéticos locales, dando origen a una multitud de estilos “provinciales”, como tal vez lo sea el “Inca Paya” del Río Grande de San Juan. Más aún, los colectivos entramados materialmente en el Período de Desarrollos Regionales parecen haber sobrevivido incluso a la conquista española, como lo sugiere la frecuente superposición de las áreas atribuidas a distintos grupos y confederaciones étnicas sur andinas en las fuentes escritas del Siglo XVI y XVII, y la dispersión de algunos de estos estilos cerámicos y arquitectónicos, entre otros.

No implicamos con ello que el sentido atribuido en el mundo colonial temprano a *ser* “chicha”, “atacama”, “omaguaca” o “casabindo” pueda extrapolarse directamente a las representaciones del mundo social y disposiciones asociadas compartidas en el Siglo XIV por los habitantes del Río San Juan, el Loa Superior y Oasis Atacameños, la Quebrada o la cuencas de Doncellas-Miraflores. Sin embargo, podemos pensar que, en ciertas circunstancias, las redes generadas desde el mundo material, los colectivos así creados, puedan perdurar en el tiempo, aún cuando los significados y prácticas asociadas a ellos puedan cambiar constantemente. Después de todo, como lo argumenta Latour (2005), esta capacidad de los objetos de “estabilizar” las redes sociales es una de las propiedades sociales más importantes –aunque poco reconocidas– de la materialidad.



Vista del Río Grande de San Juan. Un paisaje morado sobre ante



## BIBLIOGRAFÍA

- Abiodun, R. (1983). Identity and the artistic process in the Yoruba aesthetic concept of Iwa. *Journal of cultures and ideas*, 1, 13–30.
- Acuto, F. y Gifford, C. (2007). Lugar, arquitectura y narrativas de poder: relaciones sociales y experiencia en los centros Inkas del Valle Calchaquí Norte. *Arqueología sudamericana*, 3(2), 135-161.
- Adán, L. (1999). Aquellos antiguos edificios: un acercamiento arqueológico a la arquitectura prehispánica Tardía de Caspana. *Estudios atacameños*, 18, 13-34.
- Adán, L. y Uribe M. (2005). El dominio Inka en la localidad de Caspana: un acercamiento al pensamiento político andino (Río Loa, norte de Chile). *Estudios atacameños*, 29, 41-66.
- Adán, L.; Uribe M. y Urbina S. (2007). Arquitectura pública y doméstica en las Quebradas de Pica-Tarapacá: asentamiento y dinámica social en el Norte Grande de Chile (900-1450 d.C.). En: A. Nielsen; M. Rivolta; V. Seldes; M. Vázquez y P. Mercolli (Comps.). *Procesos sociales prehispánicos en el sur andino: la vivienda, la comunidad y el territorio*. Córdoba: Brujas.
- Adorno, T. (1970). *Aesthetic theory*. Francfort del Meno: Suhrkamp.
- Agüero, C.; Uribe M.; Ayala, P. y Cases, B. (1997). Variabilidad textil durante el periodo Intermedio Tardío en el Valle de Quillagua: una aproximación a la etnicidad. *Estudios atacameños*, 14, 263-290.
- Albarracín, J. (1977). *Tivanaku: arqueología regional y dinámica segmentaria*. La Paz: Plural.
- Albeck, M. (1993). *Contribución al estudio de los sistemas agrícolas prehispánicos de Casabindo, Puna de Jujuy*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. La Plata.
- Albeck, M. (2000). La vida agraria en los Andes del Sur. En: *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Albeck, M. (2001). La Puna Argentina en los períodos Medio y Tardío. En: E. Berberían y A. Nielsen (Eds.). *Historia argentina prehispánica*. (pp. 347-380). Córdoba: Brujas.
- Albeck, M. (2007). El Intermedio Tardío: interacciones económicas y políticas en la Puna de Jujuy. En: V. Williams; B. Ventura; A. Callegari y H. Yacobaccio (Eds.). *Sociedades precolombinas surandinas: temporalidad, interacción y dinámica cultural del NOA en el ámbito de los Andes centro-sur* (pp. 125-145). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Albeck, M. E. y Ruiz, M. (2003). El Tardío en la Puna de Jujuy: poblados, etnias y territorios. *Cuadernos* 20, 199-221.

- Albeck, M. y Zaburlín, M. (2007). *Lo público y lo privado en Pueblo Viejo de Tucute*. En: A. Nielsen; M. Rivolta; V. Seldes; M. Vazquez y P. Mercolli. *Procesos sociales prehispánicos en el sur Andino: la vivienda, la comunidad y el territorio*. Córdoba: Brujas.
- Alberti, B. (2001). Faience goddesses and ivory bull-leapers: the aesthetics of sexual difference at Late Bronze Age Knossos. *World archaeology*, 33 (2), 189-205.
- Aldunate, C. (1993). Arqueología en el Pukara de Turi. Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología. (Vol. 2, pp. 61-78). Temuco.
- Aldunate, C. y Castro, V. (1981). *Las Chullpas de Toconce y su relación con el poblamiento altiplánico en el Loa Superior: Período Tardío*. (Tesis de licenciatura). Universidad de Chile, Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación. Santiago de Chile.
- Aldunate, C.; Berenguer, J.; Castro, V.; Cornejo, I.; Martínez, J. L. y Sinclair, C. (1986). *Cronología y asentamiento en la región del Loa Superior*. Santiago de Chile: Dirección de Investigación y Bibliotecas, Universidad de Chile.
- Alfaro de Lanzone, I. C. (1988). *Investigación en la cuenca del río Doncellas: dpto. De Cochínoca – Pcia. de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: Imprenta del Estado de la provincia de Jujuy.
- Alliende E. M. (1981). *La colección arqueológica "Emil de Bryne" de Caspana*. (Tesis para optar al título de arqueólogo). Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- Ambrosetti, J. (1902). *Antigüedades calchaquies: datos arqueológicos sobre la provincia de Jujuy*. *Anales de la Sociedad Científica Argentina*. Tomos LII; LIII; LVI. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
- Angelo, D. (1999). *Tráfico de bienes, minería y aprovechamiento de recursos en la región de los valles del sur boliviano*. (Tesis de licenciatura en Arqueología). Universidad mayor de San Andrés. Facultad de Ciencias Sociales. La Paz, Bolivia.
- Angelo, D. (2006). Líneas de tiempo y círculos de consumo: acerca de las relaciones de interacción en el altiplano sur andino. En: H. Lechtman. *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes Sur Centrales* (pp. 151-158). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Angiorama, C. (2003). *Producción y circulación de objetos de metal en la Quebrada de Humahuaca en momentos Prehispánicos Tardíos (900-1535 d.C.)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán.
- Arellano L. J. (1984). La Cultura Tarija: aportes al conocimiento de los Señoríos Regionales del sur Boliviano. *Arqueología boliviana*, 1, 73-81.
- Arkush, E. (2009). Warfare and political complexity in the South-Central Andes: Constraints and Choices. En: *Warfare in Cultural Context. Practice, Agency and the archaeology of Violence* (Nielsen and Walker ed.). Amerind Studies in Archaeology.
- Arneim; R. (1983). *Arte y percepción visual*. (4º ed.). Madrid: Alianza.
- Arneim, R. (1986a). *El Pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

- Arneim, R. (1986b). *Hacia una psicología del arte: arte y entropía*. Madrid: Alianza.
- Aschero, C. (1988). Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico. En: H. Yacobaccio; L. Borrero y A. García. *Arqueología contemporánea argentina: actualidad y perspectivas* (pp. 109- 145). Buenos Aires: Búsqueda
- Aschero, C. (1998). Arte y arqueología: una visión desde la Puna argentina. *Chungara*, 13 (1 y 2), 115-197
- Aschero, C. (2007). Iconos, Huancas y complejidad en la Puna Sur argentina. En: A. Nielsen; M. Rivolta; V. Seldes; M. Vazquez y P. Mercolli (Comps.). *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*. Córdoba: Brujas.
- Aschero, C.; Martel, A. y Marcos, S. (2003). El Sitio Curuto-5: nuevos grabados rupestres en Antofagasta de la Sierra. *Arte rupestre en Sudamérica*. (Ed. Especial), 5.
- Aschero, C. y Korstanje, A. (1996). *Sobre figuraciones humanas, producción y símbolos. Aspectos del arte rupestre del noroeste argentino* (Vol.25). Tilcara: Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- Aschero, C. y Yacobaccio, H. (1994). *20 años después: Inca Cueva 7 reinterpretado*. Ponencia presentada en el XI Congreso de Arqueología Argentina. Buenos Aires.
- Ávila, F. (2005). Dime tu estilo y te diré quien eres. El estilo alfarero Yavi y su relación con la construcción de entidades culturales. *Revista teoría*, 14 (1), 85-103.
- Ávila, F. (2006). *Un mundo morado sobre Ante. Estudio del estilo cerámico Yavi de la Puna oriental de Jujuy*. (Tesis de licenciatura). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Ávila, F. (2008a). Un universo de formas, colores y pinturas: caracterización del estilo alfarero Yavi de la Puna nororiental de Jujuy. *Revista intersecciones en antropología*, 9, 192-212.
- Ávila F. (2008b) *Regionalización e interacción alfarera en los andes circumpuneños, una perspectiva desde el estilo alfarero Yavi*. Ponencia presentada en las IX Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Jujuy
- Ávila, F. (2009). Interactuando desde el estilo. Variaciones en la circulación espacial y temporal del estilo alfarero Yavi. *Estudios atacameños*, 37, 29-50.
- Ávila, F. (2010). ¿La imagen lo es todo?: El estilo Yavi y su circulación en tiempo, espacio y materialidad. *Volumen arte indígena*. (En prensa).
- Baldini, L. y Albeck, M. (1983). La presencia hispana en algunos cementerios del Valle de Santa María, Catamarca. En *presencia Hispánica en la arqueología Argentina* 2, (pp. 549-566). Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste. Facultad de Humanidades.
- Banning, E. (1992). *Archaeology survey: manuals in archaeological method, theory and technique*. New York: Kluwer Academic.
- Barth, F. (1975). *Ritual and Knowledge among the Bakstamen of Papua New Guinea*. New Haven: Yale University Press.

- Barker, P. (1993). *Techniques of archaeological excavation*. London: Batsford.
- Bateson, G. (1973). Style, grace, and information in primitive art. En: A. Forge (Ed.). *Primitive art and society* (pp. 235–255). Oxford: Oxford University Press.
- Bauer, B. (2002). *The development of the Inka State* (2a. ed). Texas: University of Texas Press.
- Baumgarten, A. G. (1954). *Reflections on poetry: Alexander Gottlieb Baumgarten's 'meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus'*. Berkeley: University of California Press
- Baumgarten, A. (1986). *Aesthetics*. New York: Olms.
- Beaudry, M. C.; Cook, L. J. & Mrozowski, S. A. (1991). Artifacts and active voice: material culture as social discourse. En: R. Mc Guire & R. Paytner (Eds). *The archaeology of inequality* (pp. 272- 301). Oxford: Blackwell Press.
- Beierlein, M. (2007). *El Altiplano de Sama (Tarija, Bolivia) y su integración al ámbito Chicha e Inka: nuevos avances de investigación*. Trabajo presentado en el XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Jujuy.
- Beierlein, M. (2008). Cultura material y fuentes escritas. Los chichas de los andes del sur. *Comechingonia* 12. (En prensa)
- Bennett G. (1993). Aesthetics and iconography: an artist's approach En: *Aratjara, art of the first Australians* (pp. 85- 91). Cologne: Dumont.
- Bennet, W.; Bleiler, E. C. & Sommer. F. H. (1948). Northwest argentine archaeology. *Yale University Publications in Anthropology* 38.
- Berardi, M. (2004). *Historia ocupacional de los Amarillos (Quebrada de Yacoraite, Jujuy). Análisis del material arqueológico en superficie mediante sig.* (Tesis de licenciatura). Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires.
- Berenguer, J. (2004). *Caravanas, interacción y cambios en el Desierto de Atacama. Santiago de Chile*: Sirawi.
- Berenguer, J.; Castro, V. y Aldunate, C. (1984). Orientación orográfica de las Chullpas en Likán: la importancia de los cerros en la fase Toconce. En: *Simposio culturas atacameñas 14º Congreso Internacional de americanistas*. Manchester: Universidad del Norte. Instituto de investigaciones Arqueológicas Gustavo Le Paige.
- Berlin, B. & Klay, P. [1969] (1996). *Basic color terms: their universality and evolution*. Berkley: University of California Press.
- Blanton, R.; Feiman, G.; Kowalewski, S. & Peregrine, P. (1996). A dual-processual theory for the evolution of Mesoamerican civilization. *Current anthropology* 37, 1.
- Blier, S. (1987). *The anatomy of architecture: ontology and metaphor: Batammaliba architectural expression*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bradley, R. (1998). *The archaeology of monuments*. London: Routledge.
- Bradley, R. (2000). *An Archaeology of Natural Places*. London: Routledge.
- Boas, F. (1927). *Primitive art*. Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning.
- Boman, E. (1992). *Antigüedades de la región andina de la Republica Argentina y del Desierto de Atacama*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Bourdieu, P. (1980a). *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1980b). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. En: J.G.Richardson. *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241-258). New York: Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1991). Political representation: elements for a theory of the political field. En: *Language and symbolic power* (pp. 171-202). Cambridge: Harvard University Press.
- Bovisio, M. A. (2001). Problemas acerca del estudio de la producción plástica prehispánica: arte y arqueología. En: Berenguer; Cornejo; Gallardo y Sinclair (Eds.). *2ª jornadas de arte y arqueología*. Santiago de Chile: Museo chileno de arte pre-colombino.
- Bravo, L. (1991). Las evidencias puneñas en los oasis de San Pedro. En: *11º Congreso de arqueología chilena*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Historia Natural. Sociedad Chilena de Arqueología.
- Buitrago, I. y Larran, M. (1994). *El clima de la Provincia de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Cabrera, A. L. (1976). *Regiones fitogeográficas argentinas*. Buenos Aires: Editorial Acme.
- Calderari, M. (1991). El concepto de estilo en ceramología: la tradición estilística santamariana en los Pucos de la Paya. En: *El arte rupestre en la arqueología contemporánea* (pp.1-13). Buenos Aires: Salón Gráfico Integral.
- Calderari, M. (1998). Estilos cerámicos incaicos de la Paya. En: *11º Congreso nacional de arqueología chilena* (tomo 2). Santiago de Chile: Museo Nacional de Historia Natural. Sociedad Chilena de Arqueología.
- Calderari, M. y Williams, V. (1991). Re-evaluación de los estilos cerámicos incaicos en el noroeste argentino. El Imperio Inka. Actualización y perspectivas por registros arqueológicos y etnohistóricos. *Comechingonia*, 2 (9), 75-95.
- Canuto, M. A. & Yaeger, J. (2000). *Archaeology of communities: a new world perspective*. London: Routledge.
- Cantarutti, G. y Mera R. (2003). *Alfarería de la fase Inca en el Valle de Limarí: evidencias de influencia Yavi o Chicha en jarros antropomorfos*. (Manuscrito en posesión de los autores).

- Cantarutti, G. y Mera R. (2004). Estadio fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio Diaguita-Inca en el Valle del Limarí. *Chungara*, 36, 833-845.
- Chacama, J. (2001). Análisis iconográfico de los gorros de cuatro puntas del extremo norte de Chile. En: Berenguer; Cornejo; Gallardo y Sinclair (Eds.). *2ª jornadas de arte y arqueología*. Santiago de Chile: Museo chileno de arte pre-colombino.
- Cieza de León, P. [1554] (1943). *Segunda parte de la crónica del Perú. Del señorío de los Incas*. Buenos Aires: Solar.
- Cieza de León, P. [1553] (1945). *Primera parte de la crónica del Perú*. Buenos Aires: Solar
- Cigliano, E. M. (1973). *Tastil, una ciudad preincaica argentina*. Buenos Aires: Cabargon.
- Cigliano, E. M. y Raffino, R. A. (1977). Un modelo de poblamiento en el N.O. argentino. En: *Obra del centenario del Museo de la Plata*, (tomo 2, pp 1-25). La Plata: Museo de Historia Natural.
- Clarke, M. (2001). Akha feasting: an ethnoarchaeological perspective. En: M. Dietler & B. Hayden (Eds.). *Feast. Archaeological and ethnographic perspectives on food, politics and power*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Clifford J. (1988). Histories of the tribal and the modern. En: *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art* (pp 189-214, 349-369). Cambridge: Harvard University Press.
- Clunas, C. (1997). Oriental antiquities/far eastern art. En: T. Barlow (Ed.). *Formations of colonial modernity in East Asia* (pp. 413-446). London: Duke University Press.
- Conkey, M. y Hastdorf, C. (1990). *The uses of style in archaeology*. New direction in archaeology. Cambridge: Cambridge University Press.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, A. (1994). *Wari y Tiwanaku, entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Coote, J. (1992). Marvels of everyday vision. En: J. Coote & A. Shelton (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Coote, J. & Shelton, A. (1992). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Cosgrove, D. (1997). Spectacle and society: landscape as theater in premodern and posmodern cities. En: Bressi, T & Groth, P. *Understanding ordinary landscapes*, (pp. 99-110). London: Yale University Press.
- Costin, C., (1998). Craft and social identity. *Archaeological papers of the American Anthropological Association* 8.
- Coote, J. & Shelton, A. (1992). Anthropology, art and aesthetics. En: T. Ingol (Ed.). *Companion encyclopedia of anthropology*. London, Routledge.

- Cremonte, M. B. (1992). Algo más sobre el Pucara de Tilcara. Análisis de una muestra de superficie. *Cuadernos 3*.
- Cremonte, M. B. (1994). Tendencias en relación a la producción y distribución de la cerámica arqueológica de la Quebrada de Humahuaca. En: M. Albeck (ed). *Taller de costa a selva*. Tilcara: [s.n.]
- Cremonte, M. B. (2005). Aspectos económicos y políticos con respecto a la ocupación Inka en los Valles Meridionales de Jujuy, Argentina. En: V. Williams, B. Ventura, A. Callegari, H. Yacobaccio. *Sociedades precolombinas surandinas: temporalidad, interacción y dinámica cultural del NOA en el ámbito de los Andes centro-sur*. Buenos Aires: [s.n.]
- Cremonte, M. B. y Solís, N. (1998). La cerámica del Pucará de volcán: variaciones locales y evidencia de interacción. En: *Los desarrollos locales y sus territorios*. Jujuy: [s.n.]
- Cremonte, B. y Williams, V. (2007). La construcción social del paisaje durante la dominación Inka en el noroeste argentino. En: A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez y P. Mercolli. *Procesos sociales prehispánicos en el sur andino. La vivienda, la comunidad y el territorio*. Córdoba: Brujas.
- Crespi, L.I. y Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Eudeba.
- D'Altroy, T.N. (1992). *Provincial power in the Inka Empire*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- D'Altroy, T.N. (2003). *Los Inkas*. Barcelona: Ariel.
- D'Altroy, T. N. & Timothy K. E. (1985). Staple finance, wealth finance, and storage in the Inka political economy. *Current anthropolog*, 2, 187-206.
- D'Altroy, T. N.; Lorandi, A. M.; Williams, V. I.; Calderari, M.; Hastorf, C.; Demarrais E. & Hagstrum, M. (2000). Inka rule in the northern Calchaquí Valley, Argentina. *Journal of field archaeology*, 27, 1-26.
- Danto, A. (1984). Defective affinities "primitivism" in 20<sup>th</sup> century art. En: *the Nation* 37226.
- Debenedetti, S. (1930). Chulpas en las cavernas del río San Juan Mayo. *Notas del museo etnográfico n°1*.
- Dedrick, D. (2002). The roots/routes of color term reference. En: B. Saunders & J. Brakel (Ed.). *Theories Technology Instrumentalities of color. Anthropological and Historiographic Perspectives*. Lanham, MD: University of America Press.
- Delgado, F. y Göbel, B. (2003). Departamento de Susques: la historia olvidada de la Puna de Atacama. En: A. Benedetti (Ed.). *Puna de Atacama: sociedad, economía y frontera* (pp. 81-104). Córdoba: Alción
- Deng, F.M.(1972). *The Dinka of the Sudan*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

- Dietler, M. (2000). Theorizing the feast: rituals of consumption, commensal politics, and power in African context. En: M. Dietler y R. Hayden. *Feast: archaeological and ethnographic perspectives on food, politics and power*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Dillehay, T., Williams, V. y Santoro, C. (2006). Áreas periféricas y nucleares. Contextos de interacciones sociales complejas y multidireccionales. *Chungara*, 38, 249-256.
- Dobres, M. A. y Robb, J. (2000). *Agency in archaeology*. London: Routledge.
- Douglas, M. (1986). *How institutions think*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Dunnell, R. C. (1978). Contributions to archeological method and theory. *American antiquity*, 43(2), 192-202
- Duviols, P. (1979). Un symbolisme de l'occupation, de l'aménagement et de l'exploitation de l'espace: le monolithe 'Huanca' et sa fonction dans les Andes préhispaniques. *L'homme: revue française d'anthropologie*, 19(2), 7-31.
- Earle, T. K. (1997). *How chiefs come to power: the political economy in prehistory*. Stanford: Stanford University Press.
- Escobar, T. (2007). *The curse of Nemur: in search of the art, myth, and ritual of the Isbir*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Faas, E. (1973). Charles Olson and d. H. Lawrence: aesthetics of the "primitive abstract". *Boundary*, 2(2).
- Fagg, W. (1965). *Tribes and forms in African art*. New York: Tudor.
- Farris Thompson, R. (1973). Yoruba artistic criticism. En: W. D'azevedo (Ed.). *The traditional artist in African societies* (Vol. 2, pp. 19-61, 435-454). Bloomington: Indiana University Press.
- Fernández Distel, A. (1975). Arte rupestre en Cerro Peñas Coloradas. Dpto de Yavi, Pcia. de Jujuy. *Publicación de la dirección provincial de cultura de Jujuy* 3.
- Fernández, J. (1971). Principles of opposition and vitality in fang aesthetics. En: C. Jopling (Ed.). *Art and aesthetics in primitive societies* (pp. 356-371). New York: E.P. Dup-Ton.
- Fernández, J. (1978). Los Chichas, los López y un posible enclave de la cultura de San Pedro de Atacama en la Puna limítrofe argentino-boliviana. *Estudios atacameños*, 6, 19-35.
- Fernández Juárez, F. (1995). *El banquete Aymará*. La Paz: Hisbol.
- Fiore, D. (2005). Pinturas corporales en el fin del mundo: una introducción al arte visual Selk'nam y Yamana. *Chungara*, 37, 2.
- Firth, R. (1992). Art and anthropology. En: J. Coote & A. Shelton (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford, Clarendon Press.
- Firth, R. (1973). Tikopia art and society. En: A. Forge (Ed.). *Primitive*

- Art and society* (pp. 25–48). Oxford: Oxford University Press.
- Forge, A. (1967). The Abelam artist. En: M. Freedman (Ed.). *Social organisation: essays presented to Raymond Firth* (pp. 65–84, 291–294). London: Cass.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge*. London: Tavistock.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and punish*. New York: Vintage books.
- Francastel, P. (1984). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza.
- Frankenstein, S. & Rowlands, M. (1978). The internal structure and regional context of Early Iron Age society in south-western Germany. *Bulletin of the Institute of Archaeology*, 15, 73-112.
- Frazer, J. (1925). *The golden bough: a study in magic and religion*. London: Macmillan.
- Fried, M. (1967). *The evolution of political society*. New York: Random House.
- Friedman, J. (1974). Marxism, structuralism and vulgar materialismo. *Man*, 9, 3.
- Friedman, J. & Rowlands, M. J. (1978). Notes toward an epigenetic model of the evolution of “civilization.” En: *The evolution of social systems* (pp. 201-276). London: Duckworth.
- Gage, J. (1993). *Color and Culture: practice and meaning from antiquity to abstraction*. London: Thames & Hudson.
- Garay de Fumagalli, M. (1997). Diferenciación formal y cronológica de los yacimientos de la cuenca superior del Río Corral de Piedra”. *Cuadernos* 9, 71-85.
- Garay de Fumagalli, M. (2003). Del Formativo al Incaico, los valles sur orientales de Jujuy en los procesos de interacción macrorregionales. En: B. Ventura y G. Ortiz. *La mitad verde del mundo andino. Investigaciones arqueológicas en la vertiente oriental de los andes y las tierras bajas de Bolivia y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Unju.
- García Azcárate, J. (1996). Monolitos-Huancas: un intento de explicación de las piedras de Tafi, Rep. Argentina. *Chungara* 28, 1-2.
- Geertz, C. 1980. *Negara: The Theatre State in Nineteenth-century Bali*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gell, A. (1992). The technology of enchantment and the enchantment of technology. En: J. Coote & A. Shelton (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, A. (1995). On Coote’s “Marvels of everyday”. En J. Weiner (Ed.) *Too many meanings: a critique of the anthropology of aesthetics*. *Social analysis* 38, 18-31.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford : Clarendon Press.

- Gell, A. (1999). *The art of anthropology: essays and diagrams*. E. Hirsch (Ed.). London: School of Economics Monographs on Social Anthropology.
- Geertz, C. (1980). *Negara: the theatre state in nineteenth-century Bali*. New Jersey: Princeton University Press.
- Gell, A. (1996). Vogel's net: traps as artworks and artworks as traps. *Journal of material culture*, 1(1), 15-38.
- Giddens, A. (1979). *Central problems in social theory*. London: Macmillan.
- Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gil Montero, R. (2008). *La construcción de Argentina y Bolivia en los Andes Meridionales*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gilman, A. (1981). The development of social stratification in Bronze Age Europe. *Current anthropology*, 22, 1.
- Gombrich, E. (1999). *El Sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (2000). *Norma y forma. Estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Debate.
- González, A. R. (1963). Problemas arqueológicos de la Puna Argentina. En: *A Pedro Bosch Gimpera en el septuagésimo aniversario de su nacimiento* (pp. 58-72). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- González, A. R. (1977). *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Valero.
- González, A. R. y Pérez J.A. (1972). *Argentina Indígena: Vísperas de la Conquista*. Buenos Aires: Paidós.
- González, L. y Tarragó, M. (2005). Vientos del sur. El Valle de Yocavil (noroeste argentino) bajo la dominación incaica. *Estudios atacameños*, 29, 67-95.
- González, P. (1995). Presencia altiplánica en el norte semiárido: el tipo Saxamar en los diseños cerámicos Diaguita (vol. 3). *Museos*, 19, 8 -11.
- González, P. (1998). Estructura y simbolismo en los diseños de la cerámica Diaguita-Inka. *Tawantisuyu* 5.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Gordillo, I. (2004). *Organización socioespacial y religión en Ambato: el sitio ceremonial La Rinconada, Ambato*. (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires
- Gosden, C. (2001). Making sense: archaeology and aesthetics. *World archaeology* 33(2), 163-167.

- Gosselain, O. P. (2000). Materializing identities: an African perspective. *Journal of archaeological method and theory*, 7 (3), 187-217.
- Graburn N. (1976). Introduction: arts of the fourth world. En: *Ethnic and tourist arts: cultural expressions from the fourth world* (pp. 1-30, 372-393). Berkeley: University of California Press.
- Groupe U. (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Guss, D. (1989). All things made. En: *To weave and to sing: art, symbol and narrative in the South American rain forest*. Berkeley: University of California Press,
- Haber, A. (2006). *Una arqueología de los oasis puneños: domesticidad, interacción e identidad en Antofalla, primer y segundo milenios d.C.* Bogotá: Universidad de Cauca.
- Hanson, F. (1983). When the map is the territory: art in Maori culture. En: Washburn, D. K. (Ed.). *Structure and cognition in art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardin C. & Maffi, L. (1997). *Color Categories in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hassig, R. (1985). *Trade, tribute, and transportation: the sixteenth-century political economy of the valley of Mexico*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Hastorf, C. (1990). The effect of the Inka State on Sausa agricultural production and crop consumption. *American Antiquity*, 55(2).
- Hayden, B. (1996). Feasting in prehistoric and traditional societies. En: P. Wiessner & W. Schiefelhövel. *Food and the status quest. An interdisciplinary perspective*. [s.l.]: Bregan books.
- Hayden, B. (2001). Fabulous feast: a prolegomenon to the importance of feasting. En: M. Dietler y B. Hayden (Eds.) *Feast. Archaeological and ethnographic perspectives on food, politics and power*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal.
- Hernández Llosas, L. (1985). Diseño de investigación para representaciones rupestres. En: *Proindara* (pp. 9-65) Buenos Aires: FECIC.
- Instituto de antropología e historia hispanoamericanas. (Buenos Aires). (1986). Las calabazas prehispánicas de la puna centro-oriental (Jujuy, argentina): análisis de sus representaciones. *Anales de arqueología y etnología*, 38-40.
- Hillier, B. y Hanson, J. (1984). *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, E. y Terence Ranger (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, I. (2007). The 'social' in archaeological theory: an historical and contemporary perspective. En: I. Meskell y R. Preucel (Eds.). *A companion to social archaeology* (pp. 23-42). Malden: Blackwell.

- Howes, D. (2006). Scent, sound and synaesthesia: intersensoriality and material culture theory. En: C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands y P. Spyer. *Handbook of material culture* (pp. 161-172). London: Sage.
- Hyslop, J. (1993). Factors influencing the transmission and distribution of Inka cultural materials throughout Tawantinsuyu. En: D. St. Rice. *Latin American horizons. A symposium at Dumbarton Oaks* (pp. 337-356). Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections.
- Ibarra Grasso, D. E. (1957). Nuevas culturas arqueológicas de los antiguos indígenas de Chuquisaca, Potosí y Tarija. En: C. Ponce Sangines (Ed.). *Arqueología Boliviana*. La Paz: Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal.
- Ibarra Grasso, D. E. y Querejazu, R. (1986). 30000 años de prehistoria de Bolivia. En: *Enciclopedia Boliviana*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Ingold, T. (1993) The temporality of landscape. *World Archaeology* 25:152-172.
- Inomata, T y Coben, L. (2006). *Archaeology of performance*. Lamhan: Altamira Press.
- Isbell, W. (1997). *Mummies and mortuary monuments: a postprocessual prehistory of central andean social organization*. Austin: University of Texas Press.
- Itten, J. (1961). *The Art of Color*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Jerningan, E. (1986). Non-hierarchical ceramic decoration analysis. *American antiquity*, 51(1) 3-20.
- Johnson, G. (1977). Aspect of regional analysis in archaeology. *Annual review of anthropology*, 6.
- Jonaitis, A. (1982). Sacred art and spiritual power: an analysis of Tlingit Shamans masks. En: *Native North American art history: selected readings*. Palo Alto: Peek Publications.
- Jones, A. (1999) . *Megalithic architecture and colour symbolism in Neolithic Arran* Cambridge: Mcdonald Institute for Archaeological Research.
- Jones, A. (2005). Lives in fragments? Personhood and the European Neolithic. *Journal of Social Archaeology*, 5(2), 193-224.
- Jones, A. & MacGregor, G. (2002). *Colouring the past: the significance of colour in archaeological research*. Oxford: Berg.
- Kanizsa, G. (1980). *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós.
- Kant, I. (1990). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Karasik, G. (1984). Intercambio tradicional en la Puna Jujeña. *Runa*, 14, 51-91.
- Kertzer, D. L. (1988). *Ritual, politics, and power*. New Haven: Yale University Press.

- Koffka, K. (1973). *Principios de la Psicología de la Forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. En: A. Appadurai (Ed.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Krapovickas, P. (1960). Arqueología de la Puna argentina. En: *Anales de arqueología y etnología* (Vol. 14 y 15). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Krapovickas, P. (1962). Noticias sobre el arte rupestre de Yavi, Provincia de Jujuy, República Argentina. *Anales de arqueología y etnología* 16, 135-137.
- Krapovickas, P. (1965). La cultura Yavi, una nueva entidad cultural puneña. *Etnia* 2, 9-10
- Krapovickas, P. (1968). Subárea de la Puna argentina. *Congreso internacional de americanistas (Mar del Plata 1966)* (Vol. 2, pp. 235-271). Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires: Librat.
- Krapovickas, P. (1973). Arqueología de Yavi Chico (Provincia de Jujuy, República Argentina). *Revista del Instituto de Antropología de la ciudad de Córdoba*, 9, 5-22.
- Krapovickas, P. (1975). Algunos tipos cerámicos de Yavi Chico. *1º Congreso de arqueología argentina. (Rosario 1960)*. Buenos Aires: [s.n.].
- Krapovickas, P. (1977). Arqueología de Cerro Colorado (Departamento de Yavi, Provincia de Jujuy, República Argentina). *Obra del Centenario del Museo de La Plata* (Vol. 2), 123-148. La Plata: Museo de La Plata.
- Krapovickas, P. (1978). Los indios de la puna en el siglo XVI. *Relaciones de la sociedad argentina de antropología* 12.
- Krapovickas, P. (1981/82). Hallazgos incaicos en Tilcara y Yacoraité (una reinterpretación). *Relaciones de la sociedad argentina de antropología*, 14 (2), 67-80.
- Krapovickas, P. (1983). Las poblaciones indígenas históricas del sector oriental de la Puna (un intento de correlación entre la información arqueológica y la etnográfica). *Relaciones de la sociedad argentina de antropología* 15.
- Krapovickas, P. (1987/88). Nuevos fechados radiocarbónicos para el sector oriental de la Puna y la Quebrada de Humahuaca. *Runa*, 17, 207-219.
- Krapovickas, p. (1994). Algunas observaciones respecto a los vínculos entre el noreste de la puna argentina y las regiones colindantes. Síntesis. En: M. Albeck (Ed.). *Taller de Costa a Selva. Producción e intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes centro sur* (pp. 7-15). San Salvador de Jujuy: Instituto Interdisciplinario de Tilcara.
- Krapovickas, P y Aleksandrowicz, S. (1990). Breve visión de la cultura Yavi. *Anales de arqueología y etnología*, 12-13.
- Krapovickas, P y Cigliano, E. M. (1964). Investigaciones arqueológicas en el Río Grande de San Juan (Puna Argentina). *Anales de arqueología y etnología*, 12-13, 71-118.

- Krapovickas, P; Pla, C. y Manuale, S. (1996). Nuevas observaciones referentes al arte rupestre de la zona de Yavi (Provincia de Jujuy, Republica Argentina). *15° aniversario del Museo Arqueológico Eduardo Casanova*. San Salvador de Jujuy: Instituto interdisciplinario Tilcara.
- Krapovickas, P y Ottonello ,M. (1973). Ecología y arqueología de Cuencas en el sector oriental de la Puna, Republica Argentina. *Publicaciones de la Dirección de Antropología e Historia de Jujuy*, 1, 3-21.
- Kubler, G. (1962). *The shape of time: remarks on the history of things*. New haven: Yale University Press. 1979.
- Küchler, S. (2002). *Malanggan: art, memory and sacrifice*. Oxford, Berg.
- Kusch, M. F. (1993). Forma y diseño: ¿qué es lo que representan las formas? *Shincal*, 3, 63-72.
- Kusch, F. y Hernández Llosas, M. (1978). *Propuesta metodológica para el análisis de la decoración de las urnas Santamarianas*. Ponencia presentada en el VI Congreso Nacional de Arqueología del Uruguay. Salto.
- Lafone Quevedo, S. (1887). *Londres y Catamarca*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.
- Laguens, A. (2006). Espacio social y recursos en la arqueología de la desigualdad social. En: C. Gnecco y C. Langebaek (Eds). *Contra la tiranía tipológica en arqueología. Una visión desde Suramérica*. Bogotá: Uniandes-Ceso.
- Lamphere, L. (1989). Symbolic elements in Navajo ritual. *Southwestern journal of anthropology*, 25, 3.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Siglo XXI
- Lawal, B. (1974). Some aspects of Yoruba aesthetics. *British journal of aesthetics*, 14, 239-49.
- Layton, R. (2003). *Art and agency: a reassessment*. London: Royal anthropological Institute of Great Britain and Ireland.
- Lazzari, M. (2005). The texture of things: objects, people, and landscape in northwest argentina (first millenium a.C.). En: I. Meskell (Ed.). *Archaeologies of materiality* (pp. 126-161). Malden: Blackwell.
- Lecoq, P. (1999). Uyuni préhispanique. Archéologie de la cordillère Intersalar (sud-ouest Bolivien). *Bar international series*, 798.

- Lechtman, H. (1977). Style in technology: some early thoughts. En: H. Lechtman & R. S. Merrill. *Material culture: styles, organization and dynamics of technology* (pp. 3-20). St. Paul: American Ethnological Society.
- Lehmann Nitsche, R. (1902). Catálogo de las antigüedades de la provincia de Jujuy. *Revista del Museo de la Plata*, 11, 75-120.
- Leroi Gourhan, A. (1983). *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*. Madrid: Istmo.
- Lesure, R. (2005). Linking theory and evidence in an archaeology of human agency: iconography, style and theories of embodiment. *Journal of archaeological method and theory*, 12(3), 237-255.
- Levi-Strauss, C. (1981). *La vía de las máscaras*. México D.F.: Siglo XXI.
- Levi-Strauss, C. (1963). Split representation in the art of Asia and America. En: *Structural anthropology* (pp. 245-268, 385-398). New York: Basic Books.
- Lorandi, A.; Cremonte, B. y Williams, V. (1991). *Identificación étnica de los Mitmakunas instalados en el establecimiento incaico de Potrero Chaquiago*. Ponencia presentada en el XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena.
- Lozano, P. [1733] (1989). *Descripción corográfica del gran Chaco Gualamba*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Lucy, J. (1997). The Linguistic of color. En: Hardin & Maffi (ed). *Color Categories in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lumbreras, L. G. (1981). *Arqueología de la América Andina*. Lima: Milla Batres.
- Luttwak, E. N. (1976). *The grand strategy of the Roman Empire from the first century a.C. to the third*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Maguire, R. & Saitta, D. (1996). Although they have petty captains, they obey them badly: the dialectics of prehispanic western pueblo social organization. *American antiquity*, 61, 2.
- Mamani, H. (1998). El paisaje arqueológico en el sector occidental de la cuenca de pozuelos (Jujuy, Argentina). En: B. Cremonte. *Los desarrollos locales y sus territorios*. San Salvador de Jujuy: Unju.
- Marcus, G. y Myers, F. (1995). *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Mariscotti de Görlitz, A. (1978). Pachamama Santa Tierra: contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales. *Indiana* 8.
- Martínez, J. L. (1992). Acerca de las etnicidades de la puna árida en el siglo XVI. Etnicidad, economía y simbolismo en los andes. En: S. Arze; R. Barragán; L. Escobari y X. Medinaceli. *2º Congreso de Etnohistoria*, La Paz: COROICO, HISBOL, IFEA, SBU, ASUR.

- Martínez, J. L. (1995). Textos y palabras. Cuatro documentos del siglo XVI. En: A. Presta (Ed.). *Espacio, etnias y fronteras: atenuaciones políticas en el sur del Tawantinsuyu siglos XV-XVIII*. Sucre: Asur.
- Matienzo, J. [1566]. (1941). Carta del Licenciado Juan de Matienzo. Comisión oficial: *Documentos históricos y geográficos relativos a la conquista y colonización rioplatense*. (Volumen 1, pp. 106-113). Buenos Aires. [s.n.]
- Menacho, K. (2007). Etnoarqueología y estudios sobre funcionalidad cerámica: aportes desde un caso de estudio. *Intersecciones en Antropología* 8: 149-161.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Meskill, L. (2004). *Object worlds in ancient Egypt: material biographies past and present*. Oxford: Berg.
- Michel López, M. (2008). Dinámica social y continuidad cultural en la reserva biológica cordillera de Sama. Tarija, Bolivia. *Arqueología de las tierras altas, valles Interandinos y tierras bajas de Bolivia. 1º Congreso de Arqueología de Bolivia*. La Paz: [s.n.]
- Michel, M.; Ayala, P.; Gutiérrez, D.; Beierlein, M.; Calla Maldonado, S. y Palacios, G. (2005). Los Chichas Preincaicos del sur de Bolivia y noroeste de la Argentina. *Sacarina*, 4, 81-96.
- Miller, D. (2005). *Materiality*. Durham: Duke University Press.
- Moles, A. y Janiszewski, L. (1992). Grafismo funcional. *Enciclopedia del diseño* (2º ed.). Barcelona: CEAC.
- Montes de Oca, I. (1989). *Geografía y recursos naturales de Bolivia*. La Paz: Ministerio de Educación y Cultura.
- Moore, J. (1996). *Monumental architecture in the Andes*. Cambridge: Cambridge University Press,
- Moore, J. (2005). Andean processions: dynamics of sound, display, and place. En: *Cultural landscapes in the ancient Andes* (pp. 123-173). Gainesville: University Press of Florida.
- Morphy, H. (1991). *Ancestral connections: art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morphy, H. (1992). From dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu. En: *Anthropology, art and aesthetics* (pp. 181- 208). Oxford: Clarendon Press.
- Morphy, H. & Perkins, M. (2006). *The anthropology of art: a reader*. London: Blackwell publishing.
- Morris, C. (1995). *Symbols to power: styles and media in the Inka State. Style, society and person. Archaeological and ethnological perspectives*. New York: Plenum Press.
- Mulvany, E. (2003). Control estatal y economías regionales. *Cuadernos*, 20, 173-197.

- Munn, N. (1966). Visual categories: an approach to the study of representational systems. En: *American anthropologist*, 68, 936-950.
- Munn, N. (1973). *The Walbiri Iconography*. Chicago: Chicago University Press.
- Munn, N. (1986). *The fame of Gawa: a symbolic study of value transformation in a Massim (Papua, New Guinea) society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murra, J. (2002). *El mundo Andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: Lep.
- Myers, F. (1991). Representing culture: the production of discourse(s) for aboriginal acrylic paintings. *Cultural anthropology*, 6(1), 26-62.
- Nielsen, A. (1995a). Algunos conceptos que obstaculizan el estudio arqueológico de los procesos de evolución en sociedades sin estado. *Comechingonia*, 8, 21-46.
- Nielsen, A. (1995b). Architectural performance and the reproduction of social power. En: J. Skibo, W. Walker y A. Nielsen. *Expanding archaeology* (pp. 47-66). Salt Lake City: University of Utah Press.
- Nielsen, A. (1996). Demografía y cambio social en la quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina) ca. 700-1535 d.C. *Relaciones de la sociedad argentina de antropología*, 21, 307-385.
- Nielsen, A. (1998). Tendencia de larga duración en la ocupación humana del altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia). En B. Cremonte (Ed.). *Los desarrollos locales y sus territorios*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Nielsen, A. (2001). Evolución social en Quebrada de Humahuaca (ad 700-1536). En: E. Berberian y A. Nielsen (Eds.). *Historia Argentina prehispanica*. (Vol. 1) Córdoba: Brujas.
- Nielsen, A. (2002). Asentamientos, conflictos y cambio social en el altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia). *Revista española de antropología americana*, 32, 179-202.
- Nielsen, A. (2003). Por las rutas del Zenta: evidencias directas de tráfico prehispanico entre Humahuaca y las Yungas. En: B. Ventura y G. Ortiz (Eds.). *La mitad verde del mundo andino. Investigaciones arqueológicas en la vertiente oriental de los Andes y las tierras bajas de Bolivia y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Unju.
- Nielsen, A. (2004). Aproximación a la arqueología de la frontera tripartita Bolivia-Chile-Argentina. *Chungará (volumen especial dedicado a las actas del 15° Congreso nacional de arqueología chilena)*, 2, 861-878.
- Nielsen, A. (2006a). Plazas para los antepasados: descentralización y poder corporativo en las formaciones políticas preinkaicas de los andes circumpuneños. *Estudios atacameños*, 3, 63-89.
- Nielsen, A. (2006b). Pobres jefes: aspectos corporativos en las formaciones sociales preinkaicas de los andes circumpuneños. En: C. Gnecco y C. Langebaek (Eds.). *Contra la tiranía tipológica en arqueología: una visión desde Sudamérica*. (pp. 121-150). Bogotá: Universidad de los Andes-Ceso.

- Nielsen, A. (2007a). El período de desarrollos regionales en la quebrada de Humahuaca: aspectos cronológicos. En: V. Williams; B. Ventura; A. Callegari y H. Yacobaccio (Eds.). *Sociedades precolombinas surandinas: temporalidad, interacción y dinámica cultural del NOA en el ámbito de los Andes centro-sur* (pp. 235-251). Buenos Aires: Taller de Arqueología del NOA y Andes Centro Sur.
- Nielsen, A. (2007b). *Celebrando con los antepasados. Arqueología del espacio público en los Amarillos, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina*. Buenos Aires: Mallku.
- Nielsen, A. (2007c). Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del museo chileno de arte precolombino*, 12(1) 9-41.
- Nielsen, A. (2007d). Bajo el hechizo de los emblemas: políticas corporativas y tráfico interregional en los Andes circumpuneños. En: A. Nielsen; M. C. Rivolta; V. Seldes; M. Vázquez y P. Mercolli (Comps.). *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino* (pp. 393-411). Córdoba: Brujas.
- Nielsen, A. (2008). The materiality of ancestors: Chullpas and social memory in the late prehispanic history of the south Andes. En: B. Mills & W. H. Walker (Eds.). *Memory work: archaeologies of material practices* (pp. 207-232). Santa Fé: School of American Research Press.
- Nielsen, A.; Ávalos, J.; Ávila, F.; Guagliardo, J. y López L. (2008). Reapertura de las investigaciones arqueológicas en San Juan Mayo. 9° *Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales*. San Salvador de Jujuy: Fhcs
- Nielsen, A; Menacho, K. y Vázquez, M. (2005). *La alfarería prehispánica Tardía de la Quebrada de Humahuaca. San Salvador de Jujuy: MS*.
- Nielsen, A.; Vázquez, M.; Avalos, J. y Angiorama, C. (1999). Prospecciones arqueológicas en la reserva "Eduardo Avaroa" (sud Lipez, Dpto. De Potosí, Bolivia). *Relaciones de la sociedad argentina de antropología*, 24.
- Niemeyer, H. (1988). Excavación del cementerio Alto del Carmen, Prov. Del Huasco. *Boletín de la sociedad chilena de arqueología*, 8, 2-4.
- Núñez, L. (1989). Hacia la producción de alimentos y la vida sedentaria (5.000 a.C. a 900 d.C.). En: J. Hidalgo; V. Schiappacasse; H. Niemeyer; C. Aldunate e I. Solimano (Eds.). *Culturas de Chile: prehistoria, desde sus orígenes hasta los albores de la conquista* (pp. 81-105). Santiago: Andrés Bello.
- Núñez, L. (1991). *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Núñez, L. (1994). Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la puna de Atacama: las evidencias del sitio Tulán 54. En: M. Albec (Ed.). *De costa a selva*, (pp. 85-108). Tilcara: Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- Núñez, L. y Dillehay, T. S. (1979). *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los andes meridionales: patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

- Núñez Regueiro, V. (1974). Conceptos instrumentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del noroeste argentino. *Revista del Instituto de Antropología*, 5, 169-190.
- O'Hanlon, M. (1995). Modernity and the 'graphicalization' of meaning: New Guinea Highland Shield design in historical perspective. *Journal of the royal anthropological institute*, 1.
- Oosten, J. (1992). Representing the spirit: the mask of the Alaskan Inuit. En: J. Coote & A. Shelton (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Ottonello, M. (1973). Instalación, economía y cambio cultural en el sitio tardío de agua caliente de Rachaite. *Publicaciones*, 1, 23-68.
- Ottonello, M. y Krapovickas, P. (1973). Ecología y arqueología de cuencas en el sector oriental de la puna Argentina. *Publicaciones*, 1, 3-21.B
- Owoc, M. (2002). Munselling the Mound: the use of soil colour metaphor in british Bronze Age funerary ritual. En: Jones & MacGregor (Eds.). *Colouring the past: the significance of colour in archaeological research*. Oxford: Berg.
- Páez, C. y Giovannetti, M. (2007). *Intersecciones y síntesis. Sincretismos en los platos del periodo incaico del noroeste argentino*. San Salvador de Jujuy: MS.
- Palma, J. (1998). *Curacas y señores: una visión de la sociedad política prehispanica en la Quebrada de Humahuaca*. Tilcara: Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- Palomeque, S. (2010). Los Chichas y las visitas toledanas. Las tierras de los Chichas de Talina (1573-1595). *Surandino monográfico, segunda sección del Probal monográfico*, 1(2).
- Parker Pearson, M. y Richards, C. (1994). *Architecture and order: approaches to social space*. London: Routledge.
- Parmentier, R. (1997). The pragmatic semiotic of cultures. *Special issue of semiotica*, 116(1).
- Parssinen, M. (2003). *Tawantinsuyu. El estado Inka y su organización política*. Lima: IFEA, Fondo Editorial PUCP Perú.
- Pasztory, E. (2005). *Thinking with things: towards a new vision of art*. Austin: University Texas Press.
- Pauketat, T. (2001). Practice and history in archaeology: an emerging paradigm. *Anthropological theory*, 1, 73-98.
- Pease, F. (1992). *Curacas, reciprocidad y riqueza*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pérez Gollan, J. A. (1973). Arqueología de las culturas agroalfareras de la Quebrada de Humahuaca (provincia de Jujuy, Republica Argentina). *América indígena*, 33, 667-678.
- Pérez, J A. (1994). El proceso de integración en el Valle de Ambato: Complejidad social y sistemas simbólicos. *Rumitacana*, 1.

- Pérez, J A. (1996). Comentario. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 21, 359-366.
- Pérez, J A. (2000). El jaguar en llamas. En: Myriam Tarragó (Ed.). *Nueva historia argentina* (vol. 1, pp. 229-256). Buenos Aires: Sudamericana.
- Pescio, M. (2004). *Apuntes de morfología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, FADU. Cátedra de morfología. Diseño Gráfico.
- Phillips R. (1998). The collecting and display of souvenir arts: authenticity and the strictly commercial. En: *Trading identities: the souvenir in native north american art from the northeast, 1700-1900*. Seattle: University of Washington Press
- Pitt Rivers, A. (1906). *Evolution of cultures and other essays*. Oxford, Clarendon Press.
- Platt, T. (1987). Entre Ch'axwa y Muxsa: para una historia del pensamiento político Aymará. En: J. Medina (Ed.). *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hysbol.
- Platt, T.; Bouysson-Cassagne, T. y Harris O. (2006). *Qaraqara-charka: mallku, inka y rey en la provincia de charcas, siglos XV-XVII: historia antropológica de una confederación Aymará*. La Paz: IFEA/ Plural.
- Plog, S. (1980). *Stylistic variation in prehistoric ceramics. Design analysis in the American southwest*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Presta, A. M. (1995). La población de los valles de Tarija, siglo XVI: aportes para la solución de un enigma etnohistórico en una frontera incaica. En: A. M. Presta (Ed. y Comp.). *Espacio, etnias, frontera. Atenuaciones políticas en el sur del Tawantinsuyu siglos XVI-XVIII* (pp. 235-249). Sucre: Asur
- Preucel, R. (2006). *Archaeological semiotics*. Oxford: Blackwell.
- Price, S. [1989] (2001). Case in point and afterwords to primitive art in civilized places En: *The anthropology of art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Quiroga, A. (1931). *Petrografías y pictografías de Calchaquí*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Raffino, R. A. (1988). *Poblaciones indígenas de Argentina*. Buenos Aires: Tea.
- Raffino, R; Alvis, R. J; Olivera, D; Palma, J. (1986). La instalación Inka en la sección andina meridional de Bolivia y extremo boreal de Argentina. El imperio Inka: actualización y perspectivas por registros arqueológicos y etnohistóricos. *Comechingonia*, 8, 63-131.
- Raffino, R. A. y Palma, J. (1993). Los artefactos. En. *Inka. Arqueología, historia y urbanismo del altiplano andino*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rapoport, A. (1990). Systems of activities and Systems of settings. En: Kent (Ed.). *Domestic Architecture and Use of Space. An interdisciplinary cross-cultural study. New Directions in Archaeology* (pp. 2-20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Redman, C. (1987). Surface collection, sampling, and research design: a retrospective. *American antiquity*, 52(2).

- Reilly, E. (2000). Art, ritual and rulership in the Olmec world. En: M. Smith & A Masson (Ed.). *The ancient civilizations of America*. Hoboken: Blackwell publishing.
- Rendon, P. (2004). *Proyecto arqueológico Tarija-Saire. Una aproximación a la arqueología de Tarija: el sitio Saire, estudio de las singularidades de su cerámica y la relación de esta con otros conjuntos*. (Tesis de grado). Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- Rendon, P. (2008). *El conjunto cerámico meridional: singularidades y variabilidad de la cerámica local de la microregión del Saire relacionada a los estilos cerámicos Tarija, Yavi y Chicha. Arqueología de las tierras altas, valles interandinos y tierras bajas de Bolivia*. Ponencia presentada en el I Congreso de Arqueología de Bolivia. La Paz.
- Renfrew, C.; Demarrais, E. y Gosden, C. (2004). *Rethinking materiality: the engagement of mind with the material world*. Exeter: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Rice, P. N. 1987. *Pottery analysis. A sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rickard, J. (1992). *Cew ete hawi tih: the bird that carries language back to another*. En: Lucy Lippard (Ed.). *Partial recall*. New York: New Press.
- Riveras Casanova, C. (1998). *Settlement patterns and regional interaction in the Cinti Valley, Chuquisaca, Bolivia*. Ponencia presentada en la 63° Reunión de la Sociedad de Arqueología Americana. Seattle.
- Riveras Casanova, C. (2003). Identidades compartidas en el sur de Bolivia: interacciones entre las poblaciones prehispánicas del Valle de Cinti y las tierras bajas del sudeste. En: B. Ventura y G. Ortiz (Eds.). *La mitad verde del mundo andino. Investigaciones arqueológicas en la vertiente oriental de los Andes y las tierras bajas de Bolivia y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Unju.
- Riveras Casanova, C. (2006). Complejidad social y esferas de interacción durante el horizonte medio y el período intermedio tardío en los valles interandinos del suroeste de Chuquisaca, Cinti. Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes sur centrales. *Historia andina*, 32. Lima: Lep.
- Riveras Casanova, C. (2008). Surgimiento y consolidación de entidades políticas prehispánicas en el sur de Bolivia: el caso del valle de Cinti, Chuquisaca. Arqueología de las Tierras Altas, Valles Interandinos y Tierras Bajas de Bolivia. 1° Congreso de arqueología de Bolivia. La Paz: [s.n.]
- Rivolta, C. (2005). *Cambio social en la Quebrada de Humahuaca en tiempos prehispánicos (1100-1400 d.C.)*. Tilcara: Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- Rivolta, G y Salazar J. (2007). Los espacios domésticos y públicos del sitio "Los Cardones" (Valle de Yokavil, Provincia de Tucumán). En: A. Nielsen; M. Rivolta; V. Seldes; M. Vázquez y P. Mercolli (Comps). *Procesos sociales prehispánicos en el sur andino. La vivienda, la comunidad y el territorio*. Córdoba: Brujas.
- Rosen, E. (1957). *Un mundo que se va*. San miguel del Tucumán: Fundación Miguel Lillo.
- Rosman A. y Rubel, P. (1990). Structural patterning in kwakiutl art and ritual. *Man*, 25(4).

- Ross, R. (1963). *Symbols and civilization*. New York: Harninger Books, Harcourt, Brake & Johanovich.
- Rubin, W. [1985] (1999). *Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern* (introducción). New York: Museum of Modern Art.
- Ruthsatz, B. y Movía, C. P. (1975). *Relevamiento de las estepas andinas del noreste de la provincia de Jujuy*. Buenos Aires: Fecic.
- Ryden, S. (1944). *Contributions to the archaeology of the rio Loa region*. Göteborg: Elanders Boktryckeri ktiebolag.
- Saignes, T. (1993). *Borrachera y memoria*. La Paz: Hisbol-IFEA.
- Sahlins, M. (1985). *Islas de historia*. Barcelona: Gedisa.
- Salomon, F. (1995). The beautiful grandparents. En: T. Dillehay (Ed.) *Tombs for the living*. Washington: Dumburton Oaks.
- Sánchez Gómez, L. A. (2006). Ciencia exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878. *Cuadernos de historia contemporánea*, 28, 191-212.
- Saravia Frías, C. y Córdoba, O. (2010). Proyecto de asistencia técnica para el desarrollo del sector minero argentino. [Recurso en línea]. Disponible en: <http://www.mineria.sanjuan.gov.ar/pasma/pdf/PASMA-B.pdf> [consultado: 11/01/2011].
- Saunders, B. (2002). Getting in touch with the world. En: B. Saunders & J. Brakel (Ed.). *Theories Technology Instrumentalities of color. Anthropological and Historiographic Perspectives*. Lanham, MD: University of America Press.
- Saunders, B. & Van Brakel, J. (1998). Re-evaluating basic color terms. *Cultural Dynamics*, 1, 359-378.
- Schiappacasse, V.; Castro, V. y H. Niemeyer. (1989). Los desarrollos regionales en el norte grande (1000 – 1400 d. C.). En: J. Hidalgo; V. Schiappacasse y H. Niemeyer (Eds.). *Culturas de Chile: prehistoria*. Santiago de Chile: A. Bello.
- Schortman, E y Urban P. (1994). Living on the edge: Core/Periphery relations in ancient southeastern Mesoamerica. *Current anthropology*, 35, 401-430.
- Scott, R. (1950). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Šégota, D. (1995). *Valores plásticos del arte mexicana*. México D.F.: Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Seldes, Verónica. (2006). Bioarqueología de poblaciones prehistóricas de la quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). *Estudios atacameños*, 31, 47-61.

- Seldes, Verónica. (2007). *Aportes de la bioarqueología al estudio de la complejidad y la desigualdad social en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina)*. (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Seldes, V. y Mercolli, P. (2007) Las sociedades del Período Tardío en la Quebrada de Humahuaca. Perspectivas desde los registros bioarqueológico y zooarqueológico. En: *Producción y Circulación prehispanicas de bienes en el sur andino* (pp. 259 – 275). Córdoba: Brujas.
- Service, Elman. (1962). *Primitive social organization: an evolutionary perspective*. Nueva York: Random House.
- Shelton, A. (1992). Predicates of aesthetics judgment: ontology and value in Huichol material representation. En: J. Coote & A. Shelton (Ed.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Sheppard, A. (1954). *Ceramics for the archaeologist*. Washington: Carnegie Institution of Washington.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores*. Buenos Aires, FCE.
- Skibo, J. (1992). *Pottery Function: a use-alteration perspective*. New York: Springer.
- Smith, A. T. (2003). *The political landscape: constellations of authority in Eearly complex societies*. Berkeley: University of California Press.
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*. New York: Verso.
- Steiner C. B. (1995). The art of the trade: on the creation of value and authenticity in the African art market, En: *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things: the senses in anthropology* (pp. 37–40). Philadelphia: University of Pennsylvania Press,
- Stovel, E. (2002). *The importance of being atacameño: political identity and mortuary ceramics in northern Chile*. (Tesis de doctorado). Graduate School of Binghamton University. New York.
- Strathern, M. (1988). *The gender of the gift: problems with women and problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Sullivan, A. (1998). *Surface archaeology*. New Mexico: University of New Mexico Press.
- Taboada, C. y Angiorama C. (2004). Posibilidades de un enfoque dinámico para el estudio de la arquitectura doméstica prehispánica. Un caso de aplicación en Los Amarillos (Jujuy). *Relaciones*, 28, 101-116.
- Tarrago, M. (1968). Secuencias culturales de la etapa agroalfarera de San Pedro de Atacama (Chile). *37º Congreso Internacional de Americanistas*. Mar del Plata: [s.n.]
- Tarragó, M. (1987) Sociedad y sistema de asentamiento en Yocavil. *Cuadernos INA*, 12, 179-196.

- Tarragó, M. (1989). *Contribuciones al conocimiento arqueológico de los oasis de San Pedro de Atacama en relación con los otros pueblos puneños, en especial, el sector septentrional del Valle Calchaquí*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Rosario. Rosario.
- Tarragó, M. (1992). El Formativo y el surgimiento de la complejidad social en el Noroeste. En: P. Ledergerber-Crespo (Eds.). *Formativo Sudamericano. Una reevaluación. Homenaje a A.R. González y B.J. Meggers* (pp.302-313). Quito: Abya-Yala.
- Tarragó, M. (2000). Chacras y Pukara: desarrollos sociales tardíos En: *Nueva historia argentina* (Vol. 1, pp. 257-300). Buenos Aires: Sudamericana.
- Tarragó, M. (2006). Espacios surandinos y la circulación de bienes en época Tiwanaku. Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes sur centrales. *Historia andina*, 32.
- Tartusi, M. y Núñez, V. A. (1993). *Los centros ceremoniales del NOA*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Instituto de Arqueología.
- Taylor, L. (1996). *Seeing the inside: bark painting in western Arnhem land*. Oxford: Clarendon Press.
- Thomas, J. (1993) The hermeneutics of megalithic space. En: C. Tilley (Ed.). *Interpretative archaeology* (pp. 73-97). Oxford: Berg.
- Thomas, J. (1996). *Time, culture and identity* (pp.11-91). London: Routledge.
- Thomas, J. (2006). Phenomenology and material culture. En: C. Tilley; W. Keane, S. Küchler; M. Rowlands & P (Eds.). Spyer. *Handbook of material culture* (pp. 43-59). London: Sage.
- Thomas, N. (1995). A second reflection: presence and opposition in contemporary maori . *Journal of the Royal Anthropological Institute* 1.
- Tilley, C. (1994). *A phenomenology of landscape*. Oxford: Berg.
- Tilley, C. (2004). *The materiality of stone: explorations in landscape phenomenology*. Oxford: Berg.
- Togo, J. (1973). Prospección arqueológica en el departamento Santa Victoria, Pcia. de Salta. *Actualidad antropológica, suplemento de etnia* 12.
- Toren, C. (1993). Making history: the significance of childhood cognition for a comparative anthropology of mind. *Man*, 28, 461-478.
- Townsend-Gault, C. (1992). Kinds of knowing. En: *Land, spirit, power: first nations at the national gallery of canada*. Ottawa: National Gallery of Canada.
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Turner, V. (1986). *The anthropology of performance*. New York, Paj.

- Tylor, E. [1878] (1929). *Primitive culture: researcher into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. London: John Murray.
- Uribe, M. (1997). La alfarería Caspana en relación a la prehistoria tardía de la subárea circumpuneña. *Estudios atacameños*, 14, 243-262.
- Uribe, M. (2002). Sobre alfarería, cementerios, fases y procesos en la prehistoria tardía del Desierto de Atacama. *Estudios atacameños*, 22, 7-31.
- Uribe, M. (2004a). *Alfarería, arqueología y metodología: aportes y proyecciones de los estudios cerámicos del norte grande de Chile*. (Tesis para optar al grado de magíster en arqueología). Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Uribe, M. (2004b). El Inka y el poder como problemas de la arqueología del Norte Grande de Chile. *Chungara*, 36(2).
- Uribe Rodriguez, M. y Cabello Baettig, G. (2005). Cerámica en el camino: los materiales del Río Loa (Norte Grande de Chile) y sus implicaciones tipológicas y conductuales para la comprensión de la vitalidad y la expansión del Tawantisuyu. *Revista española de antropología americana*, 35, 75-98.
- Valdivia, P. [1540-1552].(1953). Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y la conquista de Chile 1540-1552. *Fondo Histórico y Bibliográfico J. Toribio Medina*, 1, (Segunda época).
- Ventura, B. (2001). Los últimos mil años en la arqueología de las Yungas. En: Berberian y A. Nielsen (Eds.). *Historia Argentina Prehispánica* (Vol.1). Córdoba: Brujas.
- Vogel, S. (1988). *Art/artifact: African art in anthropology collections*. New York: Museum for African Art.
- Wallerstein, I. (1974). *The modern world system 1*. New York: Academia Press.
- Warnier, J. (2001). A praxeological approach to subjectivation in a material world. *Journal of material culture*, 6(1), 5-24.
- Weisser, V. (1919/21). *Libretas de campo*. La Plata: Archivo del Museo de Ciencias Naturales de La Plata.
- Wierzbicka, A. (1990). The meaning of color terms: semantics, culture and cognition. *Cognitive Linguistics*, 1(1), 99-150.
- Wiessner, P. (1990). Is there a unity to style? En: Conkey & Hastdorf (Eds). *The uses of style in archaeology. New direction in archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weissner, P. y Schiefenhovel, W. (1997). *Food and the status quest: an interdisciplinary perspective*. London: Berghahn Books.
- Williams, V. (1996). *Arqueología Inka en la región central de Catamarca, República Argentina*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata: Facultad Ciencias Naturales y Museo. La Plata.
- Williams, V. (2000). El imperio Inka en la Provincia de Catamarca. *Intersecciones en*

*antropología*, 1, 55-78.

Williams, V y Cremonte, M. (1992/93). ¿Mitmaquna o circulación de bienes?. Indicadores de la producción cerámica como identificadores étnicos: un caso de estudio en el noroeste argentino. *Avances en arqueología* 2.

White, R. (1992). Beyond art: towards an understanding of the origins of material representation in Europe. *Annual review of anthropology*, 21(537), 7-64

Witherspoon, G. (1977). *Language and art in the Navajo universe* (pp-174-177). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Wollheim, R. (1987). Pictorial style: two views. En: B. Lang (Ed.) *The concept of style*. Ithaca: Cornell University Press.

Wong, W. (1989). *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Yacobaccio, H. (2001). Cazadores complejos y domesticación de camélidos. En: G. Mengoni, D. Olivera y H. Yacobaccio (Eds.). *El uso de los camélidos a través del tiempo* (pp. 261-282). Buenos Aires: Editorial del Tridente, Buenos Aires.

Yoffee, N. (1993). Too many chiefs? (or, safe texts for the '90s). En: A. Sherratt & N. Yoffee (Eds.). *Archaeological theory: who sets the agenda?* (pp. 60-78). Cambridge: Cambridge University Press.

Young, D. (2006). The Color of the things. En: .C. Tilley; W, Keane; S. Küchler; M. Rowlands; P. Spyer (Eds.). *Handbook of Material Culture*. London: Sage Publications.

Zanolli, C. (1998/9). Segmentaciones étnicas, frontera y movilidad en los chichas del sur de charcas. *Etnia*, 42-43, 9-19.

Zanolli, C. (2005). *Tierra, encomienda e identidad: Omaguaca (1540-1638)*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Zedeño, M. (1985). La relación forma-contenido en la clasificación cerámica. *Boletín de Antropología Americana*, 11, 19-26.