

Memoria para optar al título de Arqueólogo.

El camélido sagrado y el hombre de los valles: Una aproximación a la Cultura Copiapó y sus relaciones a partir de la alfarería.



Alumno: Francisco Garrido Escobar

Profesor Guía: Fernanda Falabella

Índice

• Introducción	1
1) Fundamentación del problema y objetivos	1
2) Antecedentes bibliográficos	5
Cultura Copiapó.....	6
La cerámica de Copiapó y sus posibles relaciones espacio culturales.....	8
El Período Medio en el Norte Chico: el Complejo cultural Ánimas.....	12
Al sur de los Copiapó: La Cultura Diaguita y su alfarería.....	14
3) Marco teórico	16
El Habitus y la teoría de la práctica de Bourdieu.....	16
Etnias e identidades.....	20
La identidad étnica como habitus.....	23
Una aproximación a las identidades étnicas a través de la cerámica.....	25
4) La muestra de estudio	30
• Colecciones analizadas.....	33
• Procedencia geográfica de la muestra.....	36
5) Metodología	38
Análisis Generales.....	39
• Morfología.....	39
• Decoración.....	39
6) Análisis morfológico	42
Categoría de vasija y sección de cuerpo.....	42
Tipo de labio.....	46
Protúberos.....	47
Bordes.....	48
Bases.....	48
Espesores.....	50
Alturas y Diámetros.....	52
Correlaciones entre medidas.....	55
Principales características morfológicas del conjunto analizado.....	56
7) Análisis de decoración: repertorio de motivos	60
Rostro Antropomorfo.....	60
U.....	68
Franja vertical.....	70
Voluta compuesta.....	76
Voluta simple.....	78

Comas.....	82
Camélido.....	83
Líneas onduladas verticales.....	89
Motivos horizontales.....	91
Bandas perimetrales.....	92
Motivos compuestos Ánimas.....	96
Motivos verticales masivos.....	100
Líneas en zigzag.....	102
Labio negro.....	104
Otros.....	104

8) Análisis de decoración: estructuras de la configuración de motivos y reglas de diseño.....107

Campos de diseño.....	107
Patrones de diseño y simetrías.....	108
Configuración de los campos de diseño.....	110
Análisis de oposición.....	112
Resultados análisis de oposición según tipo cerámico.....	117
• Copiapó negro sobre rojo.....	119
• Copiapó negro sobre rojo y ante.....	120
• Copiapó negro sobre rojo y blanco.....	121
• Copiapó con banda perimetral.....	122
• Copiapó negro sobre rojo alterado.....	122
• Ánimas.....	123
• Diaguita I.....	124
• Inca local.....	125
Relación entre campos de diseño.....	125
Síntesis de los resultados.....	127

9) El Rostro y el Camélido.....129
 El *habitus* como principio clave de la diferenciación.....136

10) Implicancias interpretativas de la comparación de la cerámica Copiapó negro sobre rojo con la cerámica Animas y Diaguita

Comparación entre la cerámica Copiapó, Diaguita y Ánimas.....	139
• Características de morfología.....	139
• Manifestaciones visuales.....	142
• Características de manufactura.....	143
Inferencias de la comparación.....	145

11) Discusión y conclusiones.....150

La alfarería Copiapó desde dentro.....	151
Hacia la comprensión de los procesos sociales involucrados.....	155
• El Período Medio.....	155
• El paso del Período Medio al Intermedio Tardío.....	157

12) Bibliografía.....163

13) Anexos

Anexo 1

Catálogo de vasijas utilizadas en el estudio.....	174
• Colección Museo Regional de Atacama.....	175
• Colección Carmona.....	208
• Colección Museo Nacional de Historia Natural.....	215
• Colección Museo Arqueológico de La Serena.....	223
• Colección del Museo de Historia Natural de Valparaíso.....	230

Anexo 2

La cerámica doméstica: Los resultados de la investigación en el Pukara Manflas.....	246
• Tipos cerámicos representados.....	247
• Espesor versus tipo.....	248
• Tratamientos de Superficie.....	249
• Diámetros y categoría formal.....	249
• Pastas.....	249

Anexo 3

Los tipos Ánimas.....	253
• Tipo Ánimas I.....	253
• Tipo Ánimas II.....	253
• Tipo Ánimas III.....	254
• Tipo Ánimas IV.....	254
• Tipo La Puerta.....	255
• Tipo Grabado inciso.....	256
• Tipo Pintado rojo sobre blanco.....	257
• Tipo Necrópolis.....	257

Anexo 4

Las urnas Copiapó: El tipo Punta Brava y sus características.....	258
Morfología y tratamiento de superficie.....	259
Diseños decorativos Punta Brava.....	262
• PB1.....	262
• PB2.....	263
• PB3.....	263

Anexo 5

Fechados del período alfarero para la región de Atacama.....	264
--	-----

Introducción.

El reciente reconocimiento en los años 90' de la cultura Copiapó como una entidad arqueológica independiente de la cultura Diaguita, ha abierto muchas interrogantes acerca de este grupo cultural aún bastante desconocido. La cerámica ha sido hasta ahora su principal ítem diagnóstico y por ello es que, a partir de colecciones de este tipo procedentes de diversos museos del país, se presentará un análisis sistemático del universo de piezas completas de la alfarería tipo negro sobre rojo de la Cultura Copiapó. Más allá de obtener una caracterización formal del conjunto, la idea es intentar comprender los principios de diferenciación social subyacentes en tal materialidad, gracias a la aplicación del análisis estructural cerámico y la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu. De este modo, se espera avanzar más allá de la descripción tipológica y profundizar en aspectos socioculturales de la Cultura Copiapó, y sus relaciones identitarias en relación a otros grupos culturales como Ánimas y Diaguitas.

1. Fundamentación del problema y objetivos.

A partir del reconocimiento de la cerámica Copiapó negro sobre rojo descrita por Medina en el siglo XIX, por Latcham en la década del 1920' y más tarde por Iribarren en los 50', su adscripción cultural siempre fue un misterio y se le atribuyó un origen incaico. Es sólo a fines de los años 80' y comienzos de los 90' cuando, con nuevos trabajos de prospección y algunas excavaciones, se constituye la denominación de lo que hoy conocemos como cultura Copiapó (Cervellino y Gaete 1997; Castillo 1998), la cual cuenta ya con un buen número de sitios y una significativa cantidad de material cultural dispuesto a la investigación. Sin embargo, más allá del registro de los sitios existentes, faltaba avanzar en el análisis de los materiales encontrados y en la elaboración de una interpretación mayor sobre los aspectos socioculturales de los pueblos del Período Intermedio Tardío para la Región de Atacama.

Dentro del gran potencial de investigación acerca de la cultura Copiapó, esta memoria se centra en su referente cerámico, del cual se elaborará uno de sus primeros análisis formales sistemáticos, intentando reconocer o descubrir sus principios de estructuración estilística, partiendo del supuesto de que tal estructura es posible extrapolarla a un correlato social. Ya en la realización de mi práctica profesional (Garrido 2004), el tema de la alfarería de la cultura Copiapó fue abordado a partir de su referente de uso doméstico dentro del contexto del sitio Pukara Manflas en donde, más allá de hacer una clasificación sistemática de la fragmentería presente, se buscó ofrecer una interpretación social de la estructura de la muestra a través de la teoría de la práctica de Bourdieu (1998). Ahora, para la realización de esta memoria profesional, la idea es expandir ese análisis a otras dimensiones no posibles de vislumbrar sólo con fragmentería, cuales son la morfología, el ámbito de las decoraciones y las estructuras de diseño. Para ello, se utilizará la colección disponible de vasijas del tipo Copiapó negro sobre rojo en estado completo, procedentes de diversos sitios de funebria.

La alfarería Copiapó negro sobre rojo ha servido como elemento diagnóstico de una adscripción cultural determinada (la Cultura Copiapó), a la cual se le ha asignado hasta el momento una época (período Intermedio Tardío y período Tardío), y un territorio específicos en el valle del mismo nombre y sus afluentes (Cervellino y Gaete 1997, Castillo 1998). Sin embargo, lo que sustenta su particularidad en relación a otros desarrollos de otras épocas y zonas vecinas, hasta hoy sólo se basa en la distribución espacial de ese tipo cerámico asociado a otras materialidades diversas (líticos, metales, arquitectura, etc.), que aún no han sido estudiadas a cabalidad. Bajo este panorama, un tema fundamental que surge, es la necesidad de realizar un estudio sistemático del tipo cerámico Copiapó negro sobre rojo, que permita caracterizarlo como tal, y así establecer su particularidad y diferencia en relación a otras manifestaciones cerámicas asociadas a otros grupos culturales del entorno cercano.

En relación a lo precedente, el problema para esta memoria será: **¿Qué implicancias y significaciones sociales e identitarias se pueden inferir a partir de los patrones estructurales reconocibles en el conjunto cerámico de la cultura Copiapó?** Para ello se

intentará avanzar en el estudio del material cerámico disponible, incorporando la colección total de las piezas del tipo Copiapó negro sobre rojo que se encuentra en diversos museos del país, con el fin de establecer patrones estructurales, morfológicos y decorativos que, a través de las diferencias perceptibles, puedan dar cuenta de un correlato social y distinciones simbólico-prácticas. Estas serán interpretadas gracias a la teoría de la práctica de Bourdieu, en función de distinguir ciertas maneras sociales de hacer que se constituyen en un estilo, manifestando transformaciones, similitudes y diferencias con respecto a otros anteriores o coetáneos.

El período cronológico de este estudio abarca desde el período Intermedio Tardío al Tardío, cuando la cultura Copiapó surge y luego se desarrolla junto con la llegada de poblaciones Inka y Diaguita. Fuera de lo anterior, también será necesario referirse al Período Medio, época en la cual ya se manifiestan una variedad de rasgos que darían origen a lo Copiapó.

Objetivos.

En relación a lo expuesto anteriormente, el objetivo general del trabajo de memoria será **desarrollar inferencias sociales e identitarias a partir de los patrones estructurales, morfológicos y decorativos identificados en el repertorio cerámico analizado.**

Este objetivo involucra el análisis de las características formales del material cerámico, con el fin de establecer patrones de decoración y morfología. Esos atributos básicos son los que nos dirán en definitiva a través de sus variaciones, la configuración estructural general de la muestra, para que así sea posible de interpretar como producto de reglas y principios socioculturalmente condicionados. De este modo, se espera llegar a los principios subyacentes que organizan la diversidad fenoménica en la sociedad de la cultura Copiapó y lo posicionan en su particularidad, a través de su referente cerámico.

A partir de lo anterior, los **objetivos específicos** serán:

- Identificar el repertorio de motivos y los patrones estructurales visuales del conjunto alfarero negro sobre rojo de la cultura Copiapó.
- Identificar los patrones morfológicos del conjunto alfarero negro sobre rojo de la cultura Copiapó.
- Realizar en función de los análisis efectuados, una comparación entre las manifestaciones cerámicas Copiapó, en relación a otras contemporáneas y predecesoras, utilizando como referente de estas últimas, los trabajos publicados al respecto. Esto, con el fin de establecer algunas similitudes y diferencias de la alfarería Copiapó con otros conjuntos cerámicos, que nos permitan inferir posibles relaciones entre sí.

2. Antecedentes bibliográficos.

Las publicaciones acerca de la cultura Copiapó como una entidad independiente son muy escasas dado lo reciente de su reconocimiento arqueológico, remitiéndose éstas básicamente a un capítulo de un libro y algunos artículos.

Sin embargo, previo a la determinación arqueológica de la cultura Copiapó existen algunas referencias que entregan datos generales al respecto. Desde el siglo XIX aparece la primera mención a este tipo de vasijas, la cual es ilustrada en la obra de José Toribio Medina “Los aborígenes de Chile” (1882), a partir de una pieza negro sobre rojo decorada con líneas onduladas y camélidos. Posteriormente, en la década de 1920’ cuando surge “La Alfarería indígena Chilena” de Ricardo Latcham (1928), aparecen algunas láminas de ceramios de la actual 3° región con el clásico estilo Copiapó negro sobre rojo, con llamitas de cuatro patas, volutas y herraduras, pero sin mayor información que la descripción decorativa de la pieza. Posteriormente Iribarren en el año 1958 publica el artículo “Arqueología del valle de Copiapó”, en el cual se limita a describir la cerámica tipo Copiapó encontrada en los sitios por él explorados y asociándola al período tardío con influencia inca por su estilo negro sobre rojo.

Más adelante en el tiempo, en 1998, sale a la luz el libro “Culturas prehistóricas de Copiapó”, editado por Hans Niemeyer, el cual contiene un capítulo elaborado por Gastón Castillo en donde hace una gran síntesis de lo conocido hasta ese momento sobre la cultura Copiapó, tanto para el período Intermedio Tardío como para el Tardío, describiendo los sitios, estructuras y materiales conocidos, y dando también importantes aportes sobre el modo de relación que esta cultura pudo tener con el inca y los diaguitas a modo de conquista desde el sur.

Finalmente se han publicado dos artículos, escritos ambos por Miguel Cervellino y Nelson Gaete, presentados en el XIV Congreso de Arqueología en Copiapó (1997) y publicados en sus actas (2000), donde se describen nuevos sitios asociados a esta cultura en la zona del río Jorquera en la precordillera de la 3° región.

Cultura Copiapó.

De acuerdo a los textos referidos anteriormente (Cervellino y Gaete 1997, Castillo 1998), donde se reconoce ya sin duda a lo Copiapó como entidad independiente, hoy se conoce que esta cultura se desarrolló en el valle de Copiapó y de preferencia en sus afluentes precordilleranos como el Jorquera, Pulido y Manflas, teniendo poca presencia en la costa. Su extensión temporal como unidad independiente parte del 1.000 d.C. hasta aproximadamente fines del 1400 d.C. cuando entra en contacto con inca-diaguitas y se incorporan tambos, minas y la fundición de cobre de Viña del Cerro.

Los asentamientos Copiapó a modo de poblados se componen por lo general de una decena o más de estructuras de muros de pirca seca o con base pircada y muros de adobe, de forma circular, elipsoidal, cuadrangular o rectangular, aumentando más estas últimas formas sobre todo en épocas tardías en que hay presencia inca. Dichos sitios son residenciales con sectores habitacionales, corrales y basurales contiguos, ubicados en las terrazas fluviales y dominando los terrenos de cultivo. En sectores agrícolas estratégicos, también encontramos presencia de pucaras a modo de resguardo de posibles conflictos y poder controlar los cursos de agua. Entre los más destacados estarían El Fuerte (Manflas) y Punta Brava, así como poblados como Ojos de Agua del Montosa que se ubican en zonas agrícolas de importancia.

La mayor parte de los asentamientos presenta evidencia de la práctica de agricultura, preferentemente en el curso alto del valle y sus afluentes con cultivos. Los principales cultivos son el poroto, zapallo, el maíz y calabazas, los que aprovechan las vegas de la zona (p. ej: sitios El Farellón, Los Fósiles, Chuskal, Los Molinos, El Castaño, etc.) y andenerías en las laderas de los cerros. La utilización de canales de regadío era una técnica conocida y aquello se denota en sitios como Los Molinos y Los Fósiles. También hay en casi todos los sitios del curso medio y alto, evidencias de recolección de frutos del algarrobo y chañar, junto con instrumentos de molienda. La presencia de maní en algunos sitios (sitio Los Molinos y otros del valle), sería un indicador de contactos foráneos, probablemente con el sur boliviano.

En cuanto a la ganadería de camélidos, hay registros de su existencia a través de restos óseos animales, lana y estructuras de encierro o corrales con restos de sus excrementos (sitio Los Molinos). El ambiente de vegas da muchas posibilidades para forraje y manutención del ganado, lo cual se condice muy bien con la ubicación general de los sitios arqueológicos de este grupo. En la costa hay una gran escasez de estudios, conociéndose sólo evidencia de pequeños conchales con explotación de peces, moluscos y de fauna del litoral (p.ej: Caldera, Bahía Cisne y caleta Ramadas). Los productos extraídos del mar eran también importantes para las poblaciones del interior, hallándose en algunos sitios restos de vértebras de pescado (p.ej. los Molinos).

En cuanto a la artefactualidad de esta cultura, son comunes las puntas triangulares pequeñas pedunculadas con aletas laterales y bordes aserrados, elaboradas en jaspe, calcedonia, cuarcita y cuarzo. En cerámica se ha definido un tipo negro sobre rojo, caracterizado tanto por el motivo de llamas estilizadas, como el otro de un rostro triangular con un tipo de tocado vertical o pelo colgado parecido que podría corresponder a una cabeza cortada con representación de gotas de sangre (Castillo 1998: 185). Sus formas básicas son pucos campaniformes con las paredes ligeramente inflectadas. Otro tipo cerámico conocido como Punta Brava, corresponde a grandes tinajas de aproximadamente 50 a 60 cms. de altura con o sin cuello y decoración tricolor negro y rojo sobre engobe blanco a modo de líneas en trazos paralelos, diagonales cruzadas, triángulos, grecas, puntos, etc. Algunas de estas vasijas tienen rostros simples aguileños modelados en el cuello. Su función sería de almacenaje de líquidos y productos alimenticios, sobre todo en los pucaras. Entre otros elementos encontramos tabletas de madera, tubos inhalatorios, espátulas y cucharas óseas para alucinógenos, cuchillos de madera tallada, punzones y placas de cobre fundido, restos de tejido muy finos, cestería, artefactos de molienda y micro morteros. En funebria sólo se han hallado 2 cementerios propiamente tales (Altos Blancos con sepulturas ampollares y El Basural sin contexto claro) y sus ofrendas son cerámica, metalurgia, elementos del complejo alucinógeno y restos de alimentos.

La Cerámica de Copiapó y sus Posibles Relaciones Espacio Culturales.

La cerámica de la Cultura Copiapó se divide de acuerdo a la clasificación actual en 3 tipos principales (Castillo 1998; Cervellino y Gaete 1997), utilizando tradicionalmente el concepto “tipo” como indicador material y diagnóstico de un estilo morfofuncional y decorativo definido a partir de la variabilidad material presente:

- 1) El tipo Copiapó negro sobre rojo o ante con presencia de motivos de “llamitas estilizadas”, volutas verticales, comas y ajedrezado vertical en franja y en U. En dicho tipo se aprecia además la aparición de un rostro triangular con un tipo de tocado vertical o pelo colgado parecido a una cabeza decapitada. Sus formas básicas son pucos campaniformes con las paredes ligeramente inflectadas.
- 2) El segundo tipo es el Punta Brava que corresponde a grandes tinajas de aproximadamente 50 cm de altura con o sin cuello y decoración tricolor negro y rojo sobre engobe blanco a modo de líneas en trazos paralelos, diagonales cruzadas, triángulos, grecas y puntos. Algunas de estas vasijas tienen rostros simples aguileños modelados en el cuello. Su función sería de almacenaje de productos alimenticios, sobre todo en los pucaros.
- 3) Además de lo anterior hay cierta fragmentería de vasijas monocromas presentes en sitios habitacionales (Garrido 2004). Excepcionalmente, en funebria hay presencia de algunas vasijas monocromas asimétricas con modelados trenzados en pastillaje.

Con respecto a la cerámica de la cultura Copiapó descrita como tipo Copiapó negro sobre rojo, Punta Brava y Monocromo, es importante destacar que hasta no hace mucho tiempo, este conjunto era asimilado a lo incaico o a tradiciones macroandinas. Por ello, un primer paso en la búsqueda de una definición más acabada de tales tipos, sería el iniciar una comparación con otras tradiciones culturales de la zona andina, en función de delimitar mejor sus similitudes y diferencias. Sin embargo, al acercarnos a las tradiciones bicromas y tricromas del altiplano andino, en épocas post-Tiwanaku, las diferencias son notorias.

Dichas tradiciones de amplia expansión por los Andes centrales y meridionales, son las que muestran una marcada tendencia a presentar, entre sus variedades, los colores negro y/o blanco sobre rojo o negro y/o rojo sobre blanco o crema, cuestión que sólo en cuanto a ese atributo uno podría hallar similitudes en lo Copiapó. Tanto las formas como las decoraciones de los tipos de la zona como Alita Amaya, Kollau, Mollo, Churajón, entre otros. (Lumbreras 1974), no se asemejan al universo cerámico de la cultura Copiapó. Aunque no tenemos más estudios sistemáticos de la cerámica que puedan establecer mayores similitudes, no hay que olvidar que desde temprano en el Valle de Copiapó hay influencias de elementos del área andina central como el sacrificador de Pukara, keros tiwanaku y en algunos sitios precordilleranos del Intermedio Tardío, presencia del cultivo de maní, que podría indicar vínculos transcordilleranos (Castillo 1998). Y finalmente, un tema que aún está en discusión y que merece también su análisis, es la similitud de ciertas piezas cerámicas de la zona de Tarija en Bolivia con la Copiapó negro sobre rojo (Cervellino com. pers. 2003), de lo cual una pista se encuentra en la documentación colonial de dicha ciudad, donde se mencionan la presencia de grupos “Tomatas Copiapó” dentro de un panorama multiétnico mayor que devenía de los movimientos poblacionales que databan de época incaica (Presta 1989). Con respecto a este último tópico, cabe hacer mención que en un comienzo de la investigación, la cerámica Copiapó negro sobre rojo se asoció con la cerámica Inca-Pacaje o Saxamar, que también es de un color similar y tiene unas “llamitas estilizadas”. La discusión al respecto fue dada por Iribarren, Llagostera y Niemeyer (González 1995), en donde finalmente se tiende a diferenciar el estilo Copiapó del Saxamar en función del motivo “llamitas estilizadas”, donde en el primer tipo la figura sería más naturalista que en el segundo. Gracias a nuevas prospecciones y al aporte de fechados (Castillo 1998; Cervellino y Gaete 1997), se ha demostrado que la cerámica Copiapó es preincaica y por lo tanto no sería un estilo Inca local. Otro motivo presente en la cerámica Copiapó negro sobre rojo, es el del rostro antropomorfo con el pelo colgado que parece un “demonio” (Castillo 1998), el cual ha sido hallado en vasijas Inca Diaguitas del Estadio Fiscal de Ovalle y Cementerio La Reina en Santiago (Cantarutti 2002), sin hasta ahora haber llegado a ser interpretada tal aparición de ninguna forma. Tal presencia está asociada a lo incaico en cuanto a su expansión, por lo cual habría que evaluar si

estamos en presencia de un estilo “Copiapó-Inca”, y además examinar el contexto de los grupos en que se transmite tal decoración (mitimaes, entre otros)

Fuera del anterior dilema y de la falta de estudios sistemáticos en la zona altiplánica que pudiesen vincular la cerámica Copiapó con alguno de sus desarrollos culturales, está también el tema de la gran confusión que existe en la definición del tipo local Punta Brava.

El tipo Punta Brava definido por Iribarren el año 58' en el sitio homónimo, mezcla dentro de su definición un componente de fragmentos de paredes gruesas con superficie alisada escobillada, antiplástico grueso y decoración de líneas verticales y oblicuas negro, café y rojo sobre crema, más otra fragmentería de diámetro menor, más delgada y de decoración claramente Diaguita. Del primer componente sólo tenemos un referente completo, mientras que del segundo, se ha reconstruido una urna Diaguita III incaica. Sin embargo, el problema es que la cerámica Punta Brava de los sitios Copiapó, en su mayor parte sólo corresponde al primer componente, mientras que el segundo Diaguita sólo está en sitios con ocupación Inca. Además, ambos componentes son muy distintos en color, forma, tamaño y pasta. Hans Niemeyer (1994), en un artículo sobre posibles relaciones de la zona de Copiapó con el noroeste argentino, utiliza el tipo Punta Brava en su interpretación Diaguita para compararlo con tipos cerámicos transcordilleranos como el Santa María y sus urnas. Sin embargo, llega a la conclusión de que a pesar de su similitud formal, hay diferencias de tamaño y función (las Santa María son más grandes y tienen uso funerario), además que su decoración es distinta. Esta confusión del Punta Brava con urnas Diaguita y una fragmentería tricolor distinta, dificulta los intentos de comparación de lo Copiapó propiamente tal con otros estilos y además nubla la comprensión acerca del carácter particular que lo Diaguita habría tenido en la zona como parte o no de una ocupación conjunta con el inca. En el panorama actual, la confusión del Punta Brava ha llevado a priorizar mucho más el componente Diaguita, en desmedro del otro tipo tricolor mucho más abundante y más asociado a lo Copiapó negro sobre rojo. Por ello, es que se hace urgente un estudio sistemático, que entre otras cosas, pueda superar tal problema.

Un primer paso en virtud de aportar a la resolución de las anteriores controversias, fue hecho a partir del estudio de caracterización cerámica en un sitio de la cultura Copiapó, el

Pukara Manflas, durante la realización de mi práctica profesional (Garrido 2004). En dicho trabajo, se logró caracterizar en sus dimensiones morfológicas, de tratamiento de superficie, decoración y pasta, a los tipos Copiapó negro sobre rojo, Punta Brava y Monocromo, en base a una muestra de fragmentería (ver anexo 2). Entre los principales resultados, destaca la baja presencia del tipo Copiapó negro sobre rojo en este contexto habitacional, en oposición a la gran abundancia de fragmentos cerámicos Punta Brava y monocromos, lo cual es inverso al panorama de funebria. Fuera de caracterizar las medidas y formas de los tipos cerámicos presentes, donde los pucos Copiapó se diferencian fuertemente de las grandes urnas Punta Brava y monocromas, el análisis de pasta fue fundamental y en él se destaca por sobre todo la fina preparación del antiplástico Copiapó en relación al de las otras vasijas, donde éste se tritura finamente antes de incorporarlo a la pasta.

A partir de lo anterior y en función de las diferencias existentes en la estructuración del conjunto alfarero Copiapó al interior del ámbito cotidiano, y en oposición al de funebria, fue posible establecer los primeros lineamientos para interpretar las evidencias bajo el concepto de *habitus*, en relación a la teoría de la práctica de Bourdieu (1988,1990,1991,1999). De este modo, se obtuvo una primera aproximación a los principios socioculturales que estarían organizando la diversidad y estructuración del conjunto alfarero de la Cultura Copiapó.

Una vez realizados los análisis a la muestra, un tema relevante será discutir sus resultados en función de caracterizar los atributos que definen a las manifestaciones alfareras Copiapó como tales, y a su vez las diferencian y/o unen con las del Periodo Medio y las de otros grupos culturales del Período Intermedio Tardío como los Diaguitas. Por ello, es que pasaremos revisar los antecedentes más relevantes, en torno a lo que nos interesa para nuestra comparación.

El Período Medio en el Norte Chico: el Complejo cultural Ánimas

El Período Medio en el Norte Chico es un momento de la historia poco conocido, el cual hasta ahora ha sido caracterizado por la entidad cultural denominada arqueológicamente como complejo cultural “Ánimas”, conocida por sus estilos cerámicos denominados I, II, III y IV¹ (Montané 1969). Sin embargo, la aparente homogeneidad con la que se ha caracterizado, es un supuesto que al parecer oculta una diversidad regional mucho más amplia. Aunque hasta hoy tenemos muy pocas investigaciones sobre éste tema, vemos que las manifestaciones Ánimas no poseen una homogeneidad absoluta en su zona de distribución, ya que la variedad de estilos se segrega espacialmente de modo diferencial en las actuales 3° y 4° región del país.

El principal factor con el que se ha interpretado hasta hoy la particularidad del Ánimas de la 3° región, ha estado dado por las influencias de las fases finales de la cultura Aguada del NOA (Iribarren 1969, Castillo et al. 1996-7, Callegari 1997), que se darían mucho más fuertemente en el valle de Copiapó que hacia el sur, donde el tipo cerámico conocido como La Puerta (Iribarren 1958), manifestaría dicha relación. La mayor interconexión del Valle de Copiapó con el área andina nuclear se ve reflejada en el cementerio de túmulos de La Puerta donde, entre las innumerables ofrendas de las sepulturas, fue encontrado un kero de plata con claras características de Tiwanaku (Durán 1993), lo cual daría cuenta de los vínculos de las poblaciones locales con las influencias del área sur boliviana a través del norte grande o el noroeste argentino. Por otra parte, existen ciertas manifestaciones culturales asignadas al Período Medio en la 3° región, como los cementerios de túmulos y arte rupestre con pintura roja presente en lugares como Quebrada de Las Pinturas y La Puerta, de las cuales hasta el momento no tenemos registro de su existencia para la 4° región. Aunque por ahora no es posible descartar la presencia de tales manifestaciones para zonas geográficas al sur del Valle del Huasco por la falta de investigación, sabemos que por lo menos para la 3° región, algunos de estos elementos culturales se pueden rastrear incluso desde el período Temprano, donde la presencia de sepulturas de túmulos (sobre todo en el valle del Huasco) y poblados complejos como El Torín y la aldea de Cabra Atada al interior

¹ Ver anexo 3, Los tipos Ánimas.

del valle de Copiapó (Niemeyer y Cervellino 1982, Niemeyer et. al 1991), nos hablan de un patrón que mantiene cierta continuidad temporal y espacial.

La expresión Ánimas en la cuarta región, comparte muchos atributos comunes con lo que posteriormente será conocido como la cultura Diaguita. Los tipos Ánimas III y IV se asemejan mucho en sus elementos decorativos asociados a este último grupo cultural y no presentan registro en el Valle de Copiapó. Los cuatro estilos Ánimas no presentarían entre sí una sucesión cronológica y, salvo el hecho de que en la 4° región encontramos fechados más tardíos, nada dice que se correspondan a fases de desarrollo cultural. De hecho, más bien parece que se trataría de una diferenciación regional. La tricromía presente en los pucos y cuencos estrellados Ánimas III y IV, hace relación a: *“Cuando los detalles se asemejan más a los motivos decorativos diaguitas, éstos se encuentran aplicados sobre fondos rojos, en platos anchos de paredes curvas y base pequeña hendida. O bien, en cuencos elipsoidales de boca chica, a través de una serie basada en figuras negras sobre ribetes en blanco, tales como ciertos decorados en forma de estrellas o una cruz estilizada que cubre el interior de las piezas; en ambos casos ésta decoración es compartida con triángulos lineales o llenos (simples o pareados), o con una línea que recorre el borde exterior de algunos platos con su clásico ribete blanco”* (Castillo 1989:267).

Los fechados obtenidos en la excavación del cementerio de la Plaza de Coquimbo en 1970, dan para los tipos Ánimas I y II asociados estratigráficamente, una data de 900 +/- 95 d.C., lo cual representa un momento más tardío para este tipo de manifestaciones de lo que es posible encontrar en el valle de Copiapó² (ver anexo 5). Por otra parte, el tipo Ánimas IV aparece claramente asociado al Diaguita I o Transición en el sitio Punta de Piedra, lo cual haría a ambas manifestaciones contemporáneas dentro de un proceso cultural que estaba ya dando paso a lo que conocemos como la cultura Diaguita (Ampuero 1989). Sin embargo, en Copiapó se estaba gestando un proceso completamente distinto a lo Diaguita, lo cual surge del sustrato que ha sido denominado Ánimas, pero que se diferencia radicalmente en el período Intermedio Tardío, con la “Cultura Copiapó”.

² Las cuales se concentran entre el 600 hasta cerca del 900 d.C.

Al sur de los Copiapó: La Cultura Diaguita y su alfarería

La Cultura Diaguita gracias a los aportes de Cornely (1956), fue diferenciada en 4 fases sucesivas, las cuales presentaban diferentes desarrollos estilísticos. Estas fueron, fase Arcaica, Transición, Clásica y Diaguita Inka. Posteriormente Gonzalo Ampuero (1978), influenciado por los aportes hechos por Montané (1969) sobre las manifestaciones del Período Medio, eliminó de la secuencia Diaguita la primera fase de Cornely, la cual pasaría a corresponder al complejo cultural Las Ánimas. De ahí, determinó tres fases, que son las que aún están en vigencia en la actualidad, donde cada cual posee variaciones estilísticas en cuanto a su referente cerámico (Ampuero 1978, 1989):

Diaguita I: Corresponde a la diferenciación de los tipos Ánimas III y IV hacia una nueva tipología cerámica que recoge parte de la tradición anterior en cuanto a la tricromía negro, rojo y blanco. Las formas son subglobulares con decoración interior en franjas, con motivos de líneas quebradas, escaleradas, círculos, etc. Punta de Piedra, Puerto Aldea, Punta de Teatinos y La Serena, fueron los sitios con los cuales fue posible definir esta fase y segregarla de la “Transición” de Cornely.

Diaguita II: En esta fase, los diseños y formas de la fase anterior se desarrollan en una gran variedad de motivos, pero mucho más estandarizados en su trazo y ejecución. Se suman piezas nuevas en los contextos donde fuera de los platos o pucos, aparecen piezas mellizas, urnas, jarros patos con decoración antropomorfa pintada y modelada, entre otros. En cuanto a la alfarería monocroma, aparecen los denominados jarros zapato, que corresponden a vasijas asimétricas con decoración modelada en el cuerpo. Los sitios donde se encuentra material cerámico de esta fase son muy variados, pero se concentran entre los valles de Elqui al Choapa.

Diaguita III: Es la fase donde se aprecia la influencia Inka en la decoración cerámica, a partir de la incorporación de nuevos diseños como los triángulos opuestos o “clepsidras” y diversos tipos de ajedrezado, además de la introducción de nuevas vasijas en los conjuntos artefactuales. Las formas cuzqueñas aparecen en los contextos fúnebres asociadas al resto

de las vasijas de tradición local, sin mayor segregación. La alfarería tradicional fuera de incorporar variantes decorativas, cambia la morfología de sus pucos o platos de paredes rectas, a otros de forma acampanada. Casi todas las formas inkaicas presentan manufactura local, siendo muy pocas aquellas enteramente cuzqueñas. Los sitios de esta fase se encuentran desde Copiapó hasta Chile Central, debido a la expansión de las poblaciones Diaguita como mitimaes del Inka.

Posterior a los trabajos de Ampuero, diversos autores han aportado bastante en la mejor definición de la Cultura Diaguita y sus estilos, pero para el caso del presente estudio y en relación a lo fundamental que nos interesa para comparar la alfarería Diaguita con la Copiapó, la dimensión de las estructuras de diseño es un aspecto primordial. Este tema, ha sido trabajado principalmente por Paola González, quien inicia sus estudios al respecto con la realización de su tesis profesional de arqueología (González 1995). Es en este primer trabajo y en base a la colección cerámica del Museo de La Serena, donde define las características fundamentales de la alfarería de la fase Diaguita III en cuanto a sus motivos y estructuras de diseño, incorporando como un tema clave los análisis de simetría en la decoración cerámica, siguiendo la línea de Dorothy Washburn (1977, 1988). Posterior a este trabajo inicial, la autora ha seguido desarrollando el tema hasta el día de hoy, incorporando nuevos referentes muestrales a su primera clasificación, sobre todo en referencia a fragmentería de los sitios, lo cual le ha permitido explorar la diversidad regional de estilos y profundizar aún más sobre las consecuencias de la llegada del Inka y su influencia sobre las poblaciones Diaguita. Además, también ha ahondando en conceptos de la cosmovisión andina introducidos por el Inka en la alfarería local, como el *yanantin* y el culto al felino (González 1995, 1997, 1998).

Lo importante en cuanto al trabajo sobre las estructuras de diseño Diaguita, es que independiente de la proporcionalidad del uso de tal o cual patrón de simetría (donde para lo Diaguita predomina la reflexión desplazada y reflexión vertical unida a la rotación, mientras que para los diseños de influencia Inka la traslación [González 1995]), en casi todos los casos los patrones de diseño Diaguita son bidimensionales, siendo esto un aspecto fundamental que será retomado en la posterior discusión de sus implicancias con respecto a la alfarería Copiapó.

3. Marco teórico.

Para el desarrollo del marco teórico de esta memoria, cabe hacer la acotación que este intentará adecuarse a dos niveles de interpretación, moviéndose entre la frontera de los principios internos que estructuran y distinguen a la cultura Copiapó como entidad particular, así como también en su relación con otras entidades culturales de las que se diferencia. La alfarería, su estilo y los *habitus* involucrados de sus productores y usuarios, serán el medio y el nexo que nos permitirá desplazarnos entre ambos planos y en función de ella examinaremos la siguiente propuesta teórica.

El *Habitus* y la teoría de la práctica de Bourdieu

Toda sociedad posee ciertas reglas o principios de articulación que coercionan el actuar de los individuos de forma tal que es posible mantener su cohesión interna, produciendo los denominados hechos sociales (Durkheim 1974). Las reglas que articulan lo social, se manifiestan tanto en la subjetividad de los individuos, como también en el plano objetivo de la práctica, ámbito en donde estas reglas se comunican y naturalizan socialmente (lo que conlleva lógicas de poder asociadas). Aquellas transformaciones de los principios articuladores de lo social en prácticas con productos objetivables, a través de la acción consciente o inconsciente de sus individuos, son la forma en que la sociedad actualiza y reproduce sus distinciones internas de acuerdo al tipo específico de sociedad dada (sociedades simples, estratificadas, de clase, etc.). Lo anterior correspondería al concepto de “*habitus*” que se define como:

“Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas'

y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta.” (Bourdieu, 1991: 88-9).

Según lo anterior, el *habitus* genera modos de ser, de vivir, de hacer, es decir, genera estilos de vida. Cuando los principios estructurantes de los social se objetivizan en un objeto, el cual es resultante de una cierta selección y combinación cultural de atributos específicos bajo ciertas reglas determinadas, esto da como resultado la generación de estilos materiales y artefactuales. Sin embargo, el concepto de *habitus* va más allá del proceso y contexto de creación del objeto (donde estaría involucrada la dimensión del estilo), ya que también incorpora su uso social, en relación a como éste se desenvuelve en las relaciones sociales hasta su eventual descarte o reutilización. La importancia de tal hecho radica no sólo en comprender cual es la cadena operativa de los artefactos, sino en cuanto permite dar cuenta de cómo los principios que en un primer momento son objetivados en una materialidad, son luego capaces de actualizarse según el uso efectivo que se les dé en el contexto específico de las relaciones sociales. De este modo, el *habitus* es útil para la interpretación tanto para el contexto de creación como de uso de los objetos.

Las dos dimensiones mencionadas previamente, no son aplicables de modo genérico a la sociedad como totalidad, dado el hecho que los *habitus* se distribuyen como prácticas asociadas a los agentes sociales de acuerdo a su posición dentro de la sociedad. Los *habitus* se transforman en signos distintivos de las posiciones sociales, económicas, políticas y simbólicas de sus portadores. Cada condición de existencia produce un *habitus* determinado a modo de configuraciones sistemáticas de propiedades que actúan por medio de los esquemas de percepción de agentes capacitados para interpretar y evaluar en ellos las características pertinentes, que funcionan como estilos de vida. Los estilos de vida que sustenta el *habitus* son tan variados como tantas distinciones sociales hayan en una sociedad determinada, pero a pesar de que están distribuidos de modo diferencial, éstos no son desconocidos por el resto de los miembros de la sociedad, existiendo así una interacción mutua entre todos ellos.

La instauración de los *habitus* como diferenciadores sociales se da a través de la ejecución de ritos de institución (Bourdieu 1999), que se refieren básicamente a que cualquier rito tiende a consagrar o legitimar los límites del orden social y mental que se trata de mantener. El rito pone énfasis en el paso de una situación a otra, pero lo más importante en él es la división entre los aptos y no aptos para realizarlo. De esta forma se consagran las diferencias y con ello un estado de las cosas o un orden establecido. Cuando un determinado tipo de principios de estructuración social son naturalizados como una realidad incuestionable más allá de la acción transformadora de los sujetos en términos de percepción, estamos hablando de la constitución de una “Doxa”, o único criterio socialmente válido (Bourdieu 1990). Sin embargo, la naturalidad o inconsciencia con que se asume la doxa, no es una situación estática, ya que el individuo como agente, tiene la capacidad de concientizar su situación y por ende motivar el cambio en sus condiciones de vida a partir de un cambio en la reproducción de las antiguas condiciones de existencias en la práctica social. Sólo un cambio a nivel empírico puede luego producir y reproducir nuevos principios, permitiendo el cambio de lo social. La concientización de las condiciones de existencia y su potencial de cambio a partir de aquello, es lo que Bourdieu denomina *heterodoxia* (Bourdieu op. cit)

Correspondiendo al grado de diferenciación de cada sociedad, es que las esencias sociales instauradas por los ritos y experimentadas en los *habitus*, no son accesibles para todo público de forma igualitaria, sino que están divididas de acuerdo a la situación social de sus poseedores en su contexto determinado. Las divisiones sociales, sean éstas de parentesco, trabajo, grupos étnicos, género, u otros, pasan por dichos mecanismos diferenciadores y en última instancia los *habitus* son un reflejo de aquellas. De esta forma es que al poder reconocer dentro del conjunto cerámico patrones que den cuenta de los *habitus* de los miembros de una sociedad o colectivo social, en definitiva estaremos dando cuenta de un tipo de división social consagrada ritualmente por medio de un conjunto de prácticas que daría cuenta a grandes rasgos, de la configuración cultural de su estructura social.

Un tema que nos interesa destacar en cuanto a lo que se refiere al *habitus*, se relaciona a la lógica relacional de sus términos, que trabaja en términos de oposición. La oposición de los términos del *habitus*, se vincula a su funcionalidad como principio clasificatorio, en cuanto

a que como estructura de disposiciones de los agentes sociales, determina lo plausible, lo indiferente y lo no válido dentro de un contexto particular de acción. El tema de las oposiciones es relevante, ya que implica que individuos cuyas prácticas se dan bajo una misma posición social, no sólo compartirán similares disposiciones, sino que además sabrán reconocer cuando algo es diferente u opuesto, donde el rechazo será el que permita mantener las conductas dentro del marco preestablecido. La idea de oposición es la que permite estructurar las diferentes pautas del *habitus*, donde mi actuar no se entiende sino en relación otras conductas basadas en disposiciones distintas a la mía. Sin ello, no es posible mantener la diferenciación social ni su naturalización.

Ahora bien, el concepto de *habitus* de Bourdieu, aunque fue utilizado principalmente por el autor para la caracterización sociológica de la sociedad francesa contemporánea, es completamente aplicable a sociedades de otra índole, como aquellas que no poseen una estructura de clase, ya que no existen barreras lógicas que impidan su uso. Además el origen mismo del concepto surge gracias a los trabajos del autor en sociedades tradicionales de Algeria, los Kabyle, a principios de los 60', lo cual también ha sido trabajado desde un punto de vista etnográfico por otros autores (Dietler y Herbich 1998). En la definición del concepto, éste se refiere a los principios clasificatorios de las diferencias sociales, en el entendido de que estas diferencias son relacionales y funcionan tanto dentro del ámbito cognitivo como práctico, al “ver” las diferencias en los objetos y percibirlos como un orden natural. Estas diferencias se dan en todo el orden de lo social e incluso a un nivel inter social, y no sólo en “sociedades de clase”. De hecho, el mismo Bourdieu (1988) critica el concepto de clase social por ser bastante estanco en la clasificación de las diferencias de los individuos, entendiendo el conjunto de lo social como un continuo con diferencias graduales, que agrupa individuos con diversa proporción de los denominados “capitales” (social, simbólico, político o económico), los cuales son los que en definitiva determinan el carácter de las diferencias. Obviamente en la sociedad actual capitalista domina el capital económico, pero eso es relativo según la sociedad y la época con la que se trabaje. Por ello, es que en este trabajo, lo que se enfatiza es la búsqueda de diferencias relacionales, es decir, oposiciones que según su asociación y contexto pudiesen ser el producto de distintos *habitus*, como referentes a un principio específico y particular

de diferenciación. Bajo tal sentido, el *habitus* es un concepto activo que implica lo material y lo cognitivo, ya que sus principios no existen sólo a priori, sino que deben ser actualizados en el ámbito de la práctica para asegurar su reproducción. De acuerdo a lo anterior deriva que la concepción de Cultura que trasciende a todo este trabajo, si bien es sabido que dicho término en arqueología deriva de la tradición histórico cultural, hay aquí un alejamiento de la concepción normativista de esa línea, ya que si se buscan los principios detrás de las oposiciones empíricas, no es sólo porque lo material sea un reflejo pasivo de una norma mental. Al contrario, lo material es una parte fundamental y activa del juego de las diferencias, ya que son los objetos en su cotidianeidad los que permiten a su vez que las diferencias existan. De hecho, la percepción visual y social de los objetos y su uso asociado a portadores específicos o en situaciones particulares, es la que socializa a los individuos y le da una realidad a las nociones clasificatorias de lo social. Esta situación es dinámica y es lo que servirá para fundamentar la discusión sobre los mecanismos sociales manifiestos en las materialidades cerámicas durante la transición del Período Medio al Intermedio Tardío en Copiapó.

Etnias e identidades.

Dentro del estudio realizado que incorpora como aspecto fundamental el análisis de las estructuras decorativas cerámicas de la alfarería Copiapó, cabe destacar la significación que es posible otorgarle a tales estructuras como marcos compartidos de percepción de un grupo cultural, constituyendo indicadores de identidad colectiva. Un importante nivel de identidad colectiva a evaluar para el caso Copiapó, será el étnico en su funcionalidad diferenciadora intergrupala.

La etnicidad para definirla de un modo operativo, la entenderemos como la identidad cultural de un pueblo, que se construye en la relación de un “yo” frente a un “otro” genérico, donde las diferencias se refuerzan gracias a la ideología del grupo, mediante símbolos, rituales y objetos (Beattie 1972). Una etnia no es un grupo ontológico, sino relacional y situacional dentro del marco de su “frontera étnica” o límite del alcance de las relaciones recíprocas del grupo (Barth 1976). La conciencia colectiva del grupo se

mantiene viva en torno a un otro y en base a él genera el contraste necesario para su propia autocomprensión, reconocimiento y mantención de lo que en definitiva sería su cosmovisión particular. Los límites étnicos no son fijos y pueden ser modificados y manipulados activamente por el grupo, donde la instrumentalidad en ciertos casos no está ausente. La identidad étnica es un tipo de representación social compartida de carácter relacional, que posee mecanismos de cohesión social donde la afectividad grupal en términos de emotividad y una carga valorativa común serían de gran importancia, más allá del carácter instrumental o no del tipo de identidad (Bartolomé 1997). Sin embargo, no todas las formas de organización social grupal incluyen una identidad de tipo étnico, ya que la mera autoadscripción sin un sustrato cultural compartido y distintivo, determinaría que cualquier grupo corporado fuese catalogado bajo ese concepto, careciendo así de toda utilidad analítica (Bartolomé op. cit.). En relación a lo anterior y desde un enfoque cognitivo, la etnicidad correspondería a un “método de clasificación de personas (el yo y los otros), que utiliza el argumento del origen (socialmente construido), como referencia primaria (Levine 1999:167). La referencia a una identidad por un origen común (real o ficticio), más allá de una situación contextual compartida (género, clase, etc.), es la que diferenciaría a la etnicidad de otros grupos de referencia, independiente de la existencia de un referente objetivo de origen.

Siân Jones en su trabajo “Arqueología de la etnicidad” (1997), hace una revisión de la literatura general sobre este tema y rescata dos ideas principales acerca de la definición del término etnicidad. Por una parte quienes conciben el fenómeno desde un punto de vista primordialista que enfatiza sobre todo en su definición la afinidad de parentesco entre sus miembros, más allá de sus relaciones de interacción. Aquí priman en el tema étnico la filiación sanguínea, a la cual se le asociarían como anexo, atributos de lenguaje, religión, cultura y territorio compartido. Por otra parte, existiría en oposición a la anterior visión, un enfoque instrumental acerca de la etnicidad, donde se enfatiza el rol de este tipo de identidad en cuanto a la mediación de relaciones sociales y la negociación sobre el acceso a recursos económicos y políticos por parte del grupo, desde un punto de vista intencionado. Los fenómenos de interacción social a la que los grupos étnicos están expuestos, serían el punto central de negociación de oportunidades en diversos planos, donde el grupo étnico

utiliza su cohesión para el beneficio particular. De aquí deriva que el modo de vida, los límites y atributos de distinción de los grupos, serían constantemente modificados en función del entorno y las estrategias grupales para su utilización.

Jones (op. cit.), critica la dicotomía de los enfoques anteriores, ya que considera que cada uno corresponde a solo parte de la realidad. Para esta autora, los “grupos étnicos son grupos de identidad culturalmente adscritos, que se basan en la expresión de una real o asumida cultura compartida y descendencia común (usualmente a través de la objetivación de características culturales, lingüísticas, religiosas históricas y/o físicas)”¹ (Jones 1997:84) y plantea la necesidad de contar con un marco teórico para entender el fenómeno de la etnicidad. Propone el marco de la teoría de la práctica de Bourdieu, que ofrece una explicación a las distintas dimensiones que eran separadas en el debate primordial/instrumental.

La etnicidad ha sido, sobre todo en arqueología, un concepto problemático, tanto por la dificultad de reconocer en el registro arqueológico bajo aspectos meramente materiales, la huella de “pueblos” o grupos humanos con una identidad grupal definida, como también por sus implicancias reivindicativas de grupos humanos del presente sobre supuestos ancestros directos del pasado. Cuando la identidad étnica se ontologiza y se ve como algo estático tanto cultural como biológicamente, incluyendo sus atributos materiales asociados, se cae en el peligro de buscar una cierta “pureza étnica”, sin considerar los naturales cambios que las sociedades humanas experimentan a través del tiempo. De esta forma, tanto se ha deslegitimado a grupos indígenas por no verse lo suficientemente primitivos ante los ojos de nuestra sociedad, como a su vez, se ha llegado a justificar dominios y expansiones territoriales, en base al hallazgo de materialidades atribuidas a grupos

¹ “Ethnic groups are culturally adscribed identity groups, which are based on the expression of a real or assumed shared culture and common descent (usually through the objectification of cultural, linguistic, religious, historical and/or physical characteristics)” (Jones 1997:84).

³ El caso de la Alemania Nazi y la labor del arqueólogo Gustaf Kossina en la época posterior a la Primera Guerra Mundial, ha demostrado como las investigaciones arqueológicas pueden ser utilizadas acriticamente con fines políticos como justificación en este caso, de una expansión del pueblo ario germano a una zona mucho más amplia que la de sus fronteras nacionales de ese entonces. Esta justificación fue muy utilizada para legitimar la invasión Nazi de Europa durante la Segunda Guerra Mundial (Jones 1997).

específicos en amplias zonas en el pasado³. La etnicidad involucra la constitución de una afirmación y expresión protagónica de una identidad étnica (Bartolomé 1997), lo cual involucra un proyecto identitario, que puede acontecer tanto en el presente como haber ocurrido en el pasado. Lo importante es tener en cuenta la diferenciación de planos y no confundir reivindicaciones presentes con realidades semejantes hacia el pasado. El arqueólogo muchas veces ha asumido el papel de cuasi perito en la identificación “correcta” de identidades a largo plazo, lo cual genera una serie de debates éticos y metodológicos en la disciplina (Jones 1997). Sin embargo, existen en la disciplina ciertas aproximaciones que buscan acercarse a la búsqueda de ciertos indicadores que eventualmente podrían darnos cuenta de la existencia de grupos humanos con identidades socioculturales definidas, que eventualmente podrían asumir un carácter étnico de acuerdo a su definición convencional. Grupos étnicos han existido y existirán. El problema no es la negación de su existencia en el pasado, sino el como reconocer su existencia, necesitando para ello tanto un aparataje teórico como metodológico adecuado.

La identidad étnica como *habitus*

El concepto de *habitus* y su acción diferenciadora en base a oposiciones, no sólo puede actuar dentro de las divisiones internas de una misma sociedad, sino que a un nivel más amplio también puede funcionar como principio clasificatorio entre grupos culturales distintos cuya oposición se base en un criterio étnico. De este modo, el *habitus* nos permite desplazarnos entre las esferas intra e intersocial, lo cual un tema muy importante dentro de este trabajo, en donde se comparan los principios de diferenciación estructural (sobre todo decorativa), entre lo Copiapó y lo Diaguita.

Como decíamos arriba, Jones (1997) asume como propuesta integradora, una noción de etnicidad que va integrada directamente al concepto de *habitus* de Bourdieu, en función de llegar explícitamente hacia una “*teoría de la práctica de la etnicidad*”. Sería el concepto de *habitus*, el que permitiría trascender la dicotomía entre objetivismo y subjetivismo, gracias a que incorpora tanto las condiciones materiales y subjetivas precedentes de los procesos

socioculturales, como a su vez el plano de la práctica, donde entra en juego la acción concreta de los agentes sociales, tanto en el tiempo presente como en el futuro.

Los *habitus* en su característica de disposiciones asociadas a los individuos de acuerdo a su posición social, requieren de un proceso de socialización como parte fundamental de su aprendizaje en las nuevas generaciones de cada sociedad. El conocimiento compartido que entregan los *habitus*, es vital en la constitución de un saber y modo de existencia compartido que es la base en la constitución de una determinada identidad. Al asumir esta posición, hay un distanciamiento del estructuralismo clásico y el normativismo cultural, en cuanto a que las condiciones previas que producen una práctica social determinada, no obedecen a mecanismos o sistemas de reglas que están fuera de lo social o la historia grupal (Jones op. cit.). El *habitus* y sus disposiciones asociadas se constituirían como una estructura de existencia determinada y adquirida a través de la historia de una sociedad o grupo, actuando como principio clasificatorio identitario, capaz de diferenciar a individuos de acuerdo a la posesión o no de ciertos atributos específicos. Es la práctica social la que constituye distinciones y actualiza los principios del *habitus* cuando los individuos clasifican a sus pares y distinguen lo conocido de aquello distinto. Aquí es donde se constituiría identitariamente al otro, con todo un bagaje de preconceptos en oposición a los propios. Esta oposición no necesariamente es excluyente, pero en ciertas ocasiones, sobre todo cuando las distinciones étnicas se asocian a una posesión o acceso diferencial a recursos, y pueden llegar a asociarse a un discurso ideológico particular (Levine 1999).

Como se ha visto previamente, los *habitus* tienden a su naturalización en la sociedad y con ello a la mantención de un determinado “status quo”, en lo que Bourdieu ha denominado la *doxa*, que cuando domina bajo un criterio único pasa a convertirse en *ortodoxia* (Bourdieu 1990). En cambio, sería la *heterodoxia* la salida a la unicidad de criterio de la *doxa*, donde los agentes sociales son capaces de concientizar un discurso de acción que es capaz de romper el antiguo equilibrio y así producir el cambio social. Esta situación da pie a que la etnicidad y cualquier principio de ordenamiento social, no sólo sea reflejo de las condiciones de existencia previas de un individuo durante su proceso de socialización, sino que además, pueda ser agente activo de cambio y transformación de su situación. Por ello,

Jones (op. cit.) sostiene que gracias a este enfoque es posible superar las visiones primordialistas e instrumentalistas de la etnicidad, al entender ambas situaciones como parte de un mismo proceso social.

Una aproximación a las identidades a través de la cerámica

La cerámica, materialidad que sustenta este trabajo, es un buen indicador de similitudes y diferencias al incorporar en su dimensión estilística, importante información acerca de tradiciones de manufactura y decoración, que en ciertos casos, permitirían identificar a un grupo sociocultural en oposición al resto. El estilo de acuerdo a David y Kramer (2001:172), quienes siguen la línea de Letchman (1977) y Lemonnier (1992) en cuanto a los estilos tecnológicos, correspondería a un potencial de interpretación residente en aquellas características formales de un artefacto que son adquiridas en el curso de la manufactura como consecuencia del ejercicio de una decisión cultural, a lo que nosotros agregamos, relacionada a los *habitus* de conjuntos sociales particulares. Sin embargo, el estilo además de ser indicador de múltiples aspectos de manufactura, también puede transmitir información identitaria y jugar un papel activo en las relaciones sociales (Wiessner 1984). Aunque diversos planos del estilo pueden remitir a diversos niveles identitarios y de organización social y cultural, un punto central está dado por los patrones de diseño y sus principios de simetría asociados, los cuales son indicio de diferencias estilísticas que van más allá del simple nivel de los motivos visibles y dan cuenta de características más profundas acerca de los patrones cognitivos de los grupos sociales productores de una materialidad artefactual determinada. No todas las variaciones estilísticas responden a las mismas causas o son reflejo de las mismas unidades sociales. Sin embargo, a lo que apostamos aquí es a la estructuración profunda de los estilos, lo cual se constituiría en un fuerte marcador identitario intergrupar por su especificidad y amplio espectro local.

En arqueología, la relación entre cultura material e identidad, ha sido discutida por diversos autores con variadas posturas. La perspectiva del *habitus* en relación a la cultura material y la identidad, es interesante en cuanto nos permite ir más allá de adscripciones estancas que igualan ciertos conjuntos artefactuales con un estilo común y una distribución específica,

con grupos humanos identitariamente diferenciados. Un *habitus* compartido en el tiempo y en el espacio, no es sinónimo de los límites de un grupo étnico autoconsciente del pasado (Jones op. cit.). Como hemos visto anteriormente, los *habitus* remiten a diversas lógicas estructurantes de la sociedad, que generan ciertos grados de adscripción grupal, pero no necesariamente de carácter étnico (grupos de edad, género, trabajo común, etc.). Por ende, es importante adentrarse en aquellas conceptualizaciones que nos pueden entregar algún indicio sobre el tema.

Ian Hodder (1979), trata el tema de un modo interesante en cuanto a la asociación entre distribuciones artefactuales y límites étnicos. Sus trabajos clásicos con los Njemps del lago Baringo en África, parten en un comienzo como un intento de poder investigar, bajo una línea etnoarqueológica actualista, qué situaciones sociales concretas son las determinantes de distribuciones de artefactos que no se ajustan a una distribución normal (disminución gradual en función de la distancia). Las restricciones o “constreñimientos” (constraints) que hacen variar las distribuciones artefactuales, no siempre son sociales en el registro arqueológico, ya que los procesos de formación de sitio pueden generar una visión distorsionada del contexto sistémico productor de aquello. De ahí el interés de Hodder en el estudio etnoarqueológico. Los principales puntos del autor en relación a lo anterior se refieren a su atención en los marcadores étnicos de tipo emblemático, similares a los definidos por Wiessner (1983), que diferencian físicamente las identidades de grupos vecinos y convivientes en una misma área. Ciertas características tecnológicas intrínsecas a los objetos y otras manifiestamente visuales, son asumidas de modo natural como distintas para cada grupo, e incluso determinan preferencias culturales de modo casi incuestionado por los individuos en la práctica. La aplicación de Hodder al tema de las identidades y sus correlatos materiales, va enfocada a las distribuciones artefactuales y a la determinación de que tipo de identidades pueden reflejar los conjuntos artefactuales, y según el contexto, que clases o tipos de artefactos de mayor poder o función identitaria, lo cual si bien desde un punto de vista etnográfico involucra menos problemas que para el caso arqueológico, nos da pistas interesantes acerca de la asociación entre ambos planos.

Aún cuando es posible que ciertos artefactos pueden estar jugando o no un rol de carácter identitario grupal étnico, más que definir qué elementos culturales son aquellos que marcan

la identidad (vestuario, alfarería, tecnologías líticas, formas de organización económica, etc.), lo importante es comprender que su potencial de diferenciación no es aleatorio dentro de un contexto sociohistórico específico, ya que esto responde a mecanismos sociales derivados de la dinámica de la interacción social y la distribución del poder material y simbólico entre las personas (Jones 1997). El *habitus* es la estructura que organiza y permite la deriva histórica de tales elementos a través del tiempo y permite caracterizar una condición social en un momento dado. Por ello, la etnicidad correspondería a “un producto de la intersección de similitudes y diferencias en el *habitus* de la gente y las condiciones que caracterizan una situación histórica determinada” (Jones op. cit: 126)

En el caso de la alfarería, ésta por si sola no necesariamente puede remitir a aspectos étnicos, ya que el estilo involucrado en las distintas etapas de su manufactura podría estar indicando una multiplicidad de niveles de adscripción social (distinción entre familias, grupos de artesanos, relaciones de género, estatus, entre otros), lo cual se puede manifestar en sus características tecnológicas, en la decoración o en el uso práctico del objeto. Cuando la vasija es decorada, la configuración visual de motivos potencia la posibilidad de transmitir información (Wobst 1977, Wiessner 1983, 1984), pero bajo la lógica del *habitus*, su interpretación no es unívoca y debe ser considerada dentro de una dinámica social determinada, de acuerdo a los principios estructurantes de la sociedad en ese contexto. Es así como los atributos ocultos, como las pastas o gestos técnicos del modelado se han visto sistemáticamente correlacionados con grupos de trabajo en etnoarqueología (Lemonnier 1992, David y Kramer 2001, Sanhueza 2004).

Ahora bien, existe una dimensión presente en la decoración de las vasijas, que aunque se expresa de modo inconsciente en los actores sociales, en la práctica su uso no lo es. Más allá de los motivos directamente visibles, hay una estructura que los organiza y que responde a categorías de clasificación social muy amplias y compartidas eventualmente por una comunidad de significado que de acuerdo al contexto, bien puede referirse a agrupaciones identitarias de carácter étnico. Los patrones de diseño y sus principios de simetría asociados son un buen indicador de lo anterior y han sido un tópico en los análisis de decoración en arqueología.

Anna Shepard, dentro del análisis estructural cerámico, fue la primera arqueóloga en introducir los patrones de diseño y análisis de simetría en la decoración cerámica (gracias a sus estudios en alfarería mesoamericana y del suroeste de E.E.U.U.) hacia la década de 1940', en un afán de sistematizar la clasificación estilística y así alejar concepciones psicologicistas o filosóficas de parte del investigador. Su meta era lograr producir definiciones objetivas e inequívocas de los diseños decorativos cerámicos a través de los principios del análisis cristalográfico, basado en la geometría Euclidiana (Canouts 1991). Su trabajo que fue pionero en el tema, le permitió entre otras cosas, llegar a diferenciar la selección de determinados principios de simetría entre grupos culturales y establecer diferencias cronológicas e inclusive fusión de tradiciones, en virtud de su preferencia cultural por tales principios en particular. Su veta de trabajo fue tomada con posterioridad por otros arqueólogos, con la adición de nuevas interpretaciones a los principios empíricos encontrados, donde sobre todo destaca el aporte en la década de 1970', de la arqueóloga Dorothy Washburn.

Una de las principales preocupaciones de Washburn, hacía relación a la afirmación común en arqueología de que existen y es posible distinguir grupos étnicos separados en el tiempo y el espacio, en función de conjuntos similares de artefactos (Washburn 1989). Sin embargo, no todas las características diferenciales de los objetos son necesariamente marcadores étnicos, ya que pueden ser indicadores de diversos tipos de información y reflejar distintos niveles de identidad o diferenciación social. Ante tal preocupación, es donde Washburn sugiere que hay ciertos elementos básicos contenidos en la expresión material de los grupos, los cuales tienen que ver con el modo de categorizar el mundo y están determinados culturalmente, constituyendo un estilo. Los procesos que están involucrados en el reconocimiento y categorización del mundo se condensan en lo que serían los patrones de diseño con la selección de determinados principios de simetría, concebidos éstos en similitud a los principios de clasificación cristalográfica originales de Shepard (Washburn 1977). La estructura que entrega el uso y selección cultural de simetrías, es una forma de organizar la información que permite un tipo especial de comunicación y transmisión de ideas. Cuando la información se manifiesta a través de una estructura, es posible generar una interpretación "correcta" de los significados, gracias a la

redundancia que ésta provee sobre ciertas pautas que pueden ser reconocidas por los individuos de un grupo. Sin embargo, existe una relación inversamente proporcional entre la cantidad de información que es posible manifestar en un objeto, versus su grado de estructuración, ya que ésta limita las posibilidades de expresión sólo a una serie de códigos inteligibles dentro de una comunidad de significado. La reducción de la variabilidad individual provee a pesar de todo, una mejor calidad en la información que se está entregando al facilitar su comprensión y universalización, más allá de su creador particular. La mantención de una estructura por parte de un grupo cultural constituye un estilo, el cual si es altamente estructurado, se convierte en un fuerte indicador de identidad étnica (Washburn 1989). De modo similar, esto lo ve Hardin (1970) en las estructuras de diseño de las piezas de alfareros tradicionales en México, y en un caso más local, Paola González (1995) ha aplicado el análisis de simetrías a la alfarería diaguaita con el mismo sentido de identidad étnica.

Debido a lo anterior, es que Washburn llega a comprender el estilo generado por la selección de un cierto tipo de principios de simetrías, como un marcador que diferencia entre grupos y configura distintos patrones organizadores de lo que observamos en el mundo. Sin embargo, aunque tales principios están determinados culturalmente, éstos se basan en un repertorio limitado de reglas y combinaciones, el cual subyacería en un sustrato cuasi biológico, muy similar a lo que sería posible reconocer en el análisis estructuralista Levi-Straussiano. Por ello, en la alfarería, aunque los motivos utilizados en los patrones de diseño decorativo sean una producción cultural propia, su organización sólo puede optar entre, pero no ir más allá de los patrones de simetría universales.

Los patrones de diseño con su selección de determinados principios de simetría cumplen la función de reducir la incertidumbre y por ende generar una economía psicológica en la representación del mundo y la acción en él de los individuos. En otras palabras, dan seguridad sobre los significados y así permiten establecer una comunicación efectiva a nivel cultural en torno a categorizaciones comunes. De ahí la posibilidad del reconocimiento de ciertas estructuras de diseño como algo propio del grupo de pertenencia del individuo en oposición a otros, punto muy relevante dentro del desarrollo de este trabajo.

4. La muestra de estudio

La muestra que constituye este estudio abarca un total de 71 ejemplares, donde sólo se toman en consideración las piezas decoradas del panorama global de piezas de funebria, y entre ellas, la totalidad de aquellas que pertenecen al conjunto de lo que se ha denominado como “Cultura Copiapó”, sin considerar las piezas Diaguita III, ni otras vasijas asimétricas monocromas que eventualmente también aparecen asociadas a éstas, en algunos sitios de funebria. A la vez, también se han incorporado algunas piezas decoradas Ánimas de la zona, las cuales presentan un claro antecedente morfológico y decorativo que las vincula fuertemente con lo Copiapó y que permiten al mismo tiempo discutir sobre el origen local de dicha manifestación cultural. Sin embargo, cabe destacar que a pesar de que esta muestra de piezas completas proveniente de cementerios tiende a las formas no restringidas de tamaño individual, esto no significa que sean el único tipo de ceramios depositados en este contexto, pero si que son los más abundantes y hasta ahora han sido lo más diagnóstico de la denominada cultura Copiapó. De acuerdo a la información contextual disponible para los cementerios de Iglesia Colorada y Altos Blancos (Castillo 1998), vemos que también en sepulturas es posible encontrar otro tipo de vasijas, donde destacan las de tipo asimétrico con cordones modelados en el cuerpo, pequeñas ollas monocromas, y en época tardía, ceramios Diaguita III.

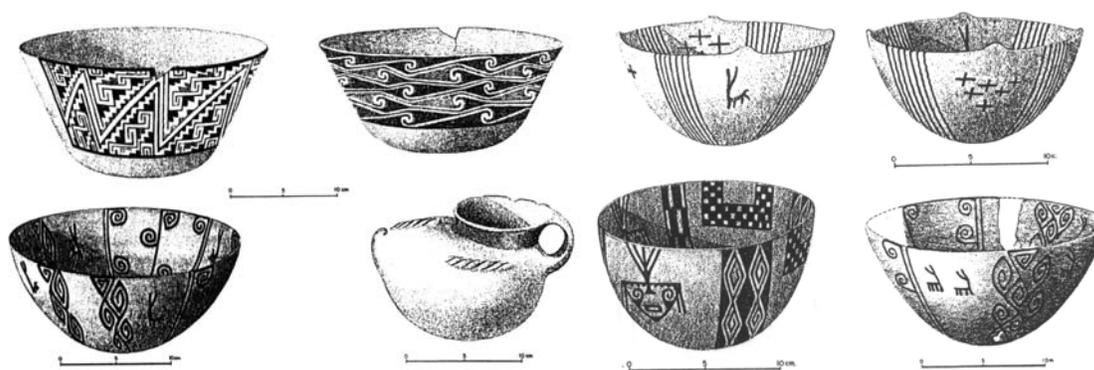


Figura 1: Grupo de vasijas procedentes de Iglesia Colorada, donde los cuatro de la izquierda son de la sepultura 2 y los de la derecha de la sepultura 4 (Castillo 1998). Nótese la presencia de piezas Diaguita III acampanadas, presentes en contextos fúnebres de época tardía.

Para lo que respecta a este estudio, sólo tomaremos de los contextos fúnebres las piezas negro sobre rojo y otras decoradas de adscripción local presentes en los mismos contextos. La razón de tal selección radica fundamentalmente en la realización de un trabajo en profundidad con el tipo cerámico Copiapó negro sobre rojo, aprovechando sobre todo la posibilidad de comprender los principios que articulan su estructura decorativa, lo cual es inviable sólo a través de fragmentos. La variabilidad del repertorio cerámico de la cultura Copiapó, se tomará entonces prescindiendo de otras manifestaciones Diaguita incaicas de época tardía, pero incluyendo algunas piezas Ánimas que dan pie a estudiar la semejanza de ambas manifestaciones y con ello la influencia local de su estilo. A la vez y considerando la similitud y las relaciones de la cerámica Copiapó con otros estilos, se ha considerado también en la muestra una vasija Diaguita I del Museo de La Serena con rasgos morfológicos y decorativos similares al primer tipo cerámico, además de dos escudillas Inka local con el motivo de rostro antropomorfo Copiapó, provenientes de la IV región.

En cuanto al tema cronológico, lamentablemente no poseemos información detallada sobre las colecciones, debido a la mayoritaria falta de contexto de la muestra. Sólo Iglesia Colorada y Altos Blancos, son sitios con clara adscripción cronológico cultural (Periodos Tardío e Intermedio Tardío respectivamente), pero del resto no hay información. En la búsqueda de regularidades y patrones estructurales decorativos en la muestra, podrían existir posiblemente diferencias derivadas del nuevo contexto cultural generado por la llegada del Inca a la región; pero como dicho factor no es posible de controlar por falta de antecedentes, no podrá ser considerado en la práctica. De este modo, la muestra se tomará como un conjunto único, donde gracias a diversos análisis podremos examinar sus regularidades y diferencias, entendiendo que no necesariamente estas últimas deben responder a un tema cronológico cultural, ya que la muestra podría eventualmente comportarse de modo homogéneo independiente de la época. No se trata de ignorar los efectos que el Inca tuvo en las poblaciones locales, sino más bien resulta que será posible evaluar si su presencia generó o no cambios en los patrones formales y decorativos cerámicos del tipo Copiapó negro sobre rojo, más allá de los nuevos tipos incaicos introducidos en la época. Sólo los resultados lo dirán.

Colecciones analizadas

La muestra en la cual se basa este estudio, proviene en su totalidad de colecciones museográficas y particulares, las cuales han ido formándose de modo diverso desde el siglo XIX hasta hoy. Una parte importante de la muestra analizada carece de suficiente información contextual, debido más que nada a su procedencia: donaciones de particulares, excavaciones antiguas sin control arqueológico, rescates, etc. Sólo desde la década del 80' en adelante, tenemos colecciones cerámicas mejor contextualizadas, donde es posible obtener una mayor información sobre asociaciones arqueológicas y cronologías con fechaciones. Además, cabe destacar que a pesar de existir antiguas publicaciones de importantes trabajos arqueológicos en el valle (p. ej: Matus 1921, Looser 1928, Campbell 1956, etc.), estas colecciones lamentablemente hoy están extraviadas y no queda más registro de ellas que un somero artículo y una solitaria ilustración. Sin embargo, son un antecedente importante que se ha tomado en cuenta para tener como referencia en asociación con la muestra presente.

Para este trabajo se ha intentado hacer un estudio global de todas las piezas pertenecientes al tipo Copiapó negro sobre rojo y afines existentes en el país, las cuales hoy están distribuidas entre la tercera y la quinta región. Con respecto a las colecciones analizadas, estas son:

- **Colección del Museo Regional de Atacama (33 piezas):** Este museo es creado en 1973 y viene a llenar el vacío que existía hasta ese entonces, de una institución museológica regional. En sus colecciones hay piezas Copiapó obtenidas tanto de excavaciones sistemáticas de proyectos Fondecyt (principalmente de Hans Niemeyer), así como otras procedentes de rescates en la región. Gracias a las colecciones presentes en este museo fue que pudo ser definida como tal la “Cultura Copiapó”.

La principal colección Copiapó que posee este museo corresponde al sitio Iglesia Colorada, excavado a través del tiempo por sucesivos proyectos encabezados por Hans Niemeyer, Miguel Cervellino y Gastón Castillo, desde 1968 hasta el año 2002.

- **Colección Carmona (7 piezas):** Juan Carlos Carmona es un empresario turístico de la Región de Atacama, que se dedica a realizar tours a la cordillera, preferentemente con extranjeros. Durante sus viajes y además por compra a distintas personas, Carmona se ha hecho de una gran colección arqueológica regional que abarca todos los períodos y se compone de artefactos líticos, metales, cestería, textiles y cerámica. La mayor parte de sus piezas son de la zona precordillerana de los valles afluentes del río Copiapó.

- **Colección del Museo Nacional de Historia Natural (7 piezas):** Este museo que fue el primero del país, recibió desde sus inicios colecciones procedentes de distintos puntos del país, la mayoría obtenida en un principio por donaciones y/o rescates. De Caldera tenemos la colección Echenique del año 1885, que se compone de un conjunto de piezas cerámicas del período tardío, donde destacan algunas Copiapó. Fuera de dicha colección, hay una donación de Cornely de 1939 y algunas piezas obtenidas por compra en 1935.

- **Colección del Museo Arqueológico de La Serena (8 piezas):** Este museo es anterior al de Copiapó, por lo cual contiene piezas de la zona obtenidas antes de la creación del último, además de donaciones particulares. Importante también son algunas piezas de la IV región con clara influencia Copiapó, que también fueron consignadas en este estudio.

- **Colección Ludwig (16 piezas):** Esta colección depositada en el Museo de Historia Natural de Valparaíso, fue donada en 1921 por un señor Ludwig, quien la reunió a partir de las exploraciones que realizó en cementerios ubicados al Noreste de Caldera. Dicha colección fue reunida durante el siglo XIX y se compone de cientos de objetos, entre los que destacan artefactos líticos de diverso tipo, espátulas y

adornos de hueso, collares de minerales, una gran cantidad de artefactos de metal de adscripción tardía, además de un conjunto cerámico Copiapó – Inca.

La colección fue donada con un par de fotos de la época (figuras 3 y 4), en donde se aprecia el montaje de la colección cuando el señor Lodwig vivía en Caldera. La colección tenía una placa que probablemente fue utilizada para alguna exposición local durante el siglo XIX, y dice así:

“Indian Arrows Heads first lot found in deep graves situated on the NE side of this port Caldera. October 1884”

Lamentablemente hasta el día de hoy, dichos cementerios nunca fueron excavados sistemáticamente y ésta colección es la evidencia más tangible que nos queda de ello, ya que de esa fecha en adelante han sido saqueados en innumerables ocasiones.

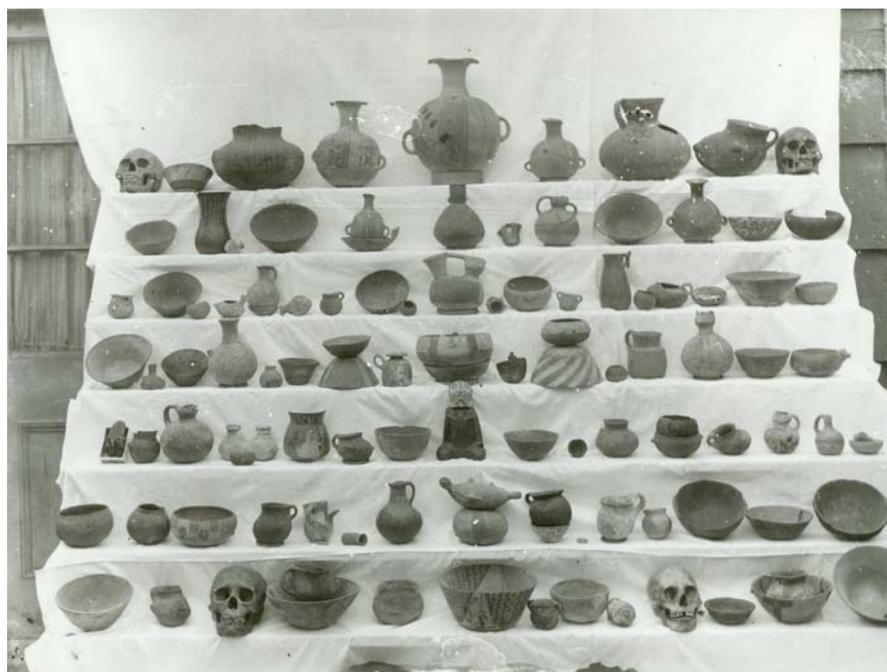


Figura 3: Vista de la colección cerámica Lodwig, obtenida en un cementerio del sector noreste de Caldera. Fotografía del año 1884.

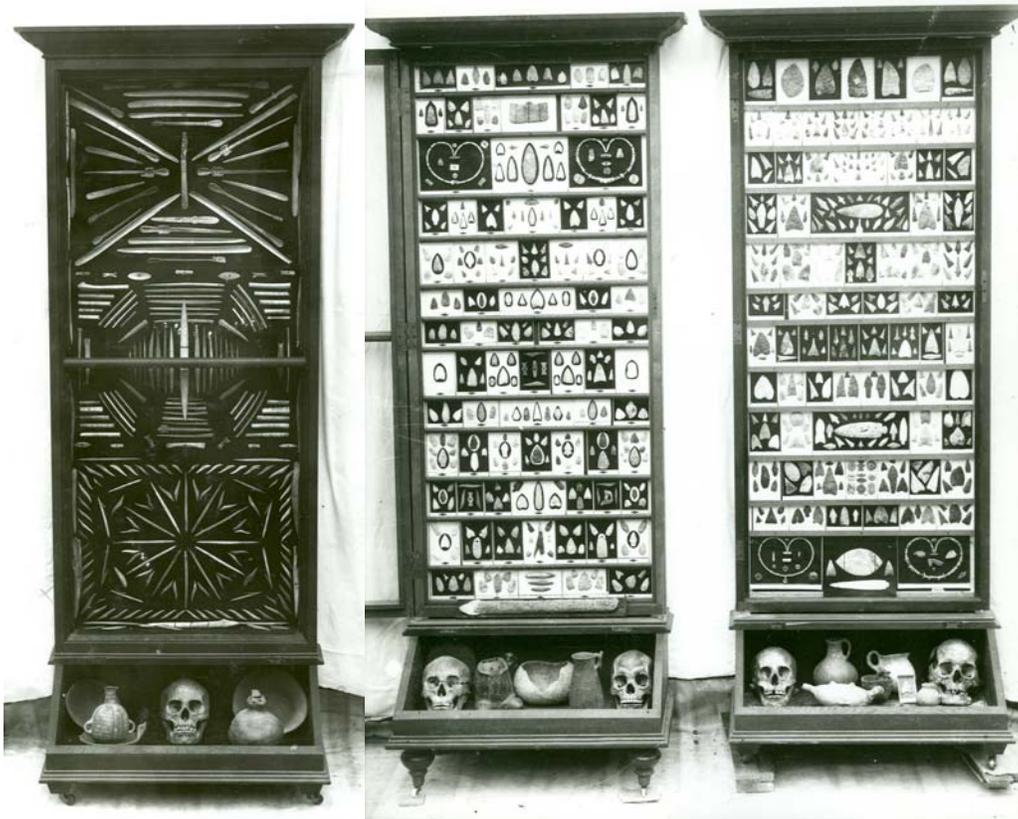


Figura 4: Vista de los estantes donde el señor Lodwig disponía artísticamente espátulas y tubos óseos, metales, anzuelos, partes de arpón, torteras y diversos líticos de la zona de Caldera. Fotografía del año 1884.

Procedencia geográfica de la muestra

La procedencia geográfica de la colección analizada es diversa y difiere bastante en su grado de información y precisión. De ella tenemos algunas piezas sin ninguna información de procedencia, hasta otras que hacen referencia sólo a una localidad y en un menor caso a un sitio arqueológico en particular. Este problema está directamente vinculado al modo de adquisición de cada ejemplar y refleja el estado de las investigaciones en la zona. La información disponible acerca de la procedencia geográfica de la muestra se aprecia en la tabla 1.

Tipo	Localidad	Cantidad de ejemplares
Ánimas		9
	Caldera	4
	Ciudad de Copiapó	1
	La Serena	1
	Obispito	1
	Río Jorquera	1
	No identificada	1
Copiapó con banda perimetral		4
	Caldera	1
	Iglesia Colorada	2
	Copiapó	1
Copiapó negro sobre rojo		42
	Bahía Salada	1
	Caldera	10
	Carrizalillo Chico	1
	Copiapó	3
	Copiapó o Caldera	1
	Curso alto río Copiapó	1
	El Potro	1
	Finca de Chañaral	1
	Huasco	1
	Iglesia Colorada	15
	Morro de Bahía Inglesa	1
	Río Jorquera	2
No identificada	4	
Copiapó negro sobre rojo alterado		1
	No identificada	1
Copiapó negro sobre rojo y ante		8
	Caldera	1
	Copiapó	1
	Iglesia Colorada	2
	Río Jorquera	1
	Valle del Pulido	1
No identificada	2	
Copiapó negro sobre rojo y blanco		4
	Caldera	1
	Valle del Elqui	1
	Iglesia Colorada	1
	No identificada	1
Diaguita I		1
	No identificada	1
Inca local		2
	Valle del Elqui	2
Total general		71

Tabla 1: Procedencia geográfica de las piezas de la muestra según tipo cerámico

5. Metodología.

Como punto de partida metodológico, cabe hacer la apreciación de que la teoría del *habitus* de Bourdieu genera en su aplicación 2 momentos analíticos distintos con una operatoria propia en la práctica:

- 1) Las pautas culturales aplicadas como modo de estructuración de la materialidad. Esto hace referencia a la plasmación efectiva de ciertos principios socioculturales en un referente objetivado, dado en nuestro caso por la cerámica, estableciendo así el medio por el cual sea posible una comunicación social de las diferencias (sea esto consciente o no). En este punto es donde uno podría decir que se condensa la dimensión del estilo y corresponde al plano de la manufactura.
- 2) La materialidad a su vez en el campo de la práctica, va a determinar a su vez la efectiva actualización de aquellos principios que la crearon, tanto en su naturalización de tales principios como su carácter de mantenedor de las diferencias entre los individuos asociados a cada objeto. Esto se refiere al contexto de uso de los objetos.

De acuerdo a la anterior división, lo que interesa investigar con respecto a la cerámica es, en primera instancia, aquellos patrones que la configuran físicamente como tal (características de manufactura). Luego, en segundo término está todo el plano de la función y el ciclo de vida del objeto desde la producción hasta su descarte y eventual reciclaje. A través de la metodología de análisis propuesta, sumado a la información contextual disponible y a la realización de diversas comparaciones con la alfarería de otros grupos relacionados a la problemática en cuestión (Ánimas y Diaguitas), se espera poder dar cuenta de la particularidad de la alfarería Copiapó y sus relaciones interculturales.

Análisis Generales.

La muestra de estudio descrita en el capítulo precedente, fue analizada bajo 2 criterios principales: morfología y decoración, los cuales se articulan al eje transversal dado por la dimensión espacial de los objetos cerámicos en su contexto depositacional, tema fundamental para comprender mejor las características culturales de uso y función. Cabe destacar que en el desarrollo de este trabajo de investigación, se mantendrá como criterio primordial de análisis la clasificación tipológica, la cual ha sido el principal indicador diagnóstico de lo que hoy denominamos como cultura Copiapó. La idea es poder complementar la definición de los tipos Copiapó en base a la realización de análisis sistemáticos de gran parte de su referente alfarero, para obtener un resultado que pueda ser contrastable con otras unidades analíticas semejantes.

A. Morfología: Examen de atributos métricos y clasificación de elementos anatómicos formales de las vasijas, de acuerdo a los parámetros de Anne Sheppard (Rice 1987).

Los análisis específicos realizados en relación a los atributos morfológicos son los siguientes:

- Categoría de vasija y sección de cuerpo.
- Tipo de labio
- Bordes
- Bases
- Protúberos
- Espesores del labio, borde y cuerpo
- Alto máximo
- Diámetro máximo
- Diámetro de la base
- Correlaciones entre medidas de alto máximo y diámetros

B. Decoración: En este trabajo se han utilizado los fundamentos, orientaciones y unidades analíticas del enfoque estructural (Rice 1987), con el fin de poder

reconocer las reglas de diseño presentes en la alfarería Copiapó a través del reconocimiento del repertorio de motivos, determinación de sus patrones de diseño, principios de simetría y configuración de motivos. Este es uno de los principales trabajos analíticos aplicados en el presente estudio, el cual es posible de efectuar en toda su magnitud, gracias al estudio de piezas completas.

El presente esquema da cuenta del orden analítico utilizado para el estudio de la decoración:

- **Determinación del repertorio de unidades de diseño:**
Identificación de la variabilidad de aquellas unidades decorativas discretas que son la base de la estructura del diseño. Estas unidades conocidas como motivos, han sido clasificados de modo individual y en categorías según atributos comunes.

- **Reconocimiento de patrones de diseño y principios de simetría:**
Se refiere a la disposición de motivos y su movimiento en el espacio de los campos de diseño. Los patrones de diseño pueden ser de tres tipos fundamentales:
 - **Finitos:** Los motivos son una entidad en sí misma y no forman una unidad con otros de su especie, desplazándose a partir de un punto único. Sólo aceptan los principios de simetría de traslación y reflexión especular.

 - **Unidimensionales:** Los motivos y/o elementos se disponen en un eje recto horizontal o vertical, formando una banda. Estos diseños aceptan los 4 principios de simetría.

 - **Bidimensionales:** Los motivos y/o elementos se disponen en dos ejes, uno horizontal y otro vertical, que constituyen campos que aceptan los 4 principios de simetría disponibles.

- **Configuración de los campos de diseño:** Corresponde al número y distribución de los motivos dentro del campo de diseño, lo cual genera divisiones analíticas en la superficie de la vasija (dobles, triples, cuádruples, etc.)
- **Análisis de oposición:** Se trata de la identificación de estructuras de diseño que combinan categorías específicas de motivos con su configuración distributiva espacial, bajo un descriptor único que las identifique individualmente.
- **Comparación de resultados por tipo cerámico:** Este es un paso analítico que se aplica gradualmente a los anteriores, con el fin de obtener finalmente una buena caracterización de las reglas de diseño presentes en cada tipo cerámico analizado.

El desarrollo y descripción en extenso de cada tipo de análisis se encuentra en su capítulo correspondiente en este trabajo.

6. Análisis morfológico

En esta sección pasaremos a describir los principales atributos morfológicos de las piezas analizadas en el estudio. Debido a que en la literatura regional se ha privilegiado la clasificación tipológica decorativa como rasgo jerárquico relevante en la determinación cronológica cultural de los conjuntos alfareros arqueológicos, hemos conservado esa primera clasificación, pero enriqueciéndola aún más con los análisis que proceden a continuación. Los distintos atributos morfológicos irán asignados a ciertos “tipos” cerámicos, sean estos aquellos descritos previamente, como también otros nuevos generados en la presente investigación.

Categoría de vasija y sección de cuerpo

En la muestra analizada se han utilizado vasijas de 3 categorías formales, las cuales corresponden según la nomenclatura de la zona, a pucos, escudillas y cuencos. Sin embargo, con el fin de generar una definición más precisa y menos ambigua de tales conceptos que podrían variar de acuerdo a los parámetros de otras, hemos utilizado los criterios de Rice (1987: 216) para definir formas según la relación entre diámetro y alto máximo. De acuerdo a tales criterios, una escudilla correspondería a una vasija no restringida con una relación máxima de $1/5$ entre su alto y su diámetro máximo (imagen a, figura 5); de la misma manera, un puco correspondería a una vasija no restringida con una relación de entre $1/5$ y $1/3$ de las medias indicadas (imagen b figura 5), y a su vez un cuenco sería una vasija restringida de sección globular, cuya altura de diámetro máximo estaría situada en una relación de $1/3$ con respecto al valor del diámetro máximo, teniendo luego más arriba una restricción de borde que supera los $2/5$ de la relación mencionada (imagen c, figura 5).

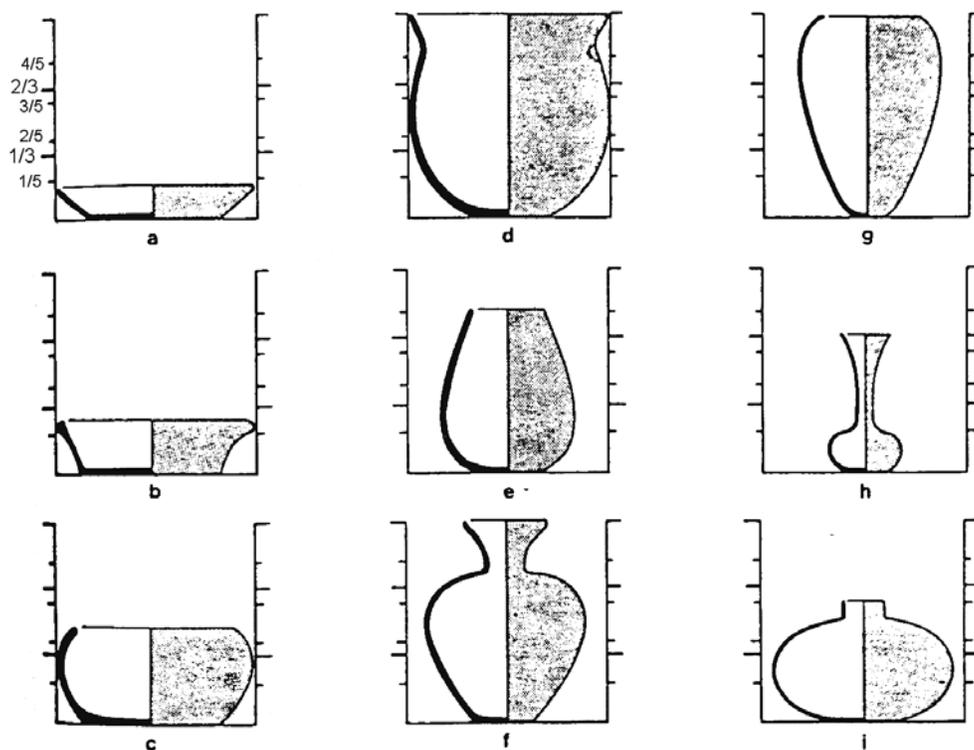


Figura 5: Proporciones de medida entre alto y diámetro máximo de vasijas, con las distintas categorías formales generadas a partir de ello (Rice 1987:216).

En las piezas cerámicas decoradas relacionadas a la cultura Copiapó, casi la totalidad corresponde a pucos, categoría formal que está representada por el 95,8% del total. Fuera de esta forma dominante, sólo hay un ejemplar globular (1,4%) y dos escudillas Inca local relacionadas por su decoración con Copiapó (2,8%). La exclusividad de la forma no restringida puco con presencia de decoración Copiapó negro sobre rojo, es un indicador cultural significativo de este tipo cerámico, cuya presencia fundamental se da en el ámbito de funebria. Pero no sólo el tipo Copiapó negro sobre rojo se asocia a pucos, ya que su variante negro sobre rojo y ante, negro sobre rojo y blanco y el tipo con banda perimetral tienen una expresión casi exclusiva con esta forma, salvo aquel con banda perimetral que también se presenta en un cuenco globular. La influencia de la decoración Copiapó en lo incaico, donde se difunde sobre todo el motivo del rostro antropomorfo, se da en otros soportes distintos al puco y generalmente fuera de la zona nuclear de Copiapó, a través de escudillas y aríbalos¹. Las escudillas que se analizan en la muestra son del sitio Coquimbito en el valle del Elqui, pero también hay referencia de ellas con decoración similar en La

¹ Ver sección de análisis de motivos decorativos donde se da una explicación más detallada del tema.

Reina (Mostny 1947), Estadio Fiscal de Ovalle (Cantarutti 2002) y Taltal (Domínguez 1967).

Cabe destacar que la gran presencia de pucos con decoración Copiapó en sus diferentes variedades, no es arbitraria dado el hecho de que no se utiliza otra forma cerámica que sirva para su soporte. Este hecho es así tanto en lo habitacional como en lo fúnebre, siendo un factor muy indicativo de la variabilidad morfológica de lo Copiapó (tabla 2).

Tipo	n	Categoría vasija			Total general
		Cuenco	Escudilla	Puco	
Ánimas	9	0%	0%	100%	100%
Copiapó con banda perimetral	4	25%	0%	75%	100%
Copiapó negro sobre rojo	42	0%	0%	100%	100%
Copiapó negro sobre rojo alterado	1	0%	0%	100%	100%
Copiapó negro sobre rojo y ante	8	0%	0%	100%	100%
Copiapó negro sobre rojo y blanco	4	0%	0%	100%	100%
Diaguita I	1	0%	0%	100%	100%
Inca local	2	0%	100%	0%	100%
Total general		1,4%	2,8%	95,8%	100%

Tabla 2: Categorías formales según tipo cerámico.

Consecuente con la definición de la forma puco y también en el caso del cuenco y las escudillas, tenemos para el conjunto de la muestra un perfil de cuerpo de tipo simple, pero con una sección de cuerpo diferencial para cada categoría. Más allá de la definición del cuenco con un cuerpo globular y las escudillas con una sección redondeada, los pucos presentan dos variantes morfológicas de sección, elipsoide vertical y hemiesférico (figura 6).



Elipsoide vertical



Hemiesférico

Figura 6: Variante morfológica de la sección de cuerpo en pucos Copiapó.

La primera de estas variantes es la que tradicionalmente se ha denominado como forma “acampanada”, es la más frecuente del total con una representación del 76,1% de la muestra, seguida de la hemiesférica con un 19,7% (tabla 3). La forma de elipsoide vertical es común a gran parte de los tipos Copiapó y Ánimas, lo que la remonta al período Medio donde surge en la región por primera vez (Niemeyer 1998). Por otro lado, la forma hemiesférica se da en baja proporción en casi todos los tipos presentes, con una mayor tasa en el tipo negro sobre rojo que presenta el motivo del rostro antropomorfo, mientras que a la forma elipsoide vertical se asocia más que nada al motivo camélidos (tabla 4).

Tipo	n	Sección cuerpo			
		Globular	Elipsoide vertical	Hemiesférico	Redondeado
Ánimas	9	0%	88,9%	11,1%	0%
Copiapó con banda perimetral	4	25%	25%	50%	0%
Copiapó negro sobre rojo	42	0%	78,6%	21,4%	0%
Copiapó negro sobre rojo alterado	1	0%	100%	0%	0%
Copiapó negro sobre rojo y ante	8	0%	100%	0%	0%
Copiapó negro sobre rojo y blanco	4	0%	75%	25%	0%
Diaguíta I	1	0%	0%	100%	0%
Inca local	2	0%	0%	0%	100%
Total general		1,4%	76,1%	19,7%	2,8%

Tabla 3: Sección de cuerpo según tipo cerámico

Sección cuerpo	Camélidos interior		Camélidos exterior		Rostro interior		Rostro exterior	
	%	n	%	n	%	n	%	n
Globular (n=1)	0%		0%		0%	0	0%	0
Elipsoide vertical (n=54)	97,4%	38	97,6%	40	18,2%	2	22,2%	2
Hemiesférico (n=14)	2,6%	1	2,4%	1	63,6%	7	77,8%	7
Redondeado (n=2)	0%		0%		18,2%	2	0%	0
Total general	100%	39	57,8%	41	100,00%	11²	100%	9

Tabla 4: Motivos recurrentes según sección de cuerpo.

Tipo de labio

Los resultados nos muestran la presencia de dos tipos de labios en la muestra: el plano y el redondeado. El primer tipo de labio se encuentra desde Ánimas en adelante, estando presente en porcentajes bajos en toda la variabilidad del tipo Copiapó, a excepción del tipo con banda perimetral, donde se da en el 100% de los casos (tabla 5). Sobre su ausencia en el Diaguíta I analizado y el Inca local, la muestra es muy pequeña para ser algo concluyente. Dentro del tipo negro sobre rojo hay una cierta segregación en cuanto al tipo de labio y la presencia del motivo rostro antropomorfo o camélido en la pieza, lo cual podemos apreciar en la tabla 6 donde el labio plano se da principalmente asociado al rostro antropomorfo (54,6% interior y 66,7% exterior), mientras que el labio redondeado se encuentra en un 92,3% interior y 92,7% exterior, asociado al camélido.

Tipo	n	Tipo labio	
		Plano	Redondeado
Ánimas	9	33,3%	66,7%
Copiapó con banda perimetral	4	100%	0%
Copiapó negro sobre rojo	42	23,8%	76,2%
Copiapó negro sobre rojo alterado	1	0%	100%
Copiapó negro sobre rojo y ante	8	12,5%	87,5%
Copiapó negro sobre rojo y blanco	4	25%	75%
Diaguíta I	1	0%	100%
Inca local	2	0%	100%
Total general		26,8%	73,2%

Tabla 5: Tipo de labio según tipo cerámico.

² El número total de rostro interior se ve aumentado en dos más que el exterior, debido a las dos piezas Inca local que poseen este motivo.

La anterior asociación es interesante si se toma en cuenta también que habría una cierta concordancia entre sección de cuerpo, forma del labio y tipo de motivo, donde el labio redondeado se da en un 87% con la forma de cuerpo elipsoide vertical (tabla 7).

Tipo labio	Rostro interior		Rostro exterior		Camélidos interior		Camélidos exterior	
	%	n	%	n	%	n	%	n
Plano	54,6%	6	66,7%	6	7,7%	3	3	7,3%
Redondeado	45,5%	5	33,3%	3	92,3%	36	38	92,7%
Total general	100%	11	100%	9	100%	39	41	100%

Tabla 6: Motivos recurrentes según tipo de labio.

Tipo labio	Sección cuerpo			
	Elipsoide vertical		Hemiesférico	
	%	n	%	n
Plano	13%	7	78,6%	11
Redondeado	87%	47	21,4%	3
Total general	100%	54	100%	14

Tabla 7: Sección de cuerpo según tipo de labio.

Protúberos

Un aspecto llamativo en los labios de las piezas presentes, es la presencia de protúberos pequeños de forma semilunar, los cuales sobresalen hacia arriba y afuera. Esta característica es propia de las vasijas de la cultura Copiapó, no teniendo referentes previos en lo Ánimas. Los protúberos se presentan en uno o dos pares dispuestos siempre de modo equidistante en la pieza, pero distintos al caso de las escudillas inca local de la muestra que tienen 4, pero dispuestos en dos pares simétricos a cada lado del borde de la vasija (tabla 8).

Tipo	n	Nº de Protúberos			Ausencia
		2	4	4 en 2 pares	
Ánimas	9	0%	0%	0%	100%
Copiapó con banda perimetral	4	50%	25%	0%	25%
Copiapó negro sobre rojo	42	0%	11,9%	0%	88,1%
Copiapó negro sobre rojo alterado	1	0%	0%	0%	100%
Copiapó negro sobre rojo y ante	8	0%	37,5%	0%	62,5%
Copiapó negro sobre rojo y blanco	4	0%	25%	0%	75%
Diaguíta I	1	0%	0%	0%	100%
Inca local	2	0%	0%	100%	0%
Total general		2,82%	14,1%	2,82%	80,3%

Tabla 8: Número de protúberos según tipo cerámico.

Bordes

Por otra parte, en relación al tipo de borde de las vasijas de la muestra, tenemos presencia de dos variedades, evertido y recto, siendo el segundo el más común con un 64,8% del total (tabla 9). El borde evertido se da preferentemente en las piezas Copiapó negro sobre rojo y ante con un 75% del total, un porcentaje mucho mayor que el del total de dicha categoría de un 35,2%.

Tipo	n	Borde	
		Evertido	Recto
Ánimas	9	11,1%	88,9%
Copiapó con banda perimetral	4	0%	100%
Copiapó negro sobre rojo	42	38,1%	61,9%
Copiapó negro sobre rojo alterado	1	0%	100%
Copiapó negro sobre rojo y ante	8	75%	25,0%
Copiapó negro sobre rojo y blanco	4	25%	75%
Diaguita I	1	100%	0%
Inca local	2	0%	100%
Total general		35,2%	64,8%

Tabla 9: Categoría de borde según tipo cerámico.

Bases

Las bases de vasija reconocibles en la muestra, independiente de la forma de sección de cuerpo que posean, se agrupan preferentemente en tres tipos (figura 7):

- **Cóncava:** Este tipo de base presenta una depresión en su parte inferior, la cual se manifiesta por el interior de la pieza como un pequeño levantamiento redondeado. Su presencia en la muestra es de un 18,3% (tabla 10). Este tipo de base fue reconocida por primera vez para la cultura Ánimas por Julio Montané (1969), quien la denominó “falso torno”, por su hendidura.
- **Plana:** Esta base presenta un punto de quiebre con respecto a la dirección de la pared inferior de la vasija, presentando un fondo recto que toca totalmente la superficie donde se apoya. Su presencia en la muestra es de un 23,9% (tabla 10).

- **Plana hundida:** Esta categoría de base es similar a la anterior en su morfología externa y la presencia del punto de quiebre, salvo el hecho de que el fondo está hundido, pero sigue siendo plano. Esta última es la de mayor presencia con un 52,1% de la muestra (tabla 10).

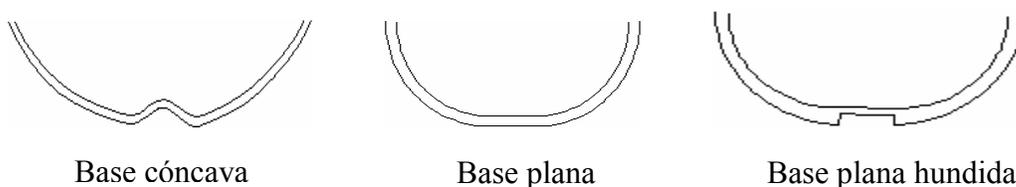


Figura 7: Tipos de bases presentes en la muestra.

Cantidad de ejemplares	Bases						
	Tipo	n	Cóncava	Plana	Plana hundida	Restaurada	Ausente
Ánimas	9	11,1%	77,8%	11,1%	0%	0%	0%
Copiapó con banda perimetral	4	0%	50%	50%	0%	0%	0%
Copiapó negro sobre rojo	42	16,7%	11,9%	66,7%	2,4%	2,4%	0%
Copiapó negro sobre rojo alterado	1	0%	0%	100%	0%	0%	0%
Copiapó negro sobre rojo y ante	8	25%	25%	50%	0%	0%	0%
Copiapó negro sobre rojo y blanco	4	50%	25%	25%	0%	0%	0%
Diaguita I	1	100%	0%	0%	0%	0%	0%
Inca local	2	0%	0%	0%	0%	0%	100%
Total general		18,3%	23,9%	52,1%	1,4%	1,4%	2,8%

Tabla 10: Tipo de base según tipo cerámico.

La distribución de los tipos de bases presentes según tipo cerámico y en asociación a una determinada sección de cuerpo, la podemos apreciar en la siguiente tabla 11.

Base	Sección cuerpo			
	Elipsoide vertical		Hemiesférico	
	%	n	%	n
Cóncava	11,1%	6	50%	7
Plana	25,9%	14	21,4%	3
Plana hundida	59,3%	32	28,6%	4
Restaurada	1,9%	1	0%	0
Ausente	1,9%	1	0%	0
Total general	100%	54	100%	14

Tabla 11: Sección de cuerpo según tipo de base.

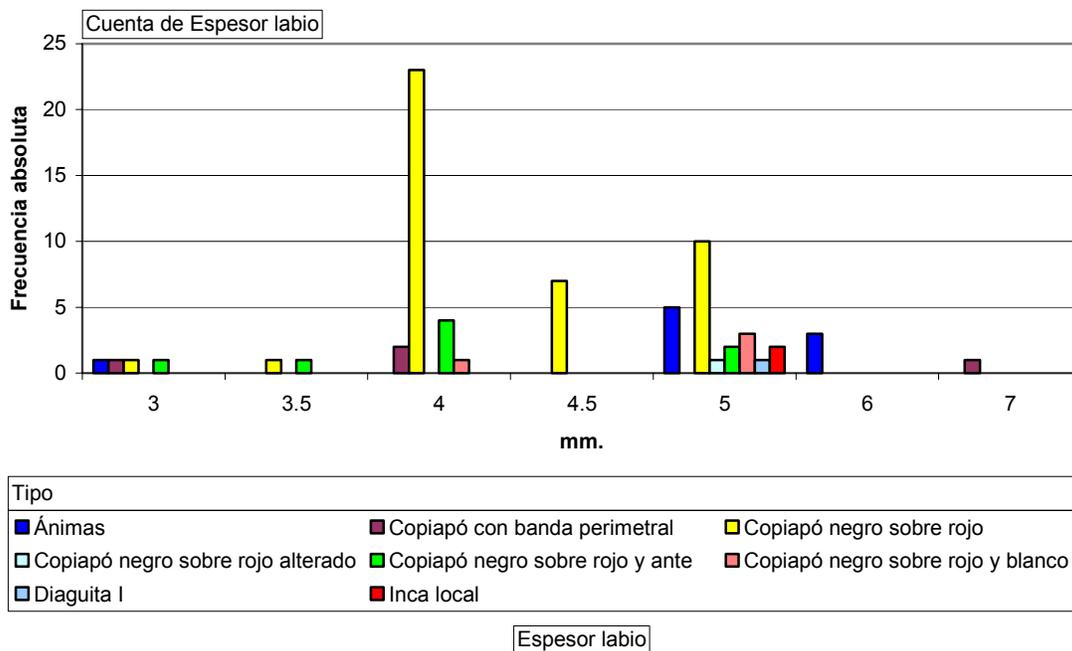
Mientras la distribución de la base cóncava según sección del cuerpo es relativamente pareja, representa un elevado porcentaje de dentro de la sección de cuerpo hemiesférico. Por su parte, las bases plana y plana hundida se agrupan de un modo mucho más fuerte hacia la forma elipsoide vertical, lo que se condice con una distribución generalizada entre las diversas variedades de la cerámica del tipo Copiapó.

Espesores

Espesor del labio: La medida de espesor de los labios de las vasijas fue realizada en el total de la muestra, dándonos un rango variable que abarca desde los 3 hasta los 7 mm con una mayor concentración entre los 4 y 5 mm. Cuando segregamos los espesores por tipo cerámico, como es posible de apreciar en el gráfico de la figura 8, destacando el Copiapó negro sobre rojo y su variedad en ante, los cuales presentan un rango de medidas de 3 a 5 mm; las vasijas Ánimas se concentran entre los 5 y 6 mm con un solo caso de 3 mm, mientras que el Copiapó con banda perimetral muestra una distribución que abarca los extremos de la escala de espesores.

N° (Todas)

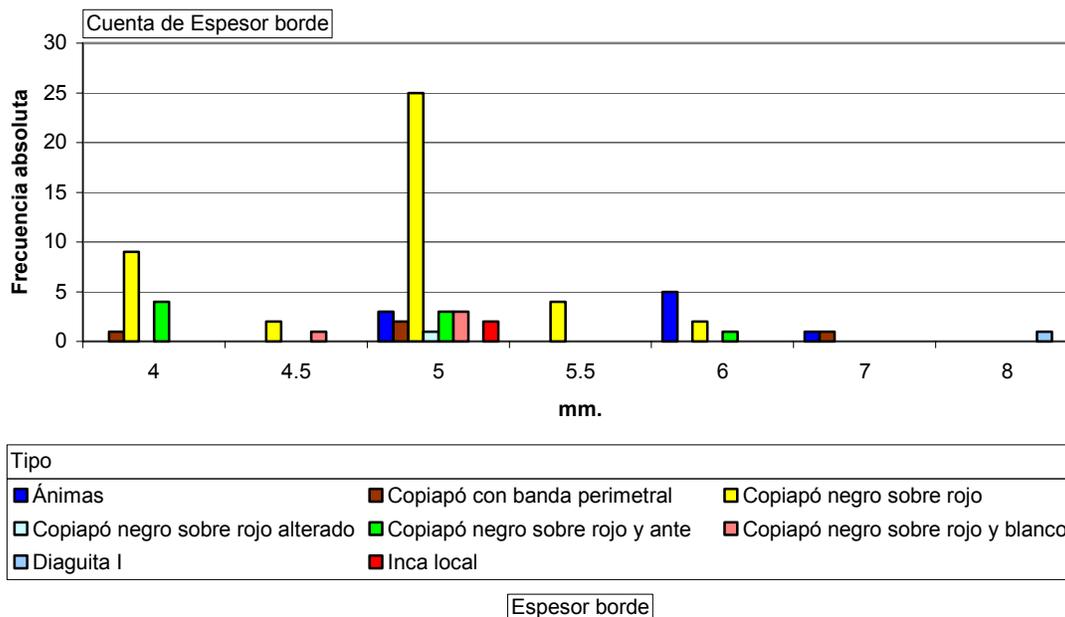
Figura 8: Espesor del labios según tipo cerámico



Espesor del borde: Los espesores del borde se presentan muy similares en rango de escala a los del labio, salvo el hecho de que hay un desplazamiento de aproximadamente 1 mm en la distribución de las medidas, lo que indicaría a esta cifra como proporción diferencial labio - borde. La proporción de las medidas de espesor por tipo cerámico es casi la misma que el caso anterior y sólo llama la atención el caso de la vasija Diaguita I analizada, la cual presenta un borde de 8 mm, contrastando con un labio más delgado de 5 mm. El gráfico de la figura 9, nos muestra la distribución de los espesores.

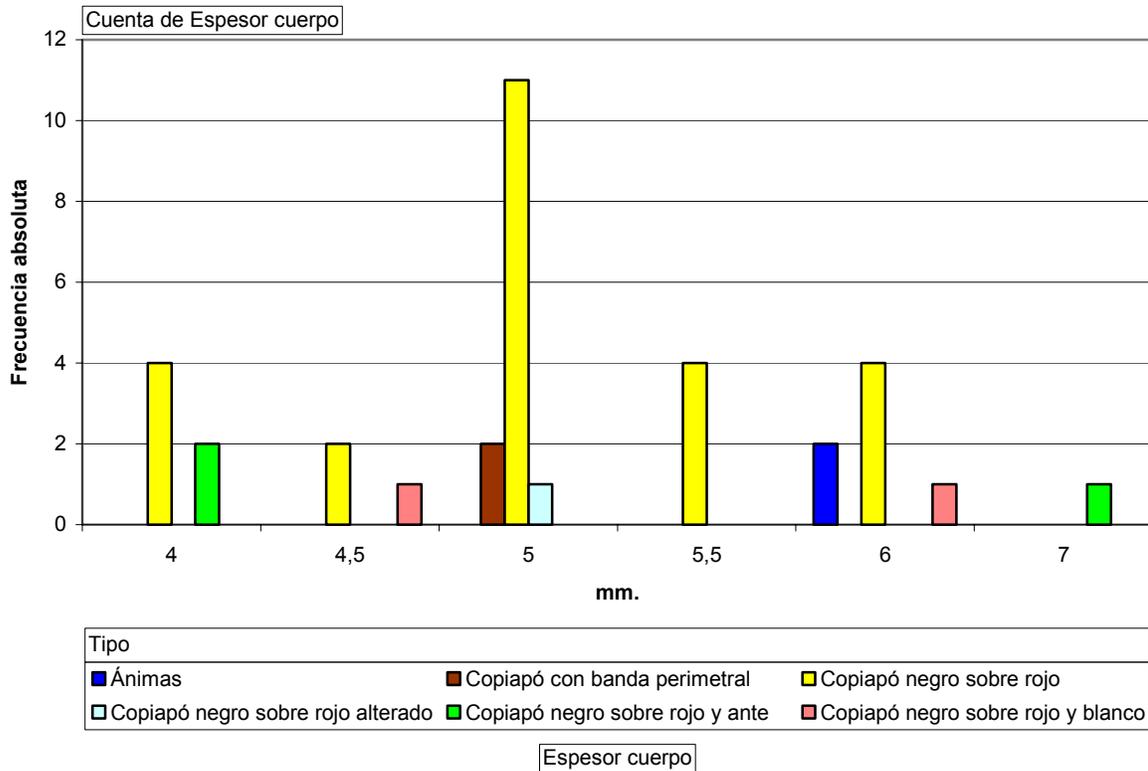
Nº (Todas)

Figura 9: Espesor del borde según tipo cerámico



Espesor del cuerpo: Los espesores del cuerpo son en general coincidentes con los del borde, evidenciando una distribución similar de medidas y frecuencia. Esta medida no pudo ser realizada al 100% de la muestra por la dificultad que entraña tomarla en piezas completas debido a la curvatura propia de sus paredes. Por ende, sólo se realizó en aquellas piezas donde el cuerpo estaba expuesto por fractura (figura 10).

Figura 10: Espesor del cuerpo según tipo cerámico



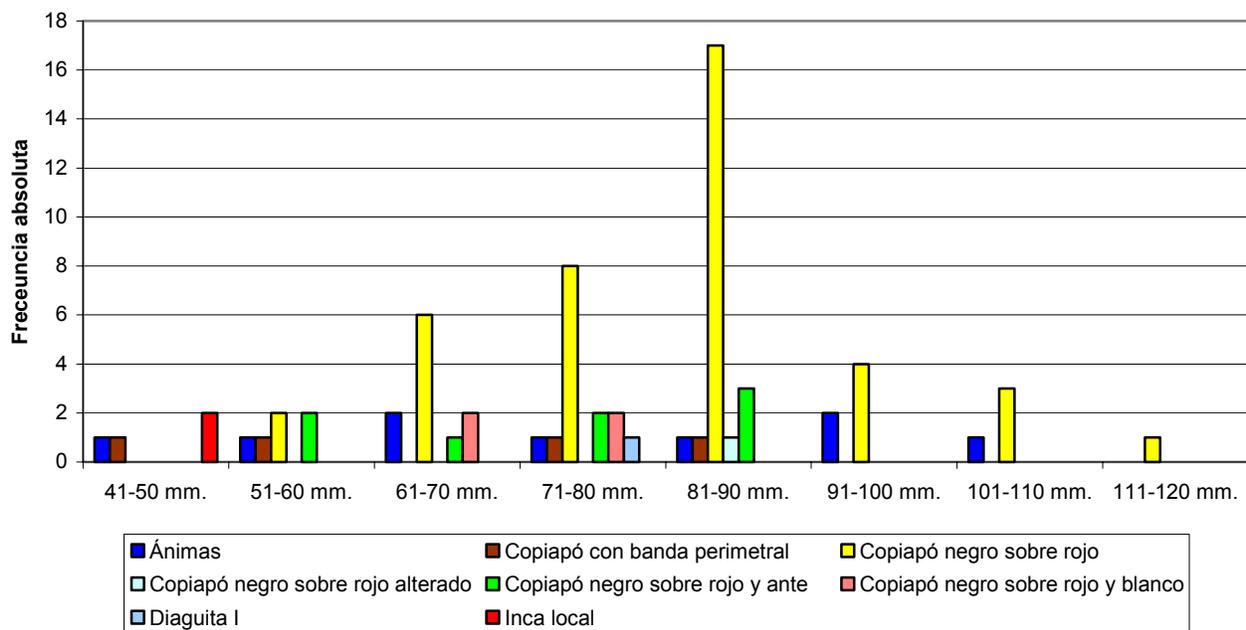
Alturas y Diámetros.

El tamaño del conjunto de las vasijas de la muestra se agrupa en un rango acotado debido al hecho de ser casi la mayoría pucos. Dado que a excepción de una pieza, todas las formas no son restringidas, tanto el alto total como el diámetro máximo coincidirán con el borde y ambas medidas en conjunto nos dan cuenta de la proporción real de tamaño.

Alto máximo: El alto máximo de las vasijas de la muestra se distribuye desde los 42 hasta los 115 mm, donde las dos medidas más pequeñas corresponden a la altura de las 2 escudillas Inca local analizadas. El común de la muestra tiene un rango de medidas que parte de los 50 mm y aumenta notoriamente entre el rango de los 70 a 100 mm de alto. Hasta los 90 mm, no hay exclusividad entre algún tipo cerámico particular y un rango de

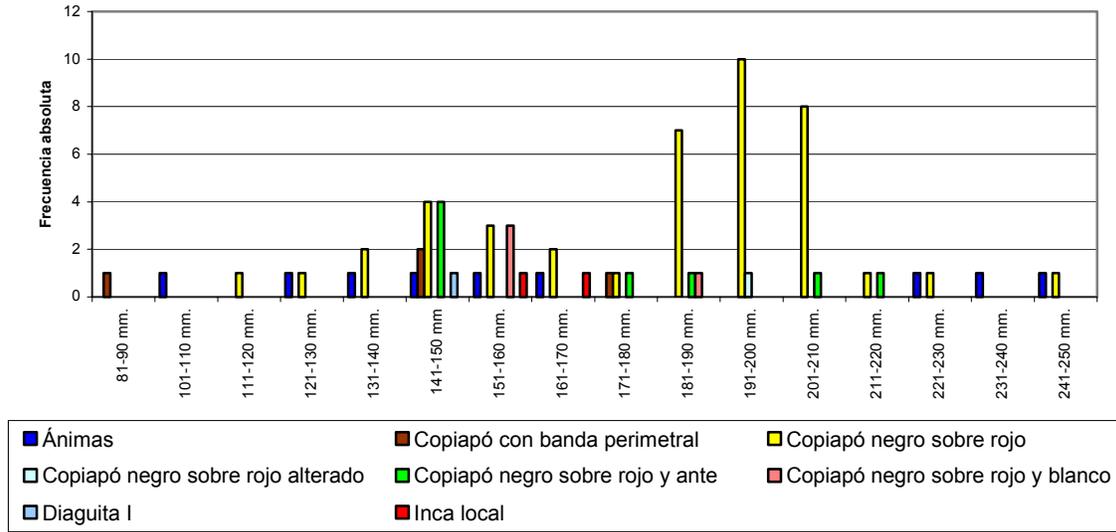
altura específico; sin embargo, desde ese punto hacia arriba sólo encontramos Copiapó negro sobre rojo y Ánimas (figura 11).

Figura 11: Alto total según tipo cerámico



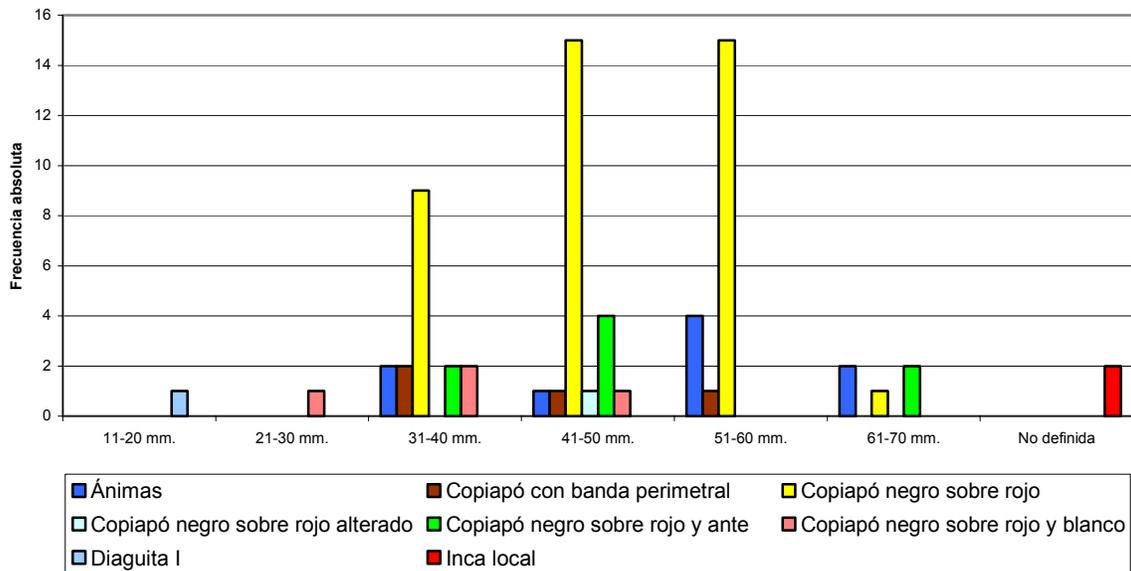
Diámetro máximo: Los diámetros de las vasijas analizadas se comportan de un modo ligeramente diferente a las medidas del alto máximo si tomamos en cuenta la agrupación de tipos cerámicos en el rango presente. Si en el caso anterior encontrábamos una tendencia relativamente homogénea entre tipos cerámicos, aquí esta variable juega un cierto rol de importancia. El tipo Copiapó negro sobre rojo y Ánimas ocupan el espectro más amplio de medidas abarcando casi toda la escala entre los 105 a 250 mm. En cambio, el Copiapó negro sobre rojo y ante se distribuye entre los 145 a 215 mm; el Copiapó con banda perimetral entre 90 a 180 mm; el Copiapó negro sobre rojo y blanco entre 155 y 185 mm, mientras que las únicas dos escudillas inca local de la muestra entre los 160 a 170 mm (figura 12).

Figura 12: Diámetro máximo según tipo



Diámetro de la base: El diámetro de la base ocupa un rango de medidas que abarca entre los 20 a los 70 mm y se manifiesta relativamente homogéneo en cuanto a su distribución según tipo cerámico. Sólo el Copiapó negro sobre rojo y blanco evidencia una limitación de diámetros de base hasta los 45 mm, mientras que las escudillas Inca local analizadas, presentan una base no definida en relación al resto del cuerpo (figura 13).

Figura 13: Diámetro de la base según tipo cerámico



Correlaciones entre medidas.

La altura y el diámetro máximo se nos manifiestan en los pucos como los indicadores de tamaño más relevantes en dicha categoría de vasija. Por ello, para evidenciar si existe una relación proporcional entre ambos atributos, fue realizado un análisis de regresión (r de Pearson), en base a la determinación de la recta que cruza la nube de puntos producida al graficar las dos variables descritas. Excluyendo del análisis los casos que no corresponden a la forma “puco”, como las dos escudillas y el cuenco de la muestra, fue realizado el análisis con el software SPSS, entregándonos un índice de r lineal con valor positivo de 0,683, lo cual nos dice que existe una relación directamente proporcional de carácter relativamente fuerte entre la variable altura de la vasija y su diámetro máximo. En otras palabras, a mayor alto, mayor diámetro y viceversa. Los resultados del anterior análisis pueden ser vistos en la figura 14.

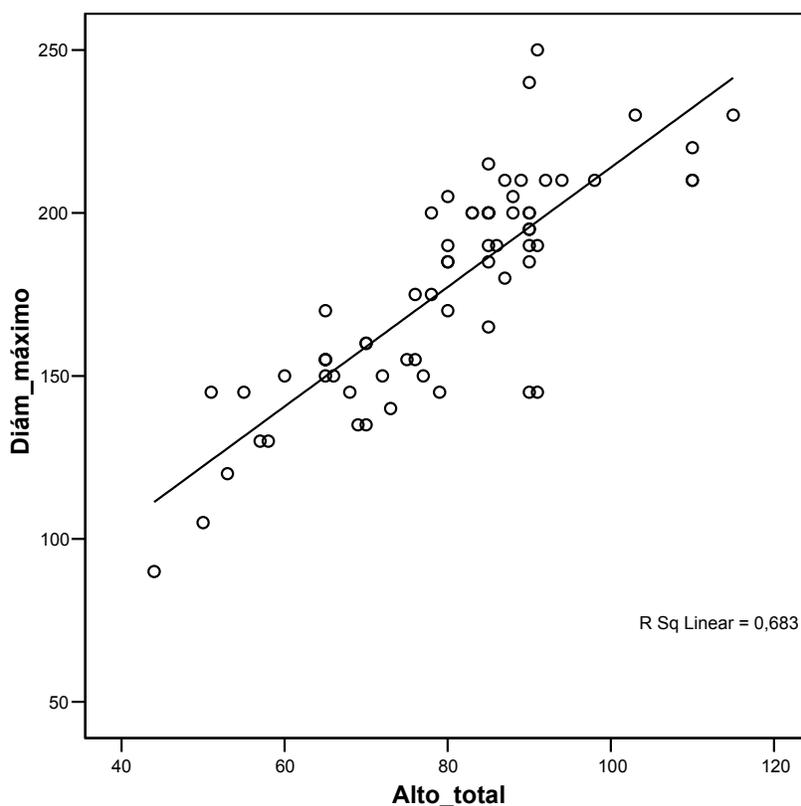


Figura 14: Correlación entre diámetro máximo y alto total.

Del mismo modo, se probó también bajo el mismo análisis la relación existente entre el alto total y el diámetro de la base, así como entre esta última medida y el diámetro máximo. En ambos casos el valor de r es muy bajo (0,19 y 0,284 respectivamente), lo cual nos habla de la inexistencia de correlación entre tales variables, tal como lo demuestran los gráficos de la figura 15.

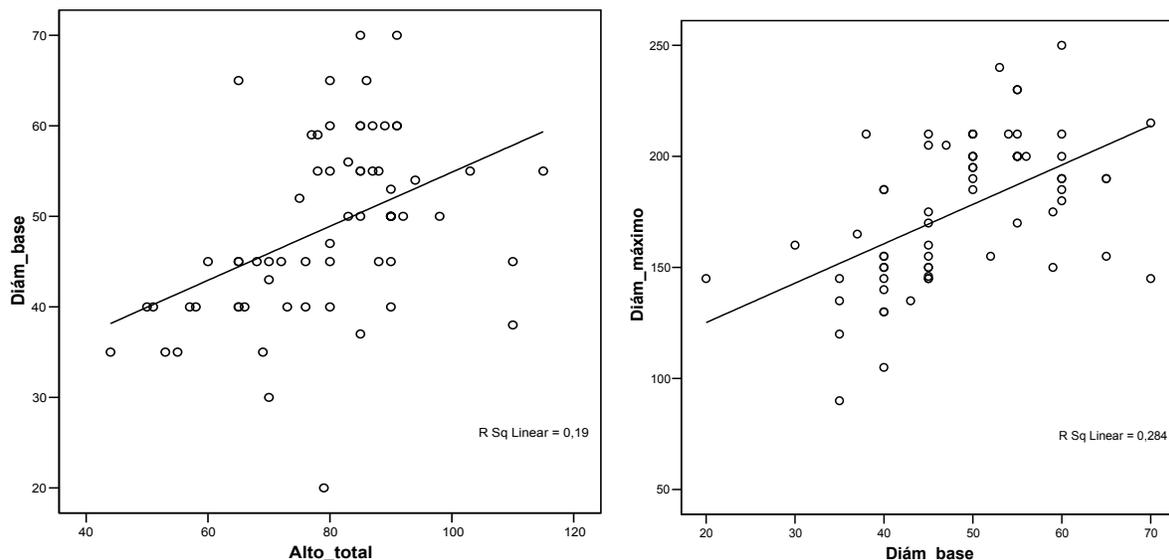


Figura 15: Correlaciones entre diámetro de la base con alto total y diámetro máximo con diámetro de la base.

Principales características morfológicas del conjunto analizado

En resumen, los diversos análisis morfológicos realizados a la muestra analizada nos van configurando un panorama muy rico en información descriptiva, la cual ya de por sí es un aporte en cuanto a la mejor determinación tipológica de la cerámica de la cultura Copiapó. Sin embargo, sólo la constatación de regularidades que constituyan estructuras empíricas en la muestra, será en definitiva aquel tipo de información útil para cumplir con el propósito interpretativo de esta tesis. Para empezar, las principales características morfológicas de las piezas analizadas serían las siguientes:

- De la muestra analizada, casi la totalidad de las piezas se corresponden con la forma “puco”, correspondiente según Rice (1987) a una vasija no restringida cuya proporción entre alto y diámetro máximo es de entre 1/5 a 1/3.

- Dentro de la forma puco, el perfil de sección “acampanado” que se condice con la forma geométrica de elipsoide vertical, se presenta como forma dominante en la muestra con un 76% del total. El segundo lugar lo ocupa la sección hemiesférica con un 19,7%. La predominancia del primer tipo de sección es un aspecto interesante si consideramos que tal morfología se encuentra desde el Período Medio en región de Atacama, lo cual nos habla de cierta continuidad.
- La sección de cuerpo elipsoide vertical se presenta en su mayoría asociada a la presencia de motivos de camélidos (70,4% interior y 74,1% exterior), motivo muy abundante en el tipo negro sobre rojo y variantes, de la Cultura Copiapó. Por otro lado, la sección de cuerpo hemiesférica se asocia preferentemente a la presencia del motivo del rostro antropomorfo.
- Siguiendo las comparaciones anteriores, el labio de tipo redondeado es el más frecuente en las vasijas Copiapó y variantes, el cual también se asocia preferentemente al motivo del camélido. El labio plano tiene una recurrencia mayor asociada al rostro antropomorfo, pero no tan fuerte como la anterior.
- Del mismo modo, el labio redondeado se presenta en el 94% de las vasijas de sección elipsoide vertical y el plano en el 61% de aquellas de sección hemiesférica.
- Los protúberos se aprecian en algunas piezas y en cantidad de 2 o 4 dispuestos simétricamente en el borde de la vasija. Los tipos Copiapó con banda perimetral y negro sobre rojo y ante los presentan en una abundancia un poco mayor, pero no son muy comunes en el negro sobre rojo. Los protúberos de este tipo no tienen referente previo en la región.
- De las 2 variedades de bordes presentes en las piezas analizadas, recto y evertido, destaca el primero con la mayor abundancia en el tipo negro sobre rojo (62%), mientras que el evertido es más frecuente en el tipo negro sobre rojo y ante.

- Hay 3 tipos de bases presentes en la muestra, donde destacan en orden de frecuencia la plana hundida, la plana y la cóncava. Las dos primeras se asocian en más del 80% a la forma de sección de cuerpo elipsoide vertical.
- Los espesores de labio, borde y cuerpo se presentan en su mayoría entre los 4 y 5 mm. sin una tendencia de segregación clara por tipos, ya que fuera del Copiapó negro sobre rojo, los otros tipos tienen poca representación numérica.
- El alto máximo de las piezas se concentra en mayor frecuencia entre los 80 y 90 mm., los diámetros máximos entre los 145 a 210 mm. y las bases entre los 35 a 80 mm. Sólo existe una correlación significativa entre diámetro máximo y alto total entre las piezas de la muestra ($r: 0,683$), mientras que las otras comparaciones de medidas no arrojan resultados de este tipo.

El resumen anterior nos configura ciertas características especiales de la muestra, que abstrayendo de los detalles, podríamos reflejar esquemáticamente en la tabla 12, donde se observa la distribución interna del tipo negro sobre rojo.

Atributos	Variedad 1	Variedad 2
Forma	Puco	Puco
Tipo	Copiapó negro sobre rojo	Copiapó negro sobre rojo
Sección de cuerpo	Elipsoide vertical	Hemiesférico
Motivo dominante	Camélido	Rostro Antropomorfo
Labio	Redondeado	Plano
Borde	Recto / Evertido	Recto
Base	Plana / Plana hundida	Cóncava

Tabla 12: Segregación interna del tipo negro sobre rojo en sus extremos ideales.

La realidad de la muestra es más bien un continuo entre ambas clasificaciones, pero un continuo no homogéneo, sino más bien polarizado. El tipo negro sobre rojo y ante comparte casi todos los atributos de la variedad 1 de la tabla 12, salvo el hecho de presentar una frecuencia mucho más alta de borde evertido y presentar en ocasiones 4 protúberos distribuidos de modo simétrico en la vasija; en lo demás no hay mayor diferencia. El Copiapó con banda perimetral se nos presenta en su baja frecuencia, como un híbrido entre ambas categorías, con preferencia por el borde recto, labio y base plana, 2 y 4 protúberos y secciones hemiesférica, elipsoide vertical y globular.

Los otros tipos presentes de los cuales sus cantidades son aleatorias, no nos permiten sacar conclusiones al respecto de su morfología general. Sin embargo, la información que nos entregan las 9 piezas Ánimas analizadas, no difiere mucho de las variantes presentadas, asemejándose en sus atributos, mucho más a la 1.

Las medidas de espesor y de alto no nos entregan diferencias claras entre tipos cerámicos, pero sí nos permiten vislumbrar la correlación significativa que existe entre alto y diámetro máximo, lo cual es sin duda importante en la definición de estas vasijas que en su gran mayoría no son restringidas.

Los anteriores resultados en conjunto a los que nos entregue el análisis de decoración, nos permitirán luego dar un mayor sustento a la caracterización del tipo negro sobre rojo, como la base interpretativa para examinar lo que más adelante se discutirá sobre las implicancias socioculturales de las manifestaciones alfareras Copiapó. Mientras tanto, seguiremos con la definición empírica del tipo Copiapó negro sobre rojo y sus variedades, a partir de la descripción y análisis del repertorio de motivos y sus estructuras y reglas de diseño.

7. Análisis de Decoración: Repertorio de motivos

El primer nivel analítico de este trabajo consistió en aislar y describir el repertorio de motivos decorativos presentes en la muestra analizada, como punto de partida para el posterior análisis de su configuración dentro de estructuras de diseño. Los motivos se presentan individualizados y a la vez clasificados de acuerdo a categorías comunes.

Categorías de motivos.

A continuación se presenta la lista de motivos reconocidos, los cuales están clasificados por categorías que comparten atributos formales comunes, identificadas por una letra mayúscula. La variabilidad interna de cada categoría se manifiesta por un subíndice numérico para cada motivo individual (p. ej: A1, A2, A3... B1, B2, B3.... etc.), catalogándose tanto los motivos decorativos presentes en la muestra analizada, así como otros conocidos por referencias externas.

A) Rostro Antropomorfo

Motivo caracterizado por un rostro triangular que presenta en el cual son distinguibles 2 ojos similares a una voluta que se inclinan hacia el centro, una boca rectangular y a veces una forma geométrica triangular o cuadrada asimilable a una nariz. Algunos rostros tienen en su parte superior un conjunto de líneas a modo de triángulo invertido y otras laterales que asemejan ser cabello. Este motivo junto con el camélido, ha sido hasta ahora uno de los más diagnósticos del tipo Copiapó negro sobre rojo. Su estructura presenta dos lados simétricos a partir de un eje central vertical y presenta como color de fondo el engobe rojo de la pieza, aunque hay algunas excepciones a la regla donde el motivo tiene un color propio. Su abundancia en la muestra se aprecia en la tabla 13.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Copiapó negro sobre rojo	8	8
Copiapó negro sobre rojo y blanco	1	1
Inca local	2	
Frecuencia absoluta	11	9
% Total	15,5%	12,7%

Tabla 13: Representación de la categoría de motivo A en la muestra analizada

Esta categoría de motivo presenta en la muestra 7 expresiones diferentes, las cuales pasamos a detallar a continuación:

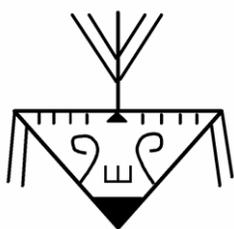


A1: Motivo con una frecuencia del 8,5% del total por la decoración interior y un 9,9% por el exterior. Aparece exclusivamente en el tipo Copiapó negro sobre rojo estando presente en el 14,3% y 16,7% de sus piezas, por la superficie interior y exterior respectivamente. Fuera de su típico rostro triangular, ojos de voluta y boca rectangular dentada, este motivo presenta líneas similares a cabello tanto en su parte superior como a ambos costados, además de algunas más cortas en la frente que asemejan una “chasquilla”.

Este motivo ha sido el más descrito para este tipo cerámico, el que para Gastón Castillo es similar a un “demonio” y representaría una especie de cabeza trofeo cortada (Castillo 1998).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
1-10-22-26-28-30-69	1-10-22-26-30-69

Tabla 14: Vasijas de la muestra que poseen el motivo A1



A2: Motivo de rostro antropomorfo similar al anterior, pero con una boca abierta arriba, ojos de voluta sin relleno y líneas de cabello más altas. Está presente por el interior y exterior de una pieza negro sobre rojo procedente de Copiapó, de la colección del Museo Nacional de Historia Natural.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
43	43

Tabla 15: Vasijas de la muestra que poseen el motivo A2



A3: Motivo de rostro antropomorfo que es similar al A1, pero presentando simetría de reflexión especular. Las líneas del cabello se han omitido y la boca es ligeramente diferente. Aunque en la muestra está sólo presente al exterior de una pieza del sitio Potrero el Damasco en Iglesia Colorada, hay otras referencias para este motivo, dadas por Cornely acerca de un puco Copiapó negro sobre rojo de Bahía Salada (figura 16).

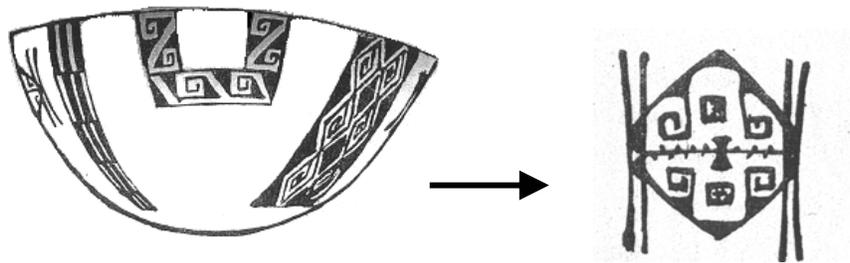


Figura 16: Vasija de Bahía Salada donde se aprecia el motivo A3 (Cornely 1936)

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	28

Tabla 16: Vasijas de la muestra que poseen el motivo A3



A4: Motivo de rostro presente por el interior de una pieza del sitio Potrero el Damasco en Iglesia Colorada. A diferencia de los demás rostros, este tiene fondo blanco, aunque el engobe de la pieza sigue siendo rojo. Sus rasgos son de un carácter mucho más geométrico que los anteriores, sobre todo a nivel de los ojos, además está más simplificado y se le han eliminado las líneas del cabello. El rostro se dispone en la pieza 4 veces de modo simétrico, en dos pares de oposición separados por franjas verticales.

Otra representación de este motivo la encontramos en una pieza de Cachiyuyo – Quebrada Seca, lugar ubicado frente de Iglesia Colorada. Dicha pieza va ilustrada a continuación en la figura 17.



Figura 17: Vasija de Cachiyuyo – Quebrada Seca, donde se aprecia por el interior el motivo A4 (Castillo 1998)

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
14	-

Tabla 17: Vasijas de la muestra que poseen el motivo A4



A5: Motivo presente en la misma vasija anterior a la que pertenecía el A4, pero esta vez solamente por el exterior. Sus características son idénticas al anterior, salvo por el contorno radiado que presenta alrededor de toda su forma. Su fondo también es de color blanco, aunque el engobe sigue siendo rojo. La disposición también es como la anterior, donde el motivo se presenta 4 veces de modo simétrico en dos pares de oposición. No hay otros antecedentes de este motivo.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	14

Tabla 18: Vasijas de la muestra que poseen el motivo A5



A6: Rostro antropomorfo blanco sobre rojo del tipo Copiapó, al destacarse en él su forma triangular, boca rectangular dentada, ojos en forma de voluta que se dirigen al interior y líneas laterales similares a cabello. Sin embargo, no tiene las líneas de cabello superiores, se presenta en colores distintos y fuera de aquello, no en un puco, sino que en una escudilla Inca. Este motivo hace aparición en el sitio Coquimbito ubicado en el Valle de Elqui, reflejando un estilo Inca local con clara influencia Copiapó, aunque en una sola mucho más meridional que su dispersión más clásica. Está presente en 2 escudillas del mismo sitio, siendo en una de ellas motivo único dispuesto 4 veces de modo simétrico, mientras que en la otra está combinada con el motivo siguiente.

superiores, se presenta en colores distintos y fuera de aquello, no en un puco, sino que en una escudilla Inca. Este motivo hace aparición en el sitio Coquimbito ubicado en el Valle de Elqui, reflejando un estilo Inca local con clara influencia Copiapó, aunque en una sola mucho más meridional que su dispersión más clásica. Está presente en 2 escudillas del mismo sitio, siendo en una de ellas motivo único dispuesto 4 veces de modo simétrico, mientras que en la otra está combinada con el motivo siguiente.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
52-54	-

Tabla 19: Vasijas de la muestra que poseen el motivo A6



A7: Rostro triangular blanco sobre rojo similar al motivo A6, con la salvedad de presentar a diferencia del anterior, ojos a modo de círculos concéntricos. La pieza donde este motivo está presente también es del sitio Coquimbito del valle de Elqui¹, apareciendo en oposición al motivo A6. Este tipo de rostro, pero en color negro, ha sido registrado como motivo de la cerámica Diaguita desde la fase I en adelante (Ampuero 1978, González 1995) y llama mucho la atención la oposición de este tipo de rostro propio de la zona de origen de la pieza, junto con el rostro Copiapó. En este caso es el inca quien actúa como catalizador de la fusión de estilos, lo cual es reflejo de los grandes cambios poblacionales producidos en su época.

¹ Pieza n° 1 de la tumba 6 del sitio, con n° de inventario 12705 del Museo Arqueológico de La Serena.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
52	-

Tabla 20: Vasijas de la muestra que poseen el motivo A7



Figura 18: Vasija Diaguita Fase I, con el motivo del rostro triangular de ojo concéntrico y boca dentada (Colección Museo Arqueológico de La Serena)



Figura 19: Vasija Diaguita Fase II Clásica, donde se aprecia un motivo de rostro triangular (Ampuero 1978)

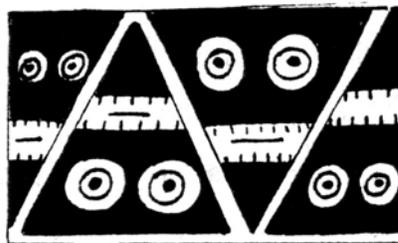


Figura 20: Nuevamente el motivo del rostro Diaguita ahora en la fase III, dispuesto a modo de banda con reflexión desplazada (González 1995)

Otras referencias del Rostro Antropomorfo²:



A8: Rostro opuesto por reflexión especular vertical, similar al motivo A3, pero sin las líneas laterales que simularían el cabello. Su fondo es color crema, el mismo del engobe de fondo del aríbalo en el que está presente. Procede de una pieza proveniente de un cementerio incaico de Quilicura (Stehberg 1995), donde vemos que se dispone en una franja vertical a modo de rombos desplazados hacia abajo. Su relación con el rostro Copiapó es evidente y quizá deba su aparición a los diversos traslados de población de mitimaes del inca.



Figura 21: Aríbalo incaico de Quilicura con el detalle del motivo de su franja.

² Referencias sobre motivos distintos en piezas no presentes en la muestra analizada.



Fragmento cerámico con el motivo del rostro antropomorfo proveniente de Puerto Aldea

A9: Variante del rostro antropomorfo proveniente de un fragmento cerámico decorado de escudilla del sitio “Los Pozos” en Puerto Aldea, el cual se repite abajo en una escudilla de Taltal excavada por Capdeville (Domínguez 1967). Este rostro es similar al motivo A8, aunque en este caso se presenta de modo simple sin la reflexión especular vertical y se da asociado preferentemente a escudillas incaicas con influencia local. Es probable que deba su aparición a la influencia incaica, lo cual ha permitido su dispersión por un área tan amplia que abarca desde la segunda región hasta Chile central. El cementerio incaico de La Reina excavado por Grete Mostny al pie del cerro San Ramón (Mostny 1947), es un clásico sitio del período tardío con sepulturas de cámara subterránea, en donde entre las ofrendas obtenidas, se encontraban algunas piezas cerámicas de influencia Diaguita y una escudilla ornitomorfa decorada con el rostro antropomorfo que la autora denomina “Cabezas de tigre”. Del mismo modo y en fecha más reciente, durante la excavación del sitio Inca Diaguita “Estadio Fiscal de Ovalle” (Cantarutti 2002) tenemos que la pieza n° 109 presenta el motivo del rostro antropomorfo, pero mucho más estilizado sin una apreciación clara de su boca y además con una delimitación de las volutas de los ojos y línea de la nariz en negativo.

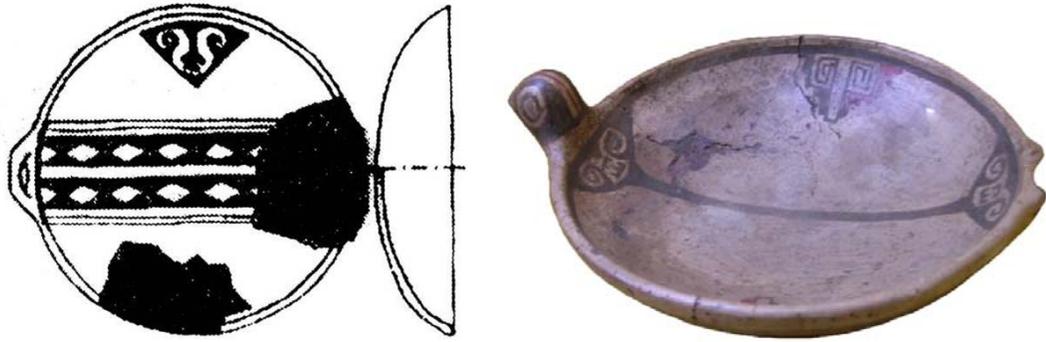


Figura 22: Escudillas incaicas con presencia del motivo A9, provenientes respectivamente de Taltal (Domínguez 1967) y el cementerio incaico de La Reina (exhibición MNHN).



Figura 23: Perfil y motivo decorativo de la pieza n° 109 del sitio Estadio Fiscal de Ovalle donde se aprecia el rostro antropomorfo estilizado con ojos y nariz en negativo.

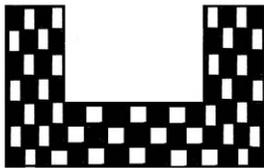
B) U

Esta categoría de motivo exclusiva del tipo Copiapó negro sobre rojo, está presente 7 veces en la muestra, con 5 ejemplares del sitio Potrero el Damasco en Iglesia Colorada, más uno de Caldera y otro de la Finca de Chañaral. Se constituye básicamente de un rectángulo abierto en su parte superior, cuyos lados están compuestos de una franja rellena con un ajedrezado o grecas geométricas. Este motivo se ubica inmediatamente bajo el borde de la vasija y siempre en asociación al rostro antropomorfo³. La decoración interior sólo incorpora el color negro y los espacios restantes quedan del color rojo como el engobe. La representación del motivo se aprecia en la tabla 21.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Copiapó negro sobre rojo	7	7
Frecuencia absoluta	7	7
% Total	9,9%	9,9%

Tabla 21: Representación de la categoría de motivo B en la muestra analizada

³ Generalmente el A1, aunque también hay casos con A3.



B1: Motivo en U ajedrezado con una representación del 7% del total, tanto por interior como exterior de la pieza. Aparece sólo en el tipo negro sobre rojo, alcanzando el 11,9% del total. De los motivos en U, éste es el más común.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
1-22-26-28-69	1-22-26-28-69

Tabla 22: Vasijas de la muestra que poseen el motivo B1



B2: Motivo en U decorado interiormente con diseños triangulares opuestos por reflexión desplazada y entrelazados por líneas geométricas que se desprenden del vértice libre del triángulo. Un diseño similar al del relleno de este motivo se aprecia en la figura 24, el cual sería de origen cuzqueño (González 1995). Sin embargo, el modo como se entrelazan los triángulos es más complejo en el motivo U.



Figura 24: Motivo de origen cuzqueño con traslación vertical desplazada (González op. cit.)

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
10	10

Tabla 23: Vasijas de la muestra que poseen el motivo B2



Figura 25: Detalle del costado del motivo B3

B3: Diseño en U similar al anterior, pero con escalaramiento en el lado de la hipotenusa del triángulo. Está presente en sólo una pieza del sitio Potrero El Damasco en Iglesia Colorada, tanto por el interior como exterior de la vasija. Este diseño de greca escalerada comparte en sus flancos una similitud con otro Diaguaita III, con sólo una inversión en el sentido en que nace la greca las dentro del escalerado (figuras 25 y 26).

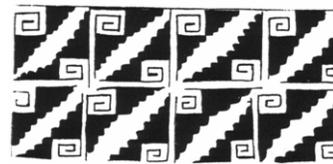


Figura 26: Motivo bidireccional con reflexión lateral y rotación, que se repite por reflexión desplazada (González 1995)

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
30	30

Tabla 14: Vasijas de la muestra que poseen el motivo B3

C) Franja Vertical

Esta categoría corresponde a una serie de motivos que se disponen verticalmente en la vasija, teniendo una mayor extensión dicho sentido que en el horizontal, presentándose a modo de rectángulos alargados en sentido vertical que van desde el borde a la base de la vasija. Su principal presencia se da en el tipo negro sobre rojo, con un 23,8% tanto al interior como exterior de tal tipo, y casi siempre en asociación con el rostro antropomorfo. La representación total de la categoría franja se aprecia en la tabla 25.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas	3	2
Copiapó negro sobre rojo	10	10
Copiapó negro sobre rojo y ante	2	2
Copiapó negro sobre rojo y blanco	1	1
Diaguaita I	1	
Frecuencia absoluta	16	14
% Total	23,9%	21,1%

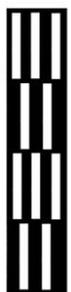
Tabla 25: Representación de la categoría de motivo C en la muestra analizada



C1: Franja en cuyo interior presenta como relleno 3 rombos verticales continuos en dos series paralelas, que dejan entre ambos otros rombos negros en negativo. El interior de cada rombo está relleno con una greca de 3 vueltas o en su defecto, con otro rombo que presenta una línea corta en su interior. Éste motivo tiene una representación del 8,5% del total tanto al exterior como interior de las piezas, con un 11,9% en el negro sobre rojo.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
1-22-26-28-30-69	1-22-26-28-30-69

Tabla 26: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C1

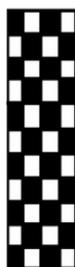


C2: Franja vertical con un interior ajedrezado con rectángulos muy alargados, dispuestos en sucesión de negro y color de engobe de fondo, con 4 a 6 divisiones horizontales. El principio que ordena la configuración del motivo es la reflexión desplazada vertical.

Este motivo está presente en el 12,7% de la muestra por la superficie interior de las vasijas, y en un 11,3% por el exterior, representando esto un 21,4% y un 19,1% respectivamente del tipo negro sobre rojo, que es donde se da este motivo.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
1-8-10-22-26-28-30-43-69	1-8-10-22-26-30-43-69

Tabla 27: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C2



C3: Franja con interior ajedrezado, que se compone de cuatro a 7 columnas por 10 a 12 filas que alternan el negro con el color rojo o ante de fondo del engobe. Este motivo se da tanto al interior como exterior, en una pieza negro sobre rojo de

Iglesia Colorada, una negro sobre rojo y ante de Caldera y otra Ánimas de Obispito.

Este motivo comparte una gran similitud con otro presente en el noroeste argentino, específicamente de Belén, el cual también se presenta en negro sobre rojo y para una época similar a la de la Cultura Copiapó. Sin embargo, la pieza es de una morfología totalmente diferente a los pucos Copiapó, además que aún no hay mucha claridad sobre la posibilidad de contacto entre ambos grupos como para hablar de influencias mutuas, aunque la posibilidad sería interesante.



Figura 27: Ilustración de una urna cerámica Belén de la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino, en donde se aprecia el detalle del motivo ajedrezado aludido (En La Cordillera de los Andes Ruta de Encuentros, MCHAP 1994).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
23-38-41	23-38-41

Tabla 28: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C3



C4: Motivo en franja, el cual está relleno de una serie de compartimentos verticales que contienen un conjunto de entre 3 a 5 líneas verticales que nacen de la parte inferior de cada compartimento, pero sin llegar a su parte superior. Su color de fondo es entre blanco y crema, distinto del engobe rojo de

fondo. Es un motivo único presente tanto al interior como exterior de una pieza de Potrero El Damasco en Iglesia Colorada, la misma que tiene los peculiares motivos de rostro con fondo blanco A5 y A6.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
14	14

Tabla 29: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C4



C5: Motivo en franja presente en la misma pieza del motivo anterior, tanto al interior como exterior de la misma. Su diseño interior se compone de una serie de compartimentos horizontales oblicuos que caen hacia la derecha. Interiormente cada uno está relleno de un conjunto de 2 a 5 líneas verticales que nacen de su parte inferior, pero sin llegar a la superior. El fondo es blanco a diferencia del engobe rojo de la pieza.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
14	14

Tabla 30: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C5



C6: Motivo en franja presente en una pieza de Caldera negro sobre rojo y ante, el cual es similar al motivo ajedrezado C3, pero en este caso sólo hay dos columnas de colores opuestos. Cada cuadrante que deja a la vista el color de fondo, lleva internamente un relleno de dos puntos que en el tercio superior se disponen de modo horizontal, mientras que hacia abajo se disponen de modo vertical. Este motivo sólo está al interior de la pieza, ya que en el exterior se presenta el C7.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
60	-

Tabla 31: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C6



C7: Motivo presente al exterior de la misma pieza de Caldera que tiene el motivo C5. Al igual que este último, también se compone de dos columnas ajedrezadas en negro y ante del engobe, pero a diferencia de aquel, sin relleno de puntos en los cuadrantes. Su presencia es única.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	60

Tabla 32: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C7

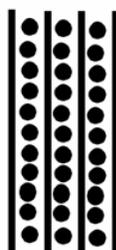


C8: Motivo en franja compuesto por dos líneas que delimitan un espacio interno vertical relleno con 2 hileras de puntos negros que terminan en uno sólo al final. El color de fondo es rojo como el engobe.

Este motivo se da por el interior de una sola pieza, cuyo estilo corresponde a Ánimas de la zona de Caldera (colección Ludwig).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
70	-

Tabla 33: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C8



C9: Motivo compuesto de 3 hileras verticales de puntos negros, separada cada una por líneas de división que forman columnas. El color de fondo es rojo al igual que el engobe. Su presencia se da al interior de una sola pieza de estilo Ánimas de la 3º región, pero sin mayor procedencia.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
33	-

Tabla 34: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C9



C10: Motivo en franja compuesto por una columna delimitada por líneas negras que encierran un conjunto de puntos negros y rojos en orden aleatorio con un fondo blanco, distinto al engobe rojo de la pieza. El motivo tiene mucha similitud con los anteriores Ánimas punteados, siendo el principal cambio el que el punteado sea bicolor y procede de la decoración interior de un puco del Museo Arqueológico de La Serena clasificado como Diaguíta I. Su adscripción a la muestra está dada básicamente porque junto a este motivo hay otro que se le opone perpendicularmente, el cual podría tener quizá una mayor relación con lo Copiapó (motivo C11).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
53	-

Tabla 35: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C10



C11: Motivo procedente de la misma pieza del motivo C10, compuesto de un campo vertical blanco delimitado por líneas negras y con un relleno de 3 volutas curvilíneas con dos a la izquierda en los extremos y una al centro en la derecha. El motivo voluta no es común de la decoración Diaguíta, y quizá esta pieza, que en su otro motivo también tiene una reminiscencia a Ánimas, sea testigo del comienzo de la diferenciación estilística de lo Copiapó y Diaguíta a partir del Período Medio.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
53	-

Tabla 36: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C11



C12: Motivo en franja que se compone de un conjunto de 3 líneas negras verticales paralelas, atravesadas por líneas oblicuas en sentido horizontal ascendente. El color de fondo es rojo por el engobe.

Está presente por el exterior de una pieza estilo Ánimas de Caldera (colección Ludwig), la cual por su interior presenta el motivo H1, muy presente luego en lo Copiapó.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	64

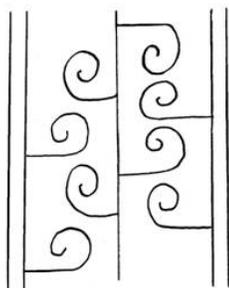
Tabla 37: Vasijas de la muestra que poseen el motivo C12

D) Volutas Compuestas

El motivo volutas compuestas se define por la composición de un conjunto de 3 ejes verticales de líneas, donde las laterales son dobles y la central simple. De dichos ejes sobresalen un conjunto de líneas que se curvan hacia dentro de modo espiral, habiendo 2 por cada línea lateral y 4 en la central que se dividen en 2 para cada lado. Este motivo es casi exclusivo del tipo negro sobre rojo asociado a figuras de camélidos y es muy uniforme en la muestra, presentando como veremos, una sola variación significativa asociada a una pieza negro sobre rojo y blanco. La representación de ésta categoría de motivos se aprecia en la tabla 38:

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Copiapó negro sobre rojo	24	24
Copiapó negro sobre rojo y blanco	1	2
Frecuencia absoluta	25	26
% Total	35,2%	36,6%

Tabla 38: Representación de la categoría de motivo D en la muestra analizada

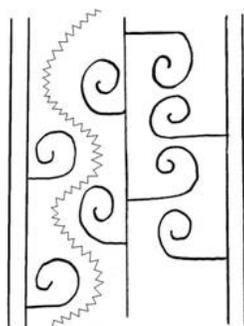


D1: Este motivo es el más característico dentro de la categoría de volutas compuestas y tiene una representación del 32,4% del total de la muestra, tanto por el interior y exterior de la pieza, dándose siempre en el tipo negro sobre rojo, a excepción de dos casos donde se presenta en piezas negro sobre rojo y blanco⁴. Dentro del tipo negro sobre rojo, este motivo está presente en el 52,4% de los casos tanto por interior como exterior.

Un aspecto llamativo es que siempre este motivo se da asociado a la figura del camélido y jamás con el rostro antropomorfo.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
2-4-6-7-11-12-13-15- 16-18-20-31-39-42- 45-47-49-58-61-62- 63-67-71	2-4-6-7-11-12-13-15- 16-18-20-31-39-42-45- 49-50-58-61-62-63-67- 71

Tabla 39: Vasijas de la muestra que poseen el motivo D1

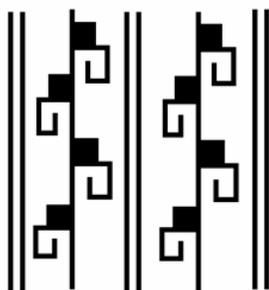


D2: Variante del motivo D1, cuya diferencia principal está dada por la presencia de una línea en zigzag fino que sigue el contorno interior de las volutas laterales y centrales sin toparse con ellas. Dicha línea puede estar presente en uno o ambos lados del conjunto. En su forma simple se da por el exterior de una pieza negro sobre rojo sin procedencia, mientras que en su forma doble se da por ambas superficies de una pieza negro sobre rojo de Bahía Salada.

⁴ Una de ellas es del sitio Marquesa del Valle del Elqui, constituyendo la manifestación más austral de lo Copiapó propiamente tal. La otra, es una donación de Cornely del año 1939 al Museo Nacional de Historia Natural, sin procedencia referida. En esta última pieza, el motivo se da por el interior en el campo blanco de la decoración, lo cual es una diferencia significativa a todos los demás casos. Lo mismo sucede por fuera, pero esta vez con el motivo D3.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
48	13-48

Tabla 40: Vasijas de la muestra que poseen el motivo D2



D3: Variante del motivo volutas compuestas, que se registra por la superficie exterior de una pieza negro sobre rojo y blanco donada por Cornely al Museo Nacional de Historia Natural. A diferencia de D1 y D2, este motivo se da en el campo blanco de la pieza y es de un estilo mucho más geométrico.

Este motivo mantiene los ejes laterales y el central, pero esta vez los tres son de doble línea y en los dos espacios que se forman entre ellos, hay dos ejes secundarios en los cuales residen las volutas, pero esta vez de trazos rectos y no curvilíneos. Cada eje secundario tiene cuatro volutas con dos por lado, estando las de la izquierda desplazadas más abajo que las de la derecha.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	47

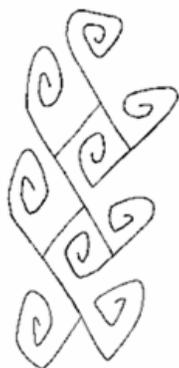
Tabla 41: Vasijas de la muestra que poseen el motivo D3

E) Volutas Simples

Esta categoría de motivos agrupa bajo la denominación de volutas simples a un conjunto de trazos curvilíneos o rectos que se cierran en espiral, los cuales van unidos entre sí por ejes internos que convierten todo en una misma figura, la cual no tiene delimitación externa ni ningún trazo desacoplado del resto de la composición. El conjunto va dispuesto de modo vertical desde el borde a la base.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Copiapó negro sobre rojo	30	30
Copiapó negro sobre rojo alterado	1	1
Copiapó negro sobre rojo y ante	4	4
Copiapó negro sobre rojo y blanco	2	2
Frecuencia absoluta	37	37
% Total	52,1%	52,1%

Tabla 42: Representación de la categoría de motivo E en la muestra analizada



E1: Motivo de volutas curvilíneas que se cierran en espiral, el cual se sustenta por dos en su base y termina con una en su parte superior. Al lado derecho tiene dos en el centro, mientras que en el izquierdo hay cuatro divididas en dos pares que se mantienen como ejes independientes.

Una definición anterior de este motivo, lo describe como “racimos de volutas o espirales curvos de vueltas acodadas en disposición vertical” (Castillo 1998:183).

Este motivo tiene una representación del 14,1% del total de la muestra tanto por el interior como por el exterior, y se da en el 21,4% del negro sobre rojo y en una pieza negro sobre rojo y ante. Lo significativo, es que este motivo siempre se da en contraste con el engobe rojo.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
4-6-25-29-56-61-62-63-68-71	4-6-25-29-58-61-62-63-68-71

Tabla 43: Vasijas de la muestra que poseen el motivo E1



E2: Motivo de volutas que comparte una estructura similar al anterior, pero a diferencia de aquel, los trazos son rectos y se disponen en una estructura más rígida con una simetría entre ambos lados, ya que el centro se cierra y forma un eje donde derecha e izquierda manifiestan una reflexión especular. Su representación en la muestra en cuanto interior y exterior, está dado por el 22,5% y 21,1% respectivamente. Por el interior se

manifiesta en el 31% de las piezas negro sobre rojo, y en el 25% de las negro y rojo sobre ante, mientras que por el exterior lo hace en un 28,6% y 25% respectivamente.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
2-7-10-13-15-20-23-27-29-31-34-39-41-44-45-49	2-7-10-13-15-20-23-29-31-34-39-41-44-45-49

Tabla 44: Vasijas de la muestra que poseen el motivo E2



E3: Motivo de volutas rectas similar al anterior, pero con una mayor cantidad de ellas hacia el lado izquierdo, desapareciendo el eje central. El desplazamiento de las volutas centrales hacia la izquierda provoca una ruptura de la simetría tal como la presenta el motivo E2.

Este motivo se presenta solamente en dos piezas, una negro sobre rojo de Caldera y otra negro sobre rojo y ante del Valle del Pulido.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
21-67	21-67

Tabla 45: Vasijas de la muestra que poseen el motivo E3



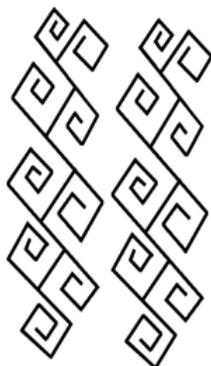
E4: Este motivo presenta volutas de tipo cuadrado, las cuales nacen a partir de una en la parte inferior, para terminar en dos por la parte superior. Por cada lado hay tres, en donde las del lado izquierdo se cierran hacia arriba y las del izquierdo hacia abajo.

Su representación dentro de la muestra es de un 4,2% por interior y exterior, con dos piezas Copiapó negro sobre rojo y una negro sobre rojo y blanco⁵.

⁵ La misma pieza del motivo D3 donada por Cornely.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
16-18-47	16-18-47

Tabla 46: Vasijas de la muestra que poseen el motivo E4



E5: Este motivo es idéntico al anterior, salvo el hecho de que va puesto dos veces de modo paralelo. Está presente en el 8,4% de la muestra por el interior, y en un 9,9% por el exterior, correspondiendo esto al 10% y 12% respectivamente del tipo Copiapó negro sobre rojo. Además, aparece sólo en sólo una pieza negro sobre rojo y ante.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
11-12-17-42-48-60	11-12-17-27-42-48-60

Tabla 47: Vasijas de la muestra que poseen el motivo E5



E6: Motivo de volutas triangulares dispuestas en reflexión desplazada vertical en una sola hilera asemejando una franja. Está presente por el interior y exterior de una pieza negro sobre rojo y blanco del sitio Marquesa del valle de Elqui, donde se encuentra esta austral manifestación de lo Copiapó. Esta voluta está dispuesta sobre el campo blanco de la decoración.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
50	50

Tabla 48: Vasijas de la muestra que poseen el motivo E6

F) Comas

Los motivos coma definidos así por su forma (Castillo 1998), corresponden a un conjunto de líneas curvadas en media luna muy cerrada a semejanza de una herradura, dispuestas en sentido vertical con su abertura hacia arriba o abajo. Su número es muy variable y fluctúa entre grupos de a 7 hasta más de 100 de una sola vez como conjunto, aunque sin embargo, lo normal es que la cantidad fluctúe entre 10 a 20. Su representación en la muestra se aprecia en la tabla 49.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Copiapó negro sobre rojo	8	8
Copiapó negro sobre rojo y ante	3	3
Copiapó negro sobre rojo y blanco	1	1
Frecuencia absoluta	12	12
% Total	16,9%	16,9%

Tabla 49: Representación de la categoría de motivo F en la muestra analizada



F1: Motivo de comas dispuestas con su abertura orientada hacia arriba. Este motivo está presente en un 12,5% de la muestra tanto por el interior como exterior, con una representación del 25% en el negro sobre rojo y ante y 14,3% en el negro sobre rojo, además de estar presente en una pieza negro sobre rojo y blanco del sitio Marquesa del valle del Elqui.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
3-12-13-19-29-31-50-60-68	3-12-13-19-29-31-50-60-68

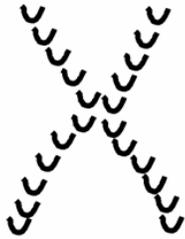
Tabla 50: Vasijas de la muestra que poseen el motivo F1



F2: Motivo de comas dispuestas con su abertura mirando hacia abajo. Está presente en sólo dos piezas, una negro sobre rojo de Carrizalillo y otra negro sobre rojo y ante sin procedencia.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
2-5	2-5

Tabla 51: Vasijas de la muestra que poseen el motivo F2



F3: Motivo de comas las cuales se disponen con su abertura hacia arriba, agrupadas en dos ejes que se cruzan formando una figura de X de lados curvos que se cierran un poco hacia dentro. Este motivo sólo tiene presencia en una pieza negro sobre rojo por interior y exterior, la cual proviene del puerto de Huasco.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
49	49

Tabla 52: Vasijas de la muestra que poseen el motivo F3

G) Camélidos

Los camélidos o “llamitas” son, junto al rostro antropomorfo, uno de los motivos más llamativos de la decoración cerámica de los pucos de la cultura Copiapó. Su primera mención data de la obra de José Toribio Medina “Los aborígenes de Chile” en 1882 cuando ilustra una pieza negro sobre rojo con este motivo junto a líneas onduladas verticales, procedente del puerto Blanco Encalada al norte de Taltal, de propiedad de un señor Lastarria (Medina 1882).

Esta categoría de motivo agrupa un conjunto de figuras zoomorfas de similitud a un camélido, hechas de trazos negros lineales y compuestos de un cuello con cabeza y dos orejas, cuerpo, cuatro patas y una cola corta. Con respecto a la cola del camélido, indistintamente en todos los motivos, puede adquirir dos configuraciones presentes ambas hasta en una misma pieza:



1) Cola recta



2) Cola levantada y curvada hacia abajo

Otro aspecto significativo, es que este motivo jamás se da en conjunción con el rostro antropomorfo y sus expresiones G1, G2, G3 y G4, pueden estar presentes juntas en una misma pieza. Su representación se aprecia en la tabla 53:

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas		1
Copiapó negro sobre rojo	32	31
Copiapó negro sobre rojo alterado		1
Copiapó negro sobre rojo y ante	6	6
Copiapó negro sobre rojo y blanco	1	2
Frecuencia absoluta	39	41
% Total	54,9%	57,8%

Tabla 53: Representación de la categoría de motivo G en la muestra analizada



G1: Motivo de camélido en su configuración más común con cuerpo lineal negro cabeza, dos orejas, cuatro patas y cola. Su representación en el total de la muestra es del 35,2% por el interior y el 36,6% por el exterior de la pieza. En el tipo negro sobre rojo representa el 45,2% en la decoración interior, y un 42,9% en la exterior. En el negro sobre rojo y ante se da en un 75% por ambas caras, convirtiéndose así en el motivo principal de esta variante (con 6 ejemplares).

Fuera de lo anterior también este motivo se da por el exterior de una pieza negro sobre rojo y blanco del sitio Marquesa del valle de Elqui.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
2-3-5-12-15-17-18-21-23-27-32-35-39-41-45-48-49-56-58-60-61-62-67-68-71	2-3-5-12-15-17-21-23-27-32-35-39-41-44-45-47-48-49-56-58-60-61-62-67-68-71

Tabla 54: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G1



G2: Motivo de camélido similar al G1, salvo porque su cuello es casi el doble de largo que el anterior. Su representación en el total de la muestra es de un 14,1% y un 15,5% por la decoración

interior y exterior respectivamente. En el negro sobre rojo se da un 21,4% por ambas caras, mientras que el porcentaje restante se divide en una pieza negro sobre rojo y blanco del sitio Marquesa y en la decoración exterior de una pieza negro sobre rojo con sus campos alterados por raspado para asemejar una pieza negro sobre rojo y ante⁶.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
19-40-41-42-45-48-49-50-56-58	2-19-40-41-42-44-45-48-50-56-58

Tabla 55: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G2



G3: Motivo de camélido similar al G1, pero con la variante de presentar sus orejas más largas y curvadas hacia adentro a modo de “cachos”. Este motivo aparece en el 16,9% del total de la muestra por interior y exterior, representando el 26,2% del negro sobre rojo, además de aparecer en ambas caras de la pieza negro sobre rojo y blanco del sitio Marquesa.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
4-6-7-8-11-13-16-20-25-31-39-50	4-6-7-8-11-13-16-20-25-31-39-50

Tabla 56: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G3



G4: Motivo de camélido similar al G1, salvo la excepción de que posee sólo tres patas, las cuales se disponen relativamente equidistantes entre sí. Por la decoración interior de la pieza, este motivo está presente en una pieza negro sobre rojo y otra negro

⁶ Pieza sin procedencia de la colección del Museo Nacional de Historia Natural, la cual además tiene un sinnúmero de agujeros de reparación hechos en su propia época.

sobre rojo y ante; mientras que por el exterior tiene una representación total del 9,9% de la muestra, con un 11,9% en el negro sobre rojo, además de aparecer en una pieza negro sobre rojo y ante y en una negro sobre rojo con sus campos alterados (la misma del motivo G1).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
21-58	5-15-18-19-35-44-58

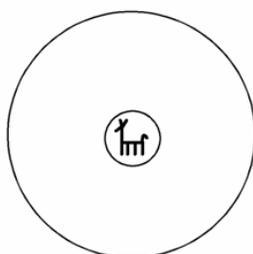
Tabla 57: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G4



G5: Motivo de camélido doble, donde la segunda figura es un reflejo de la primera, estando ambas unidas por una línea ondulada que sale de sus cabezas para unirse en un arco elevado. Este motivo se da en una sola pieza, repetido cuatro veces por el interior y exterior de un puco negro sobre rojo procedente de Caldera (colección Ludwig).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
63	63

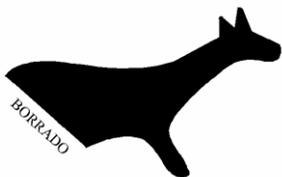
Tabla 58: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G5



G6: Motivo de camélido similar a G1, pero presente en el centro de la base del puco por su cara exterior. Es un caso único y se presenta en una pieza negro sobre rojo y ante de Caldera (colección Ludwig), la misma de los motivos C6 y C7.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	60

Tabla 59: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G6



C7: Motivo de camélido borrado por erosión en su parte trasera, con rasgos naturalistas distintos a los motivos anteriores que sólo se componen de trazos lineales. En este motivo está presente una idea de volumen corporal que los otros no comparten. Además, en su parte delantera sólo se le aprecia una pata, a diferencia de las dos de los otros camélidos.

Este motivo está presente por el exterior de una pieza negro sobre salmón Ánimas del sitio Compañía baja de La Serena, que aunque es un lugar lejano, denota que ya desde la raíz ánimas del período medio se comienza a utilizar el camélido como motivo decorativo, el que luego con algunas modificaciones será muy popular en lo Copiapó.



Figura 28: Fotografía del motivo C7 en su pieza original.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	55

Tabla 60: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G7

Otras referencias del camélido.



C8: Motivo de camélido muy similar al motivo G1, con presencia de cabeza, cuatro patas, dos orejas y cola, con la única diferencia de tener su pecho abultado de forma triangular. Este motivo está presente en un puco Ánimas I procedente del centro de la ciudad

de Vallenar (Kuzmanic 1988), el cual parece ser casi un antecedente inmediato del camélido Copiapó, que aparece en el valle aledaño en el período siguiente (figura 29).

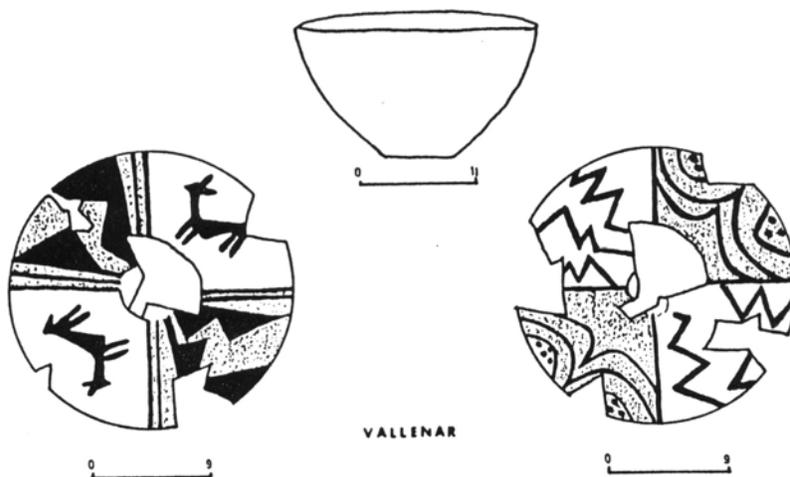


Figura 29: Pieza procedente del centro de Vallenar⁷, en donde se aprecia por su interior un motivo del camélido, muy similar al Copiapó (Kuzmanic 1988).



C9: Motivo de camélido similar al G1, pero con representación de una boca abierta y un cuerpo más grueso, además de que el cuello y la primera pata delantera no comparten la misma línea. Este motivo está presente en una pieza de interior blanco y exterior rojo del Museo de Concepción, la cual fue donada allí por Cornely junto con otras piezas Diaguita III y espátulas de hueso para alucinógenos (figura 30). Este motivo se distribuye simétricamente cuatro veces por el interior de la pieza sobre el engobe blanco.

⁷ Obtenida en 1978 por Alfonso Sanguinetti durante la construcción del edificio Domeyko en calle Prat n° 450, Vallenar.



Figura 30: Pieza del Museo de Concepción donde se aprecia una pieza del norte chico con el motivo C9 al interior, la cual fue donada por Cornely a la institución.

H) Líneas Onduladas Verticales

Esta categoría agrupa a motivos verticales compuestos por un conjunto de líneas onduladas en número variable, las cuales constituyen franjas o campos. Se dan casi en conjunto casi con todos los demás motivos, a excepción del rostro antropomorfo y las U. Su representación dentro del total de la muestra se aprecia en la tabla 61.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas	4	2
Copiapó negro sobre rojo	7	8
Copiapó negro sobre rojo y ante	7	7
Copiapó negro sobre rojo y blanco	1	1
Frecuencia absoluta	19	18
% Total	26,8%	25,4%

Tabla 61: Representación de la categoría de motivo H en la muestra analizada

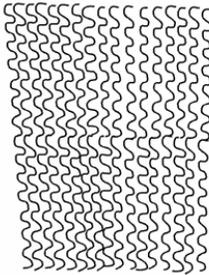


H1: Motivo de líneas onduladas verticales paralelas cuyo número fluctúa entre 4 a 8. Está presente en el 21,1% del total de la muestra tanto por interior y exterior, con una representación del 57,1% en el negro sobre rojo y ante, 18,6% en el negro sobre rojo, 22,2% en el Ánimas, además de estar presente en una negro sobre rojo y blanco de Caldera (col. Ludwig).

Su presencia en el Ánimas con iguales características e incluso forma y sobre un engobe rojo similares a lo Copiapó, establecen una importante vinculación entre ambos estilos, que se suceden temporalmente.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
3-5-17-19-21-25-27-32-33-35-40-56-57-64-68	3-5-17-19-21-25-27-32-35-37-40-51-56-57-67

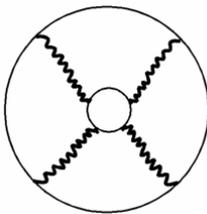
Tabla 62: Vasijas de la muestra que poseen el motivo H1



H2: Motivo de líneas onduladas verticales que a diferencia del H1, sobrepasa el rango de la cantidad normal de estas, con conjuntos de 18 y 19 líneas dispuestas frente a frente al interior de una pieza Ánimas procedente del centro de la ciudad de Copiapó. Por fuera, dicha pieza tiene el motivo H1 normal.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
51	-

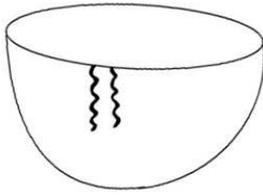
Tabla 63: Vasijas de la muestra que poseen el motivo H2



H3: Motivo de líneas onduladas, las cuales se disponen como separadoras de los campos de color rojo y ante. Es un motivo que aparece en 3 piezas, las cuales proceden dos del sitio Potrero el damasco en Iglesia Colorada y una de Caldera.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
19-23-60	19-23-60

Tabla 64: Vasijas de la muestra que poseen el motivo H3



H4: Motivo de líneas onduladas verticales que se disponen en un número de uno o dos paralelas y nacen del labio bajando hasta el primer tercio de la pieza. Este motivo se da sólo en dos piezas negro sobre rojo, una vez por el interior y otra por el exterior.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
40	13

Tabla 65: Vasijas de la muestra que poseen el motivo H4

I) Motivos Horizontales

Esta categoría agrupa motivos dispuestos de modo horizontal en la decoración de la pieza, que aunque son muy semejantes a los de otras, tienen la peculiaridad de presentarse en una configuración distinta a la vertical clásica, con lo cual cambian toda la estructura del diseño decorativo de la vasija. Todos estos motivos son acotados y no constituyen una banda. Su representación dentro del total se aprecia en la tabla 66.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Copiapó con banda perimetral	2	
Copiapó negro sobre rojo	2	1
Frecuencia absoluta	4	1
% Total	5,6%	1,4%

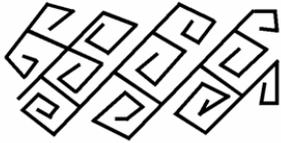
Tabla 66: Representación de la categoría de motivo I en la muestra analizada



I1: Motivo horizontal similar a H1 rotado en 90°, compuesto por un grupo de 3 a 5 líneas paralelas dispuestas simétricamente en la pieza en uno o dos pares. Este motivo está presente por el interior en dos piezas con banda perimetral y por ambas caras de una negro sobre rojo, pieza que además tiene por el exterior el motivo I2.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
24-36-46	36

Tabla 67: Vasijas de la muestra que poseen el motivo I1



I2: Motivo horizontal de volutas de línea recta similar a E3 rotado en 90°, con la salvedad de que las volutas del lado inferior tienen su abertura al revés que las de la derecha del otro motivo.

Este motivo se compone de 3 ejes oblicuos paralelos y unidos, que se inclinan a la derecha. De ellos salen por su parte superior dos volutas que se orientan en la misma dirección del eje, mientras que en la parte inferior de cada cual, hay otra voluta que se orienta hacia el lado contrario. El extremo izquierdo cierra con dos volutas superiores, mientras que el derecho cierra con una inferior. Su representación en la muestra está dada por una pieza negro sobre rojo proveniente del curso alto del río Copiapó, la misma que comparte el motivo I1.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	36

Tabla 68: Vasijas de la muestra que poseen el motivo I2



I3: Motivo horizontal constituido por un rectángulo ajedrezado de 3 filas por 5 columnas, alternado espacios negros con espacios rojos dados por el color del engobe de fondo. Este motivo se da por el interior de una pieza negro sobre rojo de Copiapó, la misma del motivo A2.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
43	-

Tabla 69: Vasijas de la muestra que poseen el motivo I3

J) Bandas Perimetrales

Las bandas perimetrales son diseños unidimensionales presentes en nuestro caso por la decoración exterior de la pieza, constituyendo un motivo continuo que abarca todo su

contorno sin principio ni fin. Las bandas sólo ocupan una franja dentro de la superficie exterior, ya que el resto es engobe.

La representación de esta categoría de motivos en el total de la muestra se aprecia en la tabla 70.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas	-	1
Copiapó con banda perimetral	-	4
Frecuencia absoluta	0	5
% Total	0%	7%

Tabla 70: Representación de la categoría de motivo J en la muestra analizada



J1: Diseño de banda perimetral compuesto por una línea zigzag doble y paralela. Se presenta por la superficie exterior de una pieza del sitio Potrero El Damasco en Iglesia Colorada, en la mitad superior de su cuerpo con un color negro sobre engobe rojo. La mitad inferior de esta pieza está pintada de blanco.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	9

Tabla 71: Vasijas de la muestra que poseen el motivo J1



J2: Diseño de banda perimetral similar a J1, compuesto por una línea en zigzag doble y paralela con interior rojo, delimitada en negro, pero a diferencia del anterior, con un exterior blanco relleno de puntos negros. Ésta configuración ocupa una franja continua que abarca los dos tercios superiores del cuerpo de la pieza, ya que la parte inferior mantiene un engobe rojo.

Este motivo se presenta por el exterior de dos piezas de la muestra, una de Potrero El Damasco en Iglesia Colorada y la otra de Caldera (colección Ludwig), única pieza de la muestra que es un cuenco globular (figura 31).



Figura 31: Piezas de Iglesia Colorada y Caldera que denotan en su decoración exterior el diseño J2.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	24-59

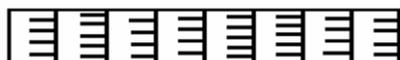
Tabla 72: Vasijas de la muestra que poseen el motivo J2



J3: Diseño en banda perimetral compuesto por una línea negra en zigzag simple, sobre un engobe rojo. Se presenta por la decoración exterior de una pieza en el primer tercio superior del cuerpo, naciendo desde el labio. Su presencia se da en una pieza de Copiapó, justo arriba del motivo J4.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	46

Tabla 73: Vasijas de la muestra que poseen el motivo J3



J4: Diseño de banda perimetral compuesto por una franja continua dividida en secciones verticales, las cuales a su vez están rellenas de un conjunto de 4 a 5 líneas horizontales que

nacen del lado derecho, pero que no alcanzan a llegar al izquierdo. El fondo del motivo es de color salmón.

Su presencia se da en la decoración exterior de la misma pieza del motivo J3, justo por debajo de él. El motivo ocupa todo el espacio central del cuerpo, y bajo él continua el engobe rojo de la pieza (figura 32).



Figura 32: Pieza de Copiapó en donde es posible observar los diseños J3 y J4

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	46

Tabla 74: Vasijas de la muestra que poseen el motivo J4



J5: Diseño de banda perimetral compuesto por una serie de 5 figuras piramidales de 3 escalones que se suceden una tras otra. Sobre ellas el motivo se repite por reflexión desplazada, pero con bordes menos angulosos que abajo. Este motivo se da por la superficie exterior de una pieza Ánimas de Caldera (colección Ludwig, figura 33).



Figura 33: Pieza de Caldera donde se aprecia la presencia del diseño en banda J5.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	66

Tabla 76: Vasijas de la muestra que poseen el motivo J5

K) Motivos Compuestos Ánimas

Esta categoría de motivos agrupa a aquellos presentes en las piezas de la muestra correspondientes al estilo Ánimas, las cuales fueron incorporadas de modo selectivo de acuerdo a su semejanza con el Copiapó negro sobre rojo. Han sido denominados motivos compuestos, aquellos que se componen de más de un eje de articulación para la composición. Todos estos motivos se disponen de modo vertical en la pieza y no representan la totalidad de los motivos Ánimas presentes en la muestra. La representación total de esta categoría se aprecia en la tabla 77.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas	4	7
Frecuencia absoluta	4	7
% Total	5,6%	9,9%

Tabla 77: Representación de la categoría de motivo K en la muestra analizada



K1: Motivo compuesto Ánimas constituido por dos secciones paralelas, donde la segunda es la rotación en 180° de la primera. Cada sección se compone de dos líneas rectas verticales paralelas, las cuales delimitan lateralmente un conjunto de tres triángulos negros dispuestos en una secuencia vertical. El interior del motivo es un zigzag grueso, conformado por el negativo de los triángulos negros, con el color del engobe de fondo.

Este motivo está presente en una pieza por el interior y en cuatro por el exterior (44,4% del Ánimas), comparándose este diseño al tipo Ánimas II (Montané 1969) y al Necrópolis de La Puerta (Niemeyer 1998).

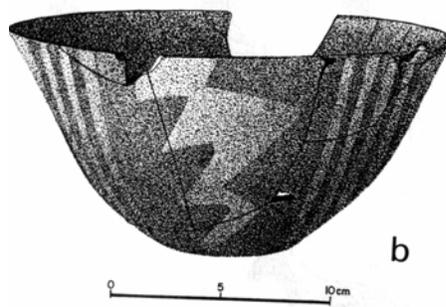
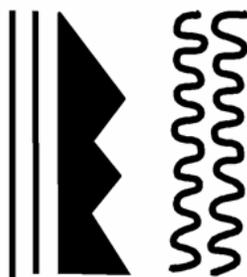


Figura 34: Vasija del sitio La Puerta donde se aprecia el motivo K1 o Necrópolis (Niemeyer 1998).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
65	33-37-55-70

Tabla 78: Vasijas de la muestra que poseen el motivo K1



K2: Motivo compuesto Ánimas, cuya mitad izquierda es idéntica a K1, pero no así el lado derecho, el cual tiene un par de líneas onduladas verticales paralelas. A diferencia del motivo K1, aquí no se forma el zigzag negativo central.

Este motivo está presente por el exterior de una pieza Ánimas, presentándose junto a K1 en la misma superficie.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	33

Tabla 79: Vasijas de la muestra que poseen el motivo K2



K3: Motivo compuesto Ánimas, variante de K1 que incorpora en su parte derecha superior, un triángulo con apéndices lineales por uno de sus catetos, los cuales apuntan hacia arriba.

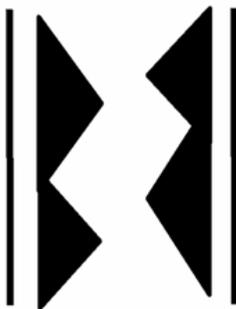
Este motivo se presenta por el exterior de una pieza Ánimas de la ciudad de Copiapó de color negro sobre rojo y crema, la cual también posee el motivo K1 (figura 35).



Figura 35: Pieza Ánimas de Copiapó en donde se aprecia la presencia del motivo K3

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
-	51

Tabla 80: Vasijas de la muestra que poseen el motivo K3



K4: Motivo compuesto Ánimas constituido por dos secciones enfrentadas, donde la segunda es la rotación en 180° de la primera, donde cada cual se compone de dos triángulos negros que se suceden en un eje vertical con su vértice mirando hacia adentro. Dicho motivo está delimitado en cada extremo por una línea vertical paralela a él. Este motivo es similar al K1, pero con líneas laterales verticales simples y sólo con dos triángulos en cada eje vertical.

Su presencia se da por la superficie interior de la decoración de una pieza Ánimas del sitio Compañía baja de La Serena, la misma del motivo G7, y por el exterior de una pieza Ánimas de Caldera (colección Lodwig).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
55	64

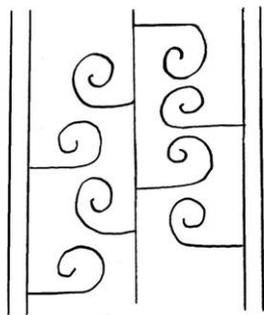
Tabla 81: Vasijas de la muestra que poseen el motivo K4



K5: Motivo compuesto Ánimas idéntico a K4, pero sin las líneas laterales verticales. Su presencia se aprecia en la superficie externa de una vasija de Caldera, la misma del motivo anterior.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	64

Tabla 82: Vasijas de la muestra que poseen el motivo K5



K6: Motivo compuesto Ánimas, constituido por tres ejes verticales centrales con líneas verticales dobles en cada extremo. Los ejes laterales tienen cada hacia el centro, tres triángulos rectos cuya hipotenusa mira hacia abajo, con una serie de apéndices lineales en la parte superior de cada uno. El eje central tiene dos pares de triángulos semejantes a los descritos, orientados uno hacia la izquierda y el otro a la derecha. Su color de fondo es el engobe rojo de la pieza. Este motivo se da tanto por el interior como exterior de una pieza Ánimas de Obispio, la cual también tiene el motivo C3 por ambas caras.

Un aspecto muy significativo de este motivo es su gran semejanza estructural con D1, compartiendo ambos las líneas laterales dobles, dos ejes laterales con elementos mirando hacia el centro y uno central con dos pares de figuras, dos a la izquierda y dos a la derecha. Este es un aspecto que vincula enormemente el estilo decorativo Ánimas con el Copiapó, donde como hemos visto, también poseen en común franjas, líneas onduladas y camélidos.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
38	38

Tabla 83: Vasijas de la muestra que poseen el motivo G1



K7: Motivo compuesto Ánimas, consistente en una disposición simétrica que une dos semicírculos paralelos en sentido vertical, delimitados lateralmente por una línea oblicua que se orienta hacia fuera. Sobre el semicírculo superior, se halla un triángulo con su parte superior abierta y relleno de tres puntos. Este motivo tiene como color de fondo el engobe rojo de la pieza.

Su presencia se da por el interior de una pieza Ánimas de Caldera, pero en la literatura regional también encontramos con este motivo un ejemplar de Vallenar (Kuzmanic 1988), que también comparte por el interior el motivo C8.

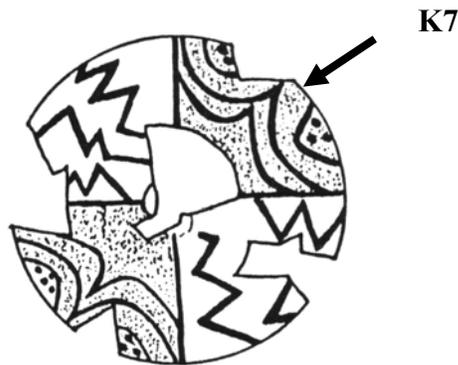


Figura 36: Pieza procedente del centro de Vallenar, en donde se aprecia el motivo K7 en el campo exterior de la vasija (Kuzmanic 1988).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
70	-

Tabla 84: Vasijas de la muestra que poseen el motivo K7

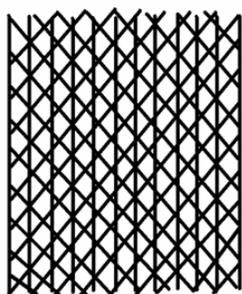
L) Motivos Verticales Masivos

Bajo esta categoría está agrupados un conjunto de motivos que se caracterizan por abarcar una gran superficie que equivale de modo individual a $\frac{1}{4}$ de la superficie decorada y se disponen en sentido vertical. Aunque son semejantes a otros ya descritos, ésta

particularidad los hace tener otra estructura decorativa dentro del diseño de la vasija. La representación total de esta categoría en la muestra es:

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas	1	1
Frecuencia absoluta	1	1
% Total	1,4%	1,4%

Tabla 85: Representación de la categoría de motivo L en la muestra analizada

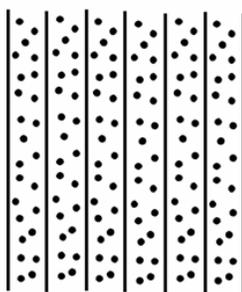


L1: Motivo vertical masivo caracterizado por un conjunto de líneas verticales paralelas, sobre las cuales se superpone un sinnúmero de líneas en diagonal hacia izquierda y derecha que llenan toda la composición.

Su presencia se da por al decoración interior de una pieza Ánimas negro sobre rojo y crema de Caldera (colección Ludwig), sobre el campo de engobe rojo.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	65

Tabla 86: Vasijas de la muestra que poseen el motivo L1

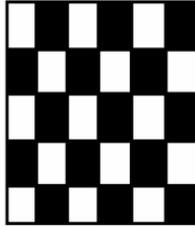


L2: Motivo vertical masivo semejante a una repetición de la franja C8, compuesto por un conjunto de líneas verticales paralelas con sus espacios intermedios rellenos de puntos negros.

Su presencia se da por el interior de una pieza de Caldera, la misma del motivo L1.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
-	65

Tabla 87: Vasijas de la muestra que poseen el motivo L2



L3: Motivo vertical masivo, relleno por un diseño ajedrezado que va desde el borde a la base de la vasija, y tiende a inclinarse hacia adentro mientras baja, a modo de cono truncado invertido. Este motivo se da sólo por el interior de una pieza Ánimas negro sobre salmón proveniente del río Jonquera.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
37	-

Tabla 88: Vasijas de la muestra que poseen el motivo L3

M) Líneas en Zigzag

Esta categoría de motivos agrupa un conjunto de motivos constituidos de líneas quebradas en zigzag, las cuales pueden presentarse de modo individual, en pareja o en mayor cantidad. La representación de esta categoría de motivos en la muestra se aprecia en la figura 89.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas	3	1
Copiapó negro sobre rojo y blanco		1
Frecuencia absoluta	3	2
% Total	4,2%	2,8%

Tabla 89: Representación de la categoría de motivo M en la muestra analizada



M1: Motivo compuesto por una línea zigzag simple de pocos quiebres, que se dispone en sentido vertical desde el borde hasta la base de la vasija. Este motivo aparece solo una vez por la superficie exterior de una pieza Ánimas de Caldera (colección Ludwig)

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
55	70

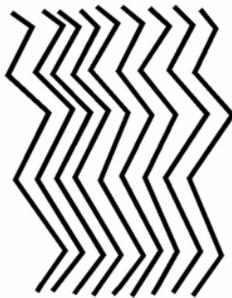
Tabla 90: Vasijas de la muestra que poseen el motivo M1



M2: Motivo en zigzag compuesto por dos líneas quebradas paralelas verticales que describen una curvatura hacia la derecha en su parte central. Este motivo se presenta una sola vez por el exterior de la mencionada pieza negro sobre rojo y blanco del sitio Marquesa del valle de Elqui.

Presencia Interior Pieza nº	Presencia Exterior Pieza nº
-	50

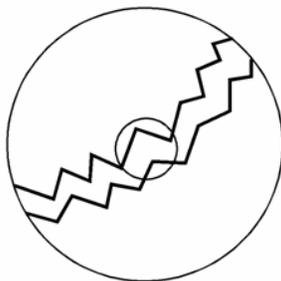
Tabla 91: Vasijas de la muestra que poseen el motivo M2



M3: Motivo en zigzag múltiple compuesto por varias líneas quebradas paralelas (9 a 10), las que se disponen en sentido vertical desde el borde hasta la base de la pieza. Su presencia se da por la superficie interior de una pieza Ánimas negro sobre rojo y crema de la ciudad de Copiapó.

Presencia Interior Pieza nº	Presencia Exterior Pieza nº
51	-

Tabla 92: Vasijas de la muestra que poseen el motivo M3



M4: Motivo de dos líneas en zigzag paralelas que atraviesan la pieza completa desde un extremo a otro de su diámetro, con una leve curvatura al centro. Este motivo se presenta por el interior de una pieza Ánimas de Caldera (colección Ludwig).

Presencia Interior Pieza nº	Presencia Exterior Pieza nº
66	-

Tabla 94: Vasijas de la muestra que poseen el motivo M4

N) Labio Negro

Esta categoría agrupa sólo a un diseño decorativo, el cual consiste en una línea negra que rodea todo el labio. Su representación total en la muestra se aprecia en la tabla 95.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Copiapó con banda perimetral	3	-
Copiapó negro sobre rojo y ante	1	-
Frecuencia absoluta	4	0
%Total	5,6%	0%

Tabla 95: Representación de la categoría de motivo N en la muestra analizada



N1: Decoración lineal sobre el contorno del labio de la pieza, preferentemente en piezas decoradas con banda perimetral, aunque también la posee una pieza negro sobre rojo y ante procedente de Caldera (colección Lodwig).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
9-24-59-60	-

Tabla 95: Vasijas de la muestra que poseen el motivo N1

Ñ) Otros

Esta categoría agrupa a motivos diversos y de presencia escasa, los cuales no encajan en ninguna de las definiciones anteriores. Su representación en el total de la muestra se aprecia en la tabla 96.

Tipo	Campo interior	Campo exterior
Ánimas	2	
Copiapó negro sobre rojo y blanco	1	1
Frecuencia absoluta	3	1
%Total	5,6%	2,8%

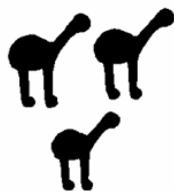
Tabla 96: Representación de la categoría de motivo Ñ en la muestra analizada



Ñ1: Motivo Ánimas, el cual se asemeja al segmento izquierdo de K1, pero con un apéndice inferior lineal bajo el eje de triángulos negros. Este motivo se presenta como tal 4 veces de modo simétrico por el interior de una pieza negro sobre rojo Ánimas de Caldera (colección Lodwig).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
66	-

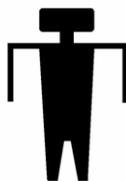
Tabla 97: Vasijas de la muestra que poseen el motivo Ñ1



Ñ2: Motivo compuesto por una agrupación de figuras zoomorfas de dos patas, cuello largo y cabeza, semejantes a un ñandú o un camélido estilizado en color negro. Este motivo se en un grupo de tres y cinco figuras, sobre la superficie interior de una pieza Ánimas proveniente del río Jonquera.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
37	-

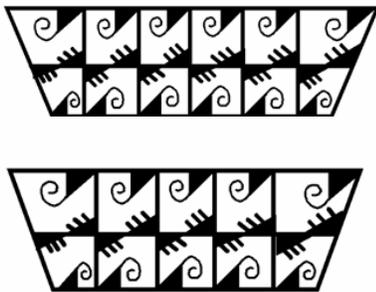
Tabla 98: Vasijas de la muestra que poseen el motivo Ñ2



Ñ3: Motivo antropomorfo en color negro, con cabeza rectangular, brazos en ángulo recto hacia abajo a partir del codo y piernas cortas que nacen del centro del cuerpo. Su presencia se da por el interior de una pieza Ánimas, la misma del motivo anterior.

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza nº	Pieza nº
37	-

Tabla 99: Vasijas de la muestra que poseen el motivo Ñ3



Ñ4: Diseño unidimensional dispuesto en campos delimitados, que se compone de un motivo de triángulo negro con un apéndice en espiral orientado hacia la izquierda, el cual se repite por reflexión especular y desplazamiento en una serie de compartimentos separados por líneas verticales negras. En la unión de los compartimentos superior e inferior hay un triángulo agudo negro que posee tres apéndices lineales sobre su hipotenusa. La cantidad de compartimentos varía de 5 a 6.

La presencia de este motivo se da en una pieza negro sobre rojo y blanco proveniente de Caldera (colección Ludwig), pero este motivo ya se conocía previamente a través de la decoración de una cuenco de Huasco, encontrado en una sepultura en asociación con una vasija Copiapó negro sobre rojo (Segovia 1959). Por ello, podemos asignar este motivo al período Intermedio Tardío relacionado a la Cultura Copiapó (figura 37).



Figura 37: Pucos negro sobre rojo y blanco que posee el motivo Ñ4, al igual que el cuenco ilustrado excavado en una sepultura del puerto de Huasco junto a un cerámico Copiapó negro sobre rojo (Segovia 1959).

Presencia Interior	Presencia Exterior
Pieza n°	Pieza n°
57	57

Tabla 100: Vasijas de la muestra que poseen el motivo Ñ4

8. Análisis de decoración: Estructuras de la configuración de motivos y reglas de diseño

El objeto de esta sección es poder ir más allá de la simple descripción de motivos cerámicos tratada previamente, para comenzar a dar cuenta de ciertas regularidades en su presencia, asociación y disposición. Tales aspectos son abordables en diversas escalas de análisis, ya sea desde la búsqueda de configuraciones generales que sólo consideran el número de elementos constituyentes, como bien, tomando en cuenta su variabilidad interna. La idea es poder examinar de modo gradual, los distintos niveles de complejidad del análisis para obtener los principales atributos que configuran las reglas del diseño. Finalmente, los resultados serán relacionados con el tipo cerámico en el cual se presentan, para así obtener una visión más completa de los estilos decorativos de la cultura Copiapó.

Campos de diseño

Los pucos analizados presentan, a diferencia de otras categorías de vasija, dos campos bien definidos en donde va dispuesta la decoración. Estos campos, cuya ubicación es interior y exterior de la pieza, se nos presentan como dos superficies circulares opuestas con un centro también circular, que coincide con la base (figura 38).



Figura 38: Campos decorativos de los pucos Copiapó.

Patrones de diseño y simetrías

La muestra analizada presenta 2 patrones de diseño manifiestos en sus campos decorativos, diseños finitos con motivos discretos cuyo movimiento se realiza a partir de un punto único, y diseños unidimensionales dispuestos a modo de bandas perimetrales. La mayor parte de la muestra presenta en sus campos decorativos diseños de tipo finito. Los diseños unidimensionales son escasos y se encuentran sólo en el campo exterior de la vasija (tabla 101).

Patrón de diseño	Interior	Exterior
Diseños finitos	88,7%	83,1%
Diseños unidimensionales	0%	7%
No identificable	8,5%	5,6%
Ausencia	2,8%	4,2%
Total general	100%	100%

Tabla 101: Porcentaje de los patrones de diseño presentes en la muestra

La definición de estos dos patrones de diseño se acompaña con ciertas formas de desplazamiento en el espacio de sus elementos constituyentes, lo cual se rige por los patrones de simetría. Recordemos que cada diseño admite las siguientes reglas:

- Los diseños finitos sólo admiten los principios de rotación y reflexión especular.
- Los diseños unidimensionales admiten los cuatro principios de simetría (traslación, reflexión especular, rotación y reflexión desplazada).

De acuerdo a lo anterior, existirían cuatro tipos principales de movimientos geométricos que darían lugar a las simetrías. Estos son:

- 1) **Traslación:** Consiste en el desplazamiento de un elemento sobre un mismo eje lineal.
- 2) **Rotación:** Consiste en el movimiento de un elemento a partir de un eje, dentro del ángulo de 360°.
- 3) **Reflexión especular:** Es la disposición de un elemento a la inversa de otro igual en un mismo plano.

- 4) **Reflexión desplazada:** Se refiere al movimiento de un elemento reflejado al estilo “espejo”, pero en un plano discontinuo intercalando el original y su copia reflejada en el espacio.

Aunque cada patrón de diseño tiene la posibilidad de admitir en su seno los principios de simetrías descritos, la selección efectiva dentro del conjunto artefactual de ciertos principios específicos dependerá de las decisiones culturales de cada sociedad, constituyendo un nivel identitario (Washburn 1989). En la alfarería Copiapó en su tipo negro sobre rojo y variantes (negro sobre rojo y ante, blanco, entre otros), encontramos que en todas las vasijas se puede reconocer el principio de rotación cuando los motivos forman parejas opuestas y separadas por la base (el centro del diseño). Esto es evidente en los motivos de volutas simples y compuestas (categoría D y E), U y franjas con ajedrezado (categorías B y C), y camélidos (categoría G), donde en la totalidad de los casos se da la inversión del motivo en 180° con respecto a su par. El motivo del rostro antropomorfo, las comas y líneas onduladas (categorías A, F y H), son de por sí motivos simétricos, por lo que cuando se presentan en pares opuestos, es indistinguible su determinación como reflexión especular o rotación.

El tipo Copiapó con banda perimetral presenta 4 casos con el principio de simetría de traslación unido a reflexión, repitiendo en el espacio una línea quebrada que se une a modo de banda (motivos J1, J2 y J3). Fuera de lo anterior, se presenta un caso en donde esa línea se asocia a otra de rectángulos verticales con pestañas, que se mueven por el principio de traslación (motivo J4).

Como hemos visto, rotación y probablemente reflexión serían los patrones de simetría propios del tipo Copiapó negro sobre rojo con sus diversas variantes, mientras que la traslación unida a reflexión, sería lo característico para el tipo con banda perimetral.

Configuración de los campos de diseño

Los motivos decorativos de los diseños finitos analizados, son posibles de analizar en cuanto a su configuración espacial dentro de los campos de diseño, a partir de la cantidad de veces que aparece al motivo y de su configuración. Esto lo denominaremos tipos de oposición. Las oposiciones de motivos pueden presentarse como pares, tríos, conjuntos cuádruples, séxtuples y decales, con una variabilidad interna dada por la similitud o no de sus pares interiores de oposición. En la tabla 102, la variabilidad interna de los tipos de oposición se refleja mediante números que equivalen a motivos del mismo tipo, destacando sobre todo, las oposiciones óctuples que presentan 3 variantes de composición interna, constituyendo un 57% y 55% del total, en el campo interior y exterior respectivamente (gráficos de las figuras 39 y 40).

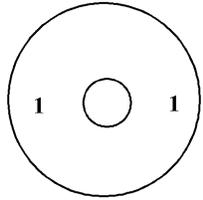
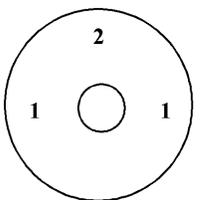
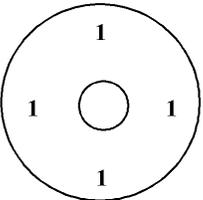
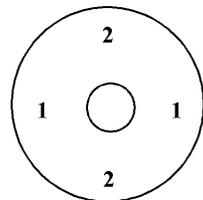
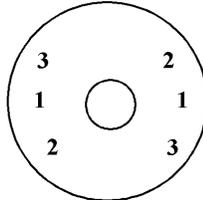
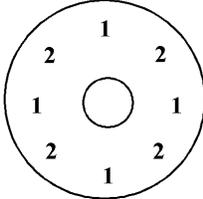
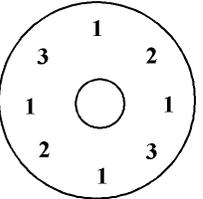
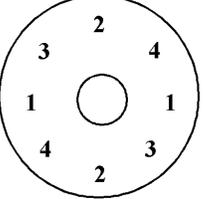
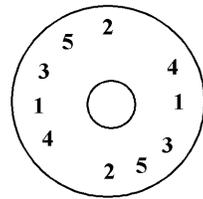
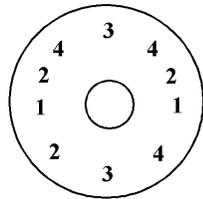
Tabla de configuración de campos de diseño				
A	B	C	D	E
				
Oposición doble	Oposición triple	Oposiciones cuádruples		Oposición sextuple
F	G	H	I	J
				
Oposiciones óctuples			Oposición decal	Oposiciones con pares difusos

Tabla 102: Configuración de oposiciones según la distribución numérica de motivos

Figura 39: Porcentaje de tipos de oposición decorativa interior

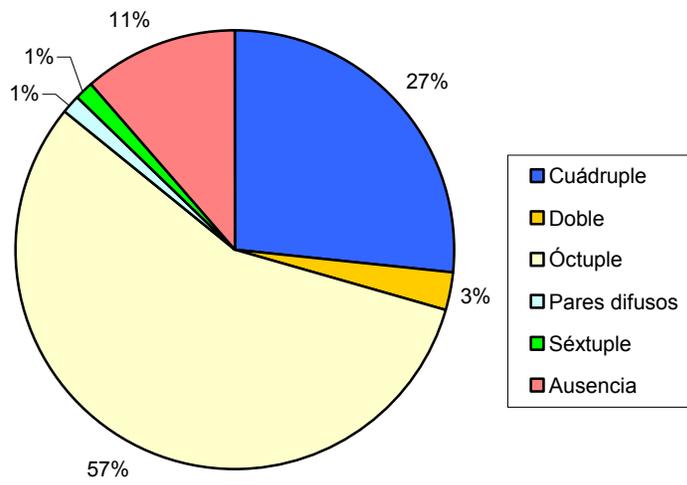
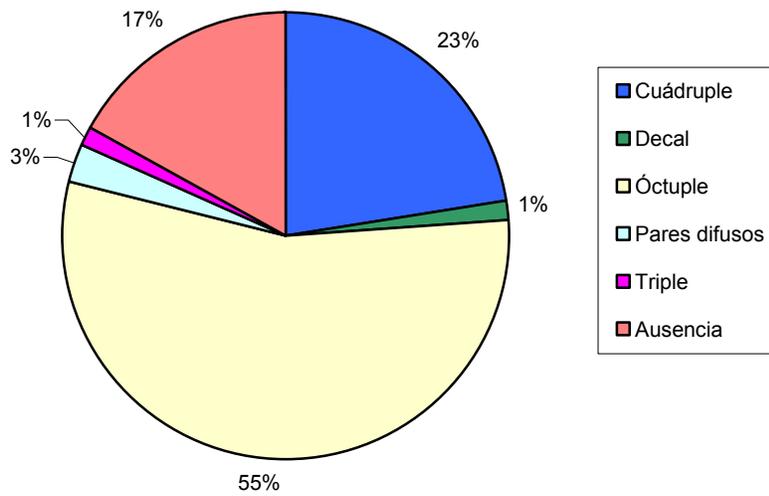


Figura 40: Porcentaje de tipos de oposición decorativa exterior



Análisis de Oposición

El sentido de este análisis es ir más allá de la identificación de diseños y simetrías, para poder determinar bajo un descriptor único y objetivo, la estructuración de los motivos decorativos en la pieza cerámica, partiendo de la base de que la muestra corresponde casi en su totalidad a formas no restringidas con decoración interior y exterior. Dado que en la mayoría de los casos la configuración visual de la cerámica de la cultura Copiapó es de diseños finitos, se ha procedido a realizar el siguiente análisis, cuya base parte de considerar la estructura decorativa como un círculo, tal como es posible de identificar visualmente en un puco.

El procedimiento analítico siguió los siguientes pasos:

- 1) Identificación del repertorio de motivos decorativos principales en el conjunto de piezas cerámicas de la muestra.
- 2) Clasificación de motivos de acuerdo a criterios de agrupación que los unan bajo un denominador común, independiente de sus diferencias particulares (categorías de motivos). Este paso y el anterior, corresponden al análisis del repertorio de motivos decorativos ya expuestos en este trabajo.
- 3) Examen de las configuraciones de motivos bajo un esquema circular, regido por la siguiente fórmula:

$$\frac{nW/nX}{nY/nZ}$$

En donde **n** = número de veces que el motivo se repite; **W,X,Y,Z...** = letras que identifican a las categorías de motivos analizados; **/** = oposición en 90° a la anterior; **_____** = oposición en 45° a la anterior, partiendo a la derecha de la primera oposición superior.

- 4) Clasificación de las oposiciones encontradas bajo un numerador único, que genere una tabla de configuración de oposiciones (N° de oposición). Para una explicación gráfica del proceso, véase la figura 41.

5) Tabulación y procesamiento de resultados.

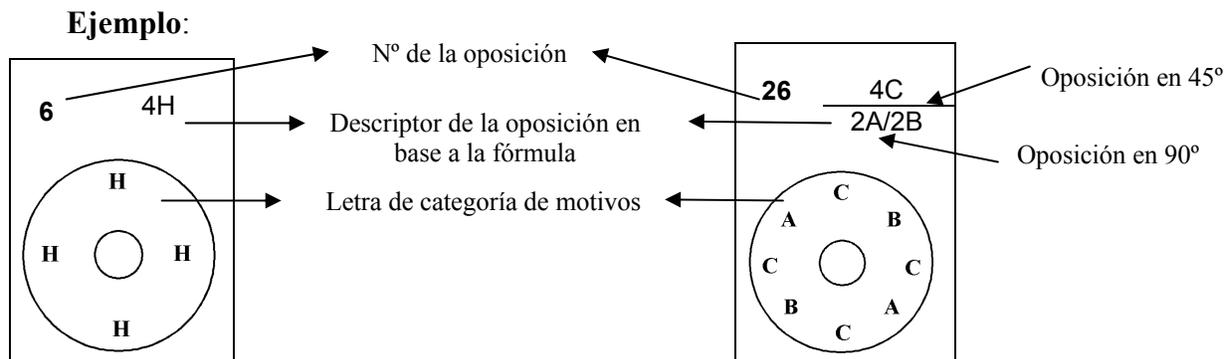
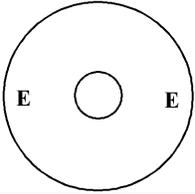
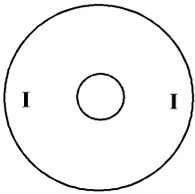
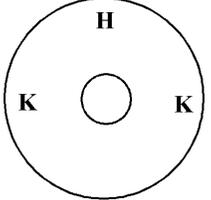
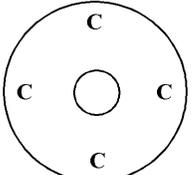
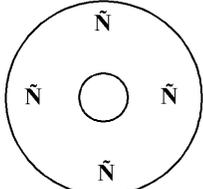
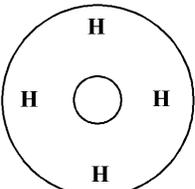
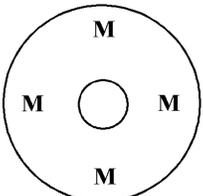
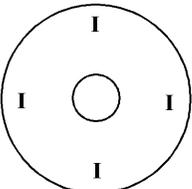
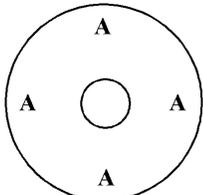
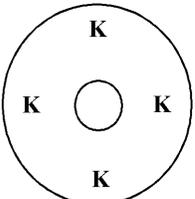
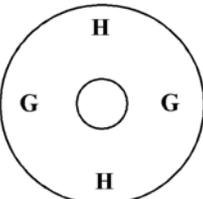
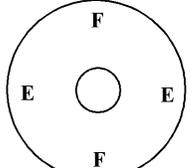
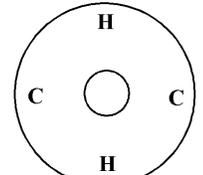
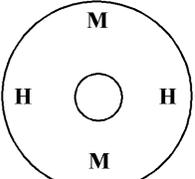
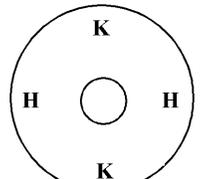
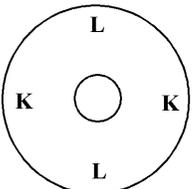
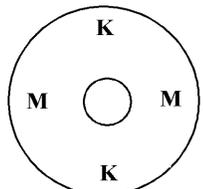
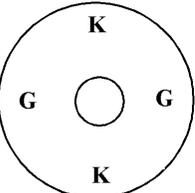
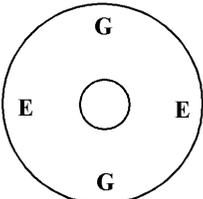
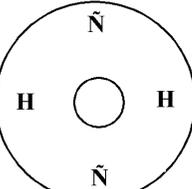
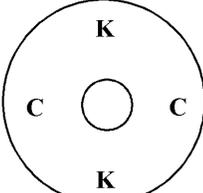
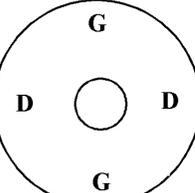


Figura 41: Ejemplo de la aplicación del análisis de oposición.

Aplicando el procedimiento descrito, se clasificaron las configuraciones de la muestra tomando en cuenta sus campos de decoración interior y exterior. El resultado de ello, fue la generación de 38 tipos de oposiciones, descritas esquemáticamente en la tabla 15. Por otra parte, en los gráficos de las figuras 42 y 43 podemos apreciar la frecuencia total de cada tipo de oposición, de acuerdo al número de motivos que presenta.

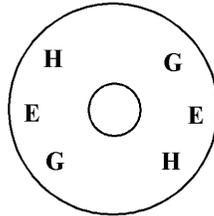
Tabla de configuración de oposiciones según categoría de motivo	
Oposiciones dobles	
1 2E 	2 2I 
Oposición triple	
3 2K/H 	

Oposiciones cuádruples

<p>4 4C</p> 	<p>5 4Ñ</p> 	<p>6 4H</p> 	<p>7 4M</p> 
<p>8 4I</p> 	<p>9 4A</p> 	<p>10 4K</p> 	<p>11 2G/2H</p> 
<p>12 2E/2F</p> 	<p>13 2C/2H</p> 	<p>14 2H/2M</p> 	<p>15 2H/2K</p> 
<p>16 2K/2L</p> 	<p>17 2M/2K</p> 	<p>18 2G/2K</p> 	<p>19 2E/2G</p> 
<p>20 2H/2Ñ</p> 	<p>21 2C/2K</p> 	<p>22 2D/2G</p> 	

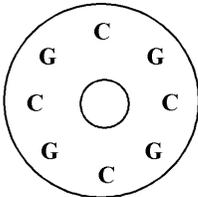
Oposición séxtuples

$$23 \quad \frac{2E}{2H/2G}$$

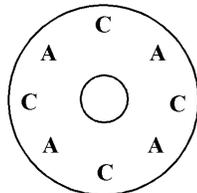


Oposiciones óctuples

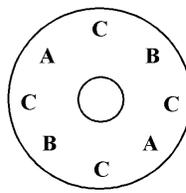
$$24 \quad \frac{4C}{4G}$$



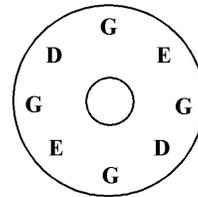
$$25 \quad \frac{4C}{4A}$$



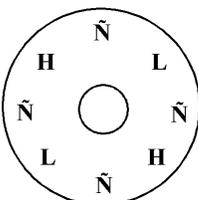
$$26 \quad \frac{4C}{2A/2B}$$



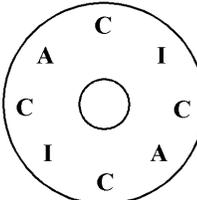
$$27 \quad \frac{4G}{2D/2E}$$



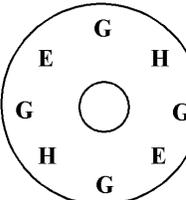
$$28 \quad \frac{4\tilde{N}}{2H/2L}$$



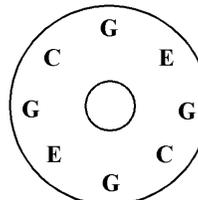
$$29 \quad \frac{4C}{2A/2I}$$



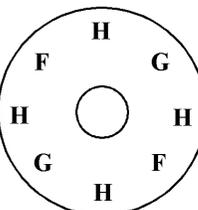
$$30 \quad \frac{4G}{2E/2H}$$



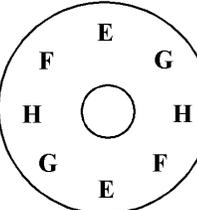
$$31 \quad \frac{4G}{2C/2E}$$



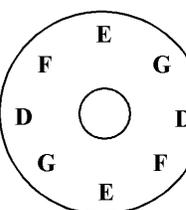
$$32 \quad \frac{4H}{2F/2G}$$



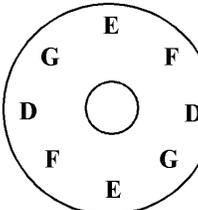
$$33 \quad \frac{2H/2E}{2F/2G}$$



$$34 \quad \frac{2D/2E}{2F/2G}$$



$$35 \quad \frac{2D/2E}{2G/2F}$$



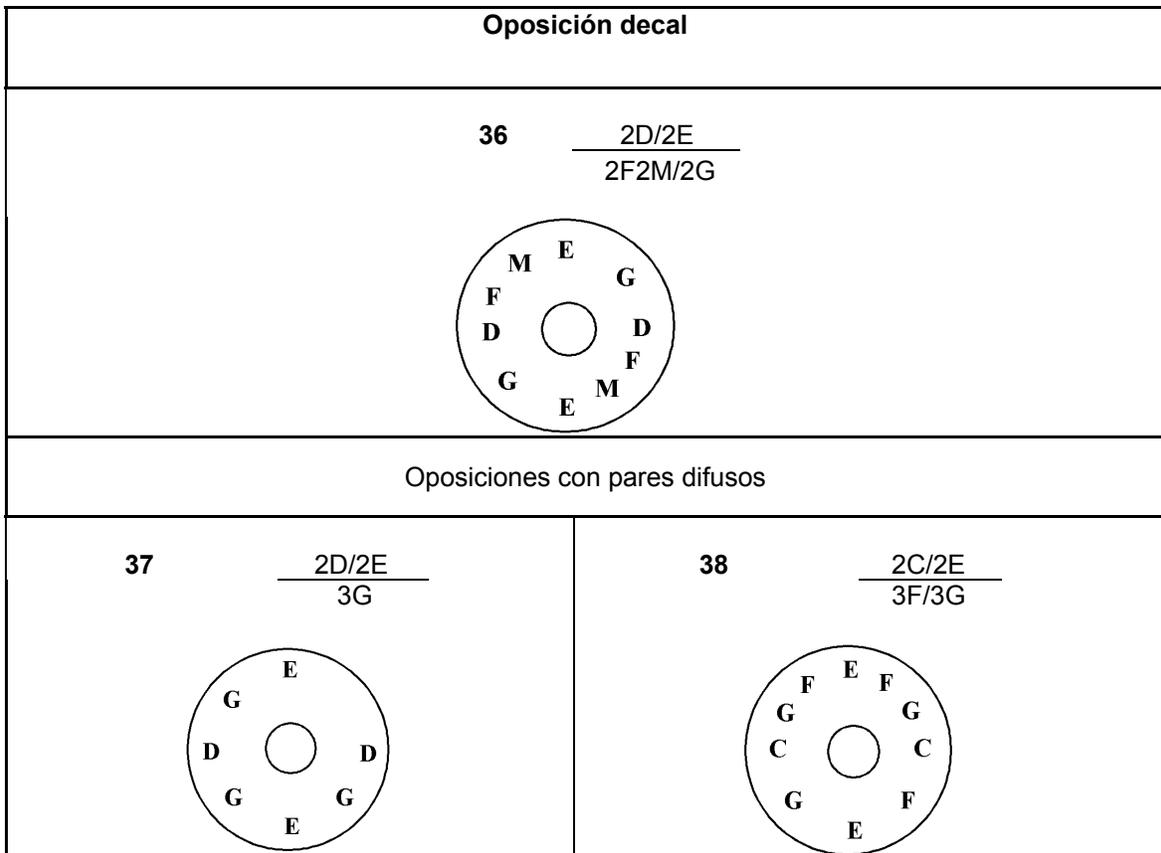
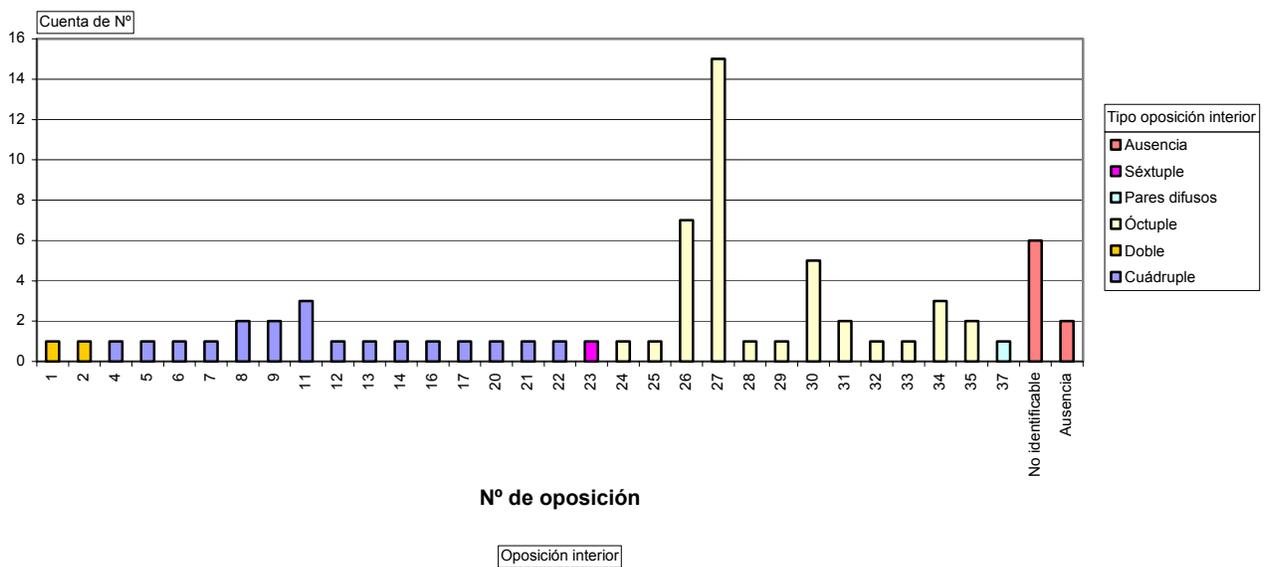


Tabla 103: Configuración de oposiciones decorativas en la muestra analizada.

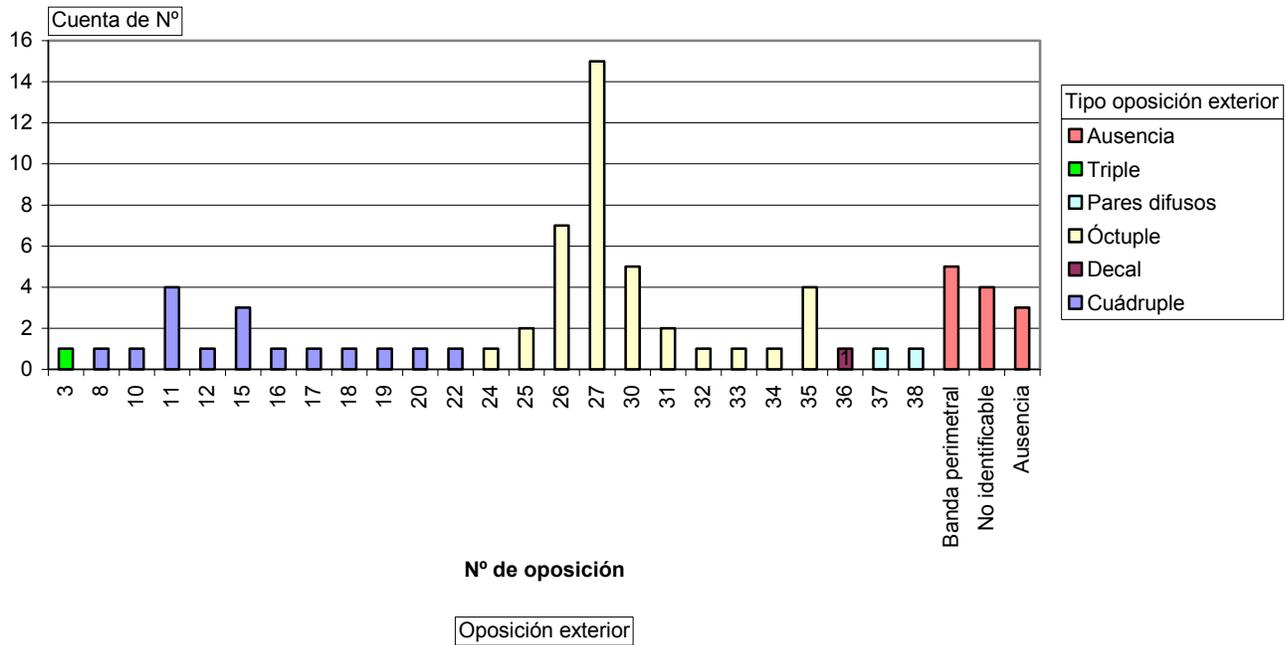
Nº (Todas)

Figura 42: Frecuencia de tipos de oposición clasificadas por categoría de motivo interior



Nº (Todas)

Figura 43: Frecuencia de tipos de oposición clasificadas por categoría de motivo exterior



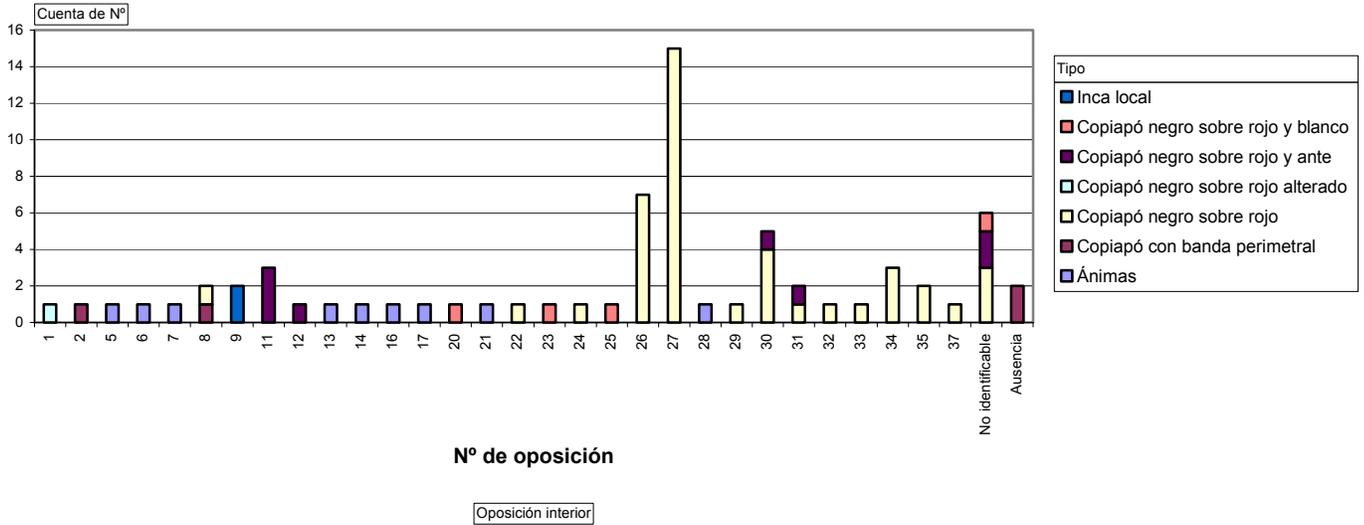
Resultados del análisis de oposición según tipo cerámico.

De acuerdo al análisis anteriormente realizado acerca de las oposiciones presentes en los diseños decorativos de la muestra en cuestión, se procederá a realizar su clasificación según los tipos cerámicos presentes, con el fin de establecer asociaciones decorativas de motivos y estructuras dentro del conjunto alfarero Copiapó, que nos puedan dar cuenta de mejor modo de la variabilidad interna de la muestra. La clasificación en tipos decorativos responde según lo enunciado anteriormente, a una forma diagnóstica de agrupación de la variabilidad cerámica, que hace eco de las nomenclaturas tradicionalmente utilizadas en la zona; sin embargo, la idea es introducir progresivamente complejidad en tales clasificaciones gracias al aporte de un estudio más minucioso que considere las distintas dimensiones del registro cerámico.

Una vez segregadas las oposiciones de acuerdo al tipo cerámico, su frecuencia total en la muestra la podemos apreciar en los gráficos de las figuras 44 y 45.

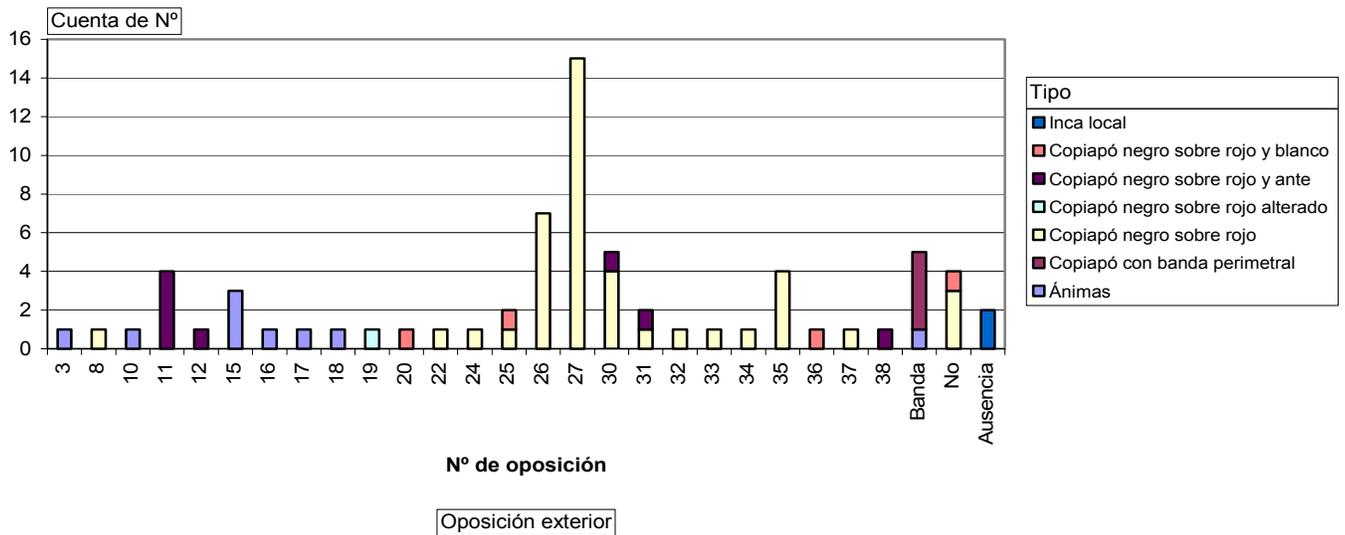
Unidad de procedencia (Todas)

Figura 44: Estructuras de oposición interior según tipo cerámico



Unidad de procedencia (Todas)

Figura 45: Estructuras de oposición exterior según tipo cerámico



Como se puede observar en los gráficos precedentes, hay 2 oposiciones que marcan la pauta predominante en relación al resto, las cuales serían la n° 26 y 27, ambas presentes en el tipo Copiapó negro sobre rojo exclusivamente, tanto por la decoración interior como exterior de la pieza. El resto de las oposiciones no presentan cantidades relevantes, salvo la oposición n° 30 y las bandas perimetrales, ambas con 5 ejemplares cada una. El detalle de las oposiciones por cada tipo cerámico lo apreciamos a continuación:

A) Copiapó negro sobre rojo

Este tipo cerámico presenta como es posible observar en los gráficos, una gran diversidad de estructuras de oposición, en donde las más abundantes son la n° 26 y 27 con un 16,7% y un 35,7% del total respectivamente (tabla 104). La estructura 27 se compone de 4 campos de camélidos (categoría G) en disposición simétrica, los cuales presentan en sus campos intermedios una oposición de un par de volutas compuestas (categoría D) y otro de volutas simples (categoría E). Por otra parte, la estructura 26 es la que contiene como elemento predominante, 2 franjas verticales (categoría C) dispuestas en dos pares perpendiculares, entre los cuales se sitúan en oposición un par de rostros antropomorfos (categoría A) y un par de U (categoría B). La representación figurativa de tales oposiciones se aprecia en la figura 46.

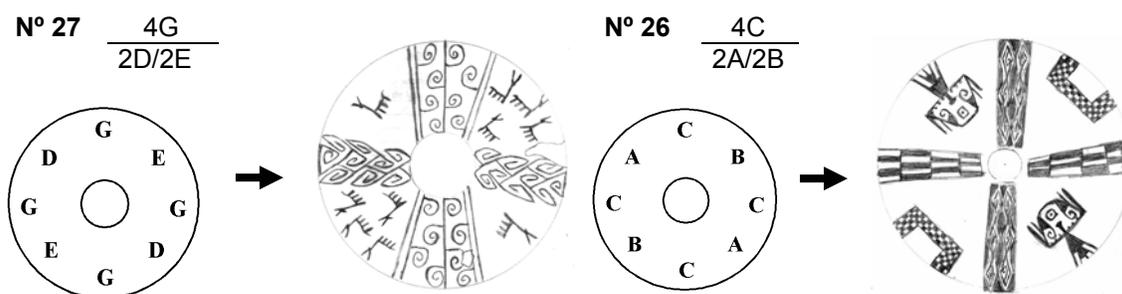


Figura 46: Representación esquemática y figurativa de las oposiciones 27 y 26

Oposición interior			Oposición exterior		
	n	%		n	%
8	1	2,4%	8	1	2,4%
22	1	2,4%	22	1	2,4%
24	1	2,4%	24	1	2,4%
26	7	16,7%	25	1	2,4%
27	15	35,7%	26	7	16,7%
29	1	2,4%	27	15	35,7%
30	4	9,5%	30	4	9,5%
31	1	2,4%	31	1	2,4%
32	1	2,4%	32	1	2,4%
33	1	2,4%	33	1	2,4%
34	3	7,1%	34	1	2,4%
35	2	4,8%	35	4	9,5%
37	1	2,4%	37	1	2,4%
No identificable	3	7,1%	No identificable	3	7,1%

Tabla 104: Clases de oposición en el tipo Copiapó negro sobre rojo

B) Copiapó negro sobre rojo y ante

Este tipo cerámico, que se presenta como una variante del negro sobre rojo común, presenta como estructura predominante la n° 11, la cual no se aprecia en el tipo anterior (figura 47). Esta estructura cuatripartita se compone de dos pares de motivos en oposición correspondientes por una parte a camélidos (categoría G) y por otra a líneas onduladas (categoría H). Las otras estructuras sólo presentan casos con un ejemplar en la muestra (tabla 105).

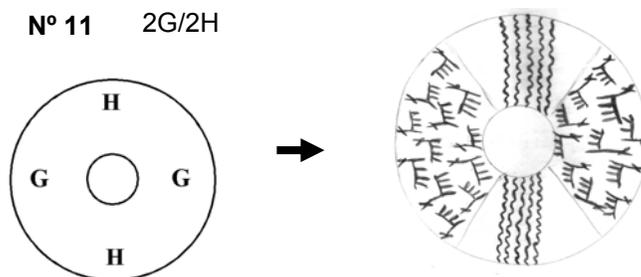


Figura 47: Representación esquemática y figurativa de la oposición 11

Oposición interior	n	Oposición exterior	n
11	3	11	4
12	1	12	1
30	1	30	1
31	1	31	1
No identificable	2	38	1

Tabla 105: Clases de oposición en la variedad Copiapó negro sobre rojo y ante

C) Copiapó negro sobre rojo y blanco

En esta variedad decorativa tenemos dos modalidades: una que emula a la anterior, pero con el campo crema de color blanco; y otra con motivos propios. La primera variedad corresponde a dos piezas foráneas, donde una proviene del sitio Marquesa en el valle del Elqui, mientras que la otra es una donación de Francisco Cornely¹, probablemente de la 4° región, que al parecer presentan el color blanco por asimilación al patrón estilístico local Diaguita. Las otras dos piezas son de Iglesia Colorada y Caldera, cada cual casi única en su tipo.

Sólo la estructura n° 20 se presenta en interior y exterior (tabla 106), la cual es bastante particular en su combinación de diseño finito y unidimensional, con un par opuesto de líneas onduladas (categoría H) y un par de campos de diseño perpendiculares a los motivos anteriores (categoría Ñ).



Figura 48: Pieza de Caldera que combina un patrón de diseño finito con dos campos unidimensionales (Colección Lodwig del Museo de Historia Natural de Valparaíso)

¹ Colección del Museo Nacional de Historia Natural

Oposición interior		Oposición exterior	
	n		n
20	1	20	1
23	1	25	1
25	1	36	1
No identificable	1	No identificable	1

Tabla 106: Clases de oposición en la variedad Copiapó negro sobre rojo y blanco

D) Copiapó con banda perimetral

Este nuevo tipo cerámico no descrito previamente, presenta un patrón de diseño unidimensional que se extiende por la circunferencia de la pieza a modo de banda perimetral. Este patrón sólo se presenta por el exterior de las piezas en cuestión, pudiendo o no tener por el interior algún diseño finito. De hecho, de las cuatro piezas de la muestra, la mitad no presenta ningún motivo por el interior. Los únicos motivos interiores presentes corresponden a líneas onduladas (categoría I) dispuestas en uno y dos pares simétricos (oposición 2 y 8 respectivamente).

Oposición interior		Oposición exterior	
	n		n
2	1	Ausencia	4
8	1	Sólo banda perimetral	
Ausencia	2		

Tabla 107: Clases de oposición en el tipo Copiapó con banda perimetral

E) Copiapó negro sobre rojo alterado

Esta variedad corresponde a una transformación de una vasija Copiapó negro sobre rojo, a la cual le fue lijado parte de su engobe para convertirla en una imitación de una pieza negro sobre rojo y ante. Sobre la superficie lijada le fueron dibujadas nuevas figuras de camélidos

y además presenta numerosos agujeros de reparación con el fin de reutilizar la pieza al máximo una vez fracturada. Es probable que ésta vasija halla sido utilizada en algún lugar lejano a su zona de manufactura inicial, donde su escasez y valoración fuesen el factor predominante en la explicación de su estado y práctica de restauración.

Aunque esta pieza no tiene información de procedencia, es posible que así como otras de su colección, sea de la zona costera de Caldera o lugares aledaños.



Figura 49: Vasija con reparaciones y superficie lijada (Colección Museo Nacional de Historia Natural)

Copiapó negro sobre rojo alterado	Oposición interior	Oposición exterior
	1	19

Tabla 108: Oposiciones en la variedad Copiapó negro sobre rojo alterado

F) Ánimas

Para este trabajo fueron seleccionadas 9 piezas Ánimas cuyos rasgos estilísticos mostraban cierta semejanza con aquellos reconocibles para el conjunto cerámico de la cultura Copiapó. La muestra Ánimas escogida no es exhaustiva y se compone exclusivamente de ejemplares del tipo I, donde es posible encontrar algunos atributos asemejables a la alfarería Copiapó. Los resultados del análisis de las oposiciones nos muestran un panorama bastante diverso con una alta variabilidad en la selección de los patrones decorativos. Sólo la oposición n° 15 compuesta de un par del motivo líneas onduladas (categoría K) perpendiculares a un par de motivos Ánimas con triángulos verticales unidos (categoría L), constituye la estructura más recurrente que se manifiesta en 3 piezas, con un 33,3% del

total (tabla 109). Llama la atención además, la presencia de una pieza de Caldera con banda perimetral que se mueve por reflexión desplazada por el exterior (motivo J5), y que posee por el interior motivos Ánimas y triángulos verticales unidos, estructura casi desconocida para éste tipo cerámico².

Oposición interior	n	Oposición exterior	n
5	1	3	1
6	1	10	1
7	1	15	3
13	1	16	1
14	1	17	1
16	1	18	1
17	1	Banda perimetral	1
21	1		
28	1		

Tabla 109: Clases de oposición en el tipo Ánimas de la muestra

G) Diagueta I

Sólo una pieza de este tipo fue incluida en la muestra por presentar en su interior un patrón de diseño finito con 4 franjas simétricamente dispuestas, lo cual es una disposición no evidenciada posteriormente en la variedad decorativa de este grupo cultural. Sin embargo, la decoración tricolor del interior de las franjas y su disposición de negro y rojo sobre blanco, además de su proceder de la 4ª región, le dan una connotación más asociada a lo Diagueta que a lo Copiapó.

Lo importante, es que por tratarse de una pieza del período inicial de constitución de lo Diagueta en su transición desde Ánimas, esto reafirma a su vez la hipótesis del origen común de ambos grupos culturales a partir de un mismo referente previo.

Diagueta I	Oposición interior	Oposición exterior
	4	Ausencia

Tabla 110: Oposiciones en el tipo Diagueta I de la muestra

² Ver pieza nº 66 en el anexo 1, de la colección Ludwig del Museo de Historia Natural de Valparaíso.

H) Inca local

Dos piezas fueron examinadas correspondientes a esta categoría tipológica, ambas procedentes del sitio Coquimbito ubicado en el valle del Elqui. Las piezas en cuestión corresponden a dos escudillas con una disposición decorativa interior cuatripartita que representa claramente al rostro antropomorfo Copiapó, tanto en solitario como en conjunción al rostro antropomorfo de la alfarería Diaguita (ver motivos A6 y A7 en sección correspondiente). Aunque el referente morfológico escudilla es de adscripción claramente incaica e inclusive el patrón de diseño decorativo también, destaca allí la presencia de los motivos Copiapó que dan cuenta de la influencia de este estilo durante la expansión incaica.

Inca local	Oposición interior	Oposición exterior
	9	Ausencia

Tabla 111: Oposiciones en el tipo Inca local de la muestra

Relación entre campos de diseño.

La decoración distribuida en los campos interior y exterior, comparte una estructura similar tanto en la disposición, como en el tipo de motivos decorativos presentes, siendo la diferencia principal el desplazamiento de las unidades de diseño entre los campos. Por desplazamiento de las unidades de diseño entre los campos estamos entendiendo que dos campos decorativos con motivos similares, tienen una relación de 90° entre sí cuando se compara su ubicación en la decoración interior y exterior de la vasija (figura 50). El desplazamiento de unidades de diseño entre campos es una característica que comparte la mayor parte de la muestra analizada, y es sólo aplicable a vasijas con decoración por el interior y exterior de sus superficies (preferentemente vasijas no restringidas).



Figura 50: Relación de desplazamiento entre los campos interior y exterior de la pieza

Tipo	Color de campos desplazados	Relación interior - exterior			Total general
		Desplazada	Similar	Sin relación	
Ánimas	1	4	1	3	9
Copiapó con banda perimetral				3	3
Copiapó negro sobre rojo		42	2		44
Copiapó negro sobre rojo alterado		1			1
Copiapó negro sobre rojo y ante		7			7
Copiapó negro sobre rojo y blanco		3			3
Copiapó negro sobre rojo y salmón				1	1
Diaguita I				1	1
Inca local				2	2
Total general	1	57	3	10	71

Tabla 112: Relación entre unidades de diseño de campos decorativos al interior y exterior de la pieza, según tipo cerámico

Los campos de decoración con unidades de diseño desplazadas están presentes en casi toda la variedad de vasijas Copiapó, salvo en aquellas con banda perimetral cuyo patrón de diseño es de tipo unidimensional. En una de las piezas Ánimas analizadas encontramos una inversión de los colores de los campos entre ambas superficies, pero manteniendo los motivos sin alteración. El resto de este tipo de vasijas presenta tanto desplazamiento de motivos, como también ninguna relación entre superficies. En cambio, las Copiapó negro sobre rojo y variedades, presentan en su mayoría una relación de tipo desplazada (tabla 112).

Síntesis de los resultados

En resumen, después de haber examinado cuidadosamente las diversas estructuras de diseño decorativo presentes en la muestra, es posible notar la predominancia de los patrones de diseño finitos, en conjunto a algunos patrones unidimensionales manifiestos en la presencia de bandas perimetrales por el exterior de algunas piezas. La inclusión de piezas Ánimas, otras Incaicas y la Diaguita, permite la comparación de relaciones y orígenes comunes entre tales tipos cerámicos y sus portadores. La ausencia de diseños bidimensionales es un aspecto significativo en la caracterización de la muestra analizada, lo cual nos da cuenta de los principios de selección cultural de patrones de simetrías con respecto a la categoría cerámica de los pucos.

Después de haber realizado este análisis de estructuras y reglas de diseño, podemos sintetizar lo siguiente:

- Todas las vasijas presentan 2 campos de diseño que se disponen uno al interior y otro al exterior de la pieza.
- En la muestra encontramos sólo dos patrones de diseño: finitos y unidimensionales. Los primeros se encuentran en todas las vasijas Copiapó negro sobre rojo y variantes, presentando preferentemente la utilización del principio de simetría de rotación, sin descartar el de reflexión en algunos casos donde los motivos son simétricos de por sí. En el segundo caso se encuentran las vasijas Copiapó con banda perimetral, cuyo principio de simetría recurrente es la traslación unida a la reflexión.
- Los campos de diseño se configuran con motivos en parejas opuestas, que van desde 2 hasta 10 unidades. La disposición de 8 motivos en oposición (4 pares) es la más abundante en la muestra (55 y 57% interior – exterior), seguida de la de 4 motivos (2 pares), con la mitad del porcentaje de la anterior (23 y 27% interior – exterior).

- El análisis de oposición arrojó 38 estructuras diferentes de oposición tomando en cuenta las diferentes categorías de motivo. De esas 38, las más abundantes son las n° 27 y 26, ambas óctuples (4 parejas de motivos), y pertenecientes al tipo Copiapó negro sobre rojo propiamente tal. Tales oposiciones distinguen dos configuraciones de motivos distintas, donde la primera se caracteriza por la presencia de camélidos y volutas, mientras que la segunda corresponde al rostro antropomorfo con franjas y el motivo en U. Tanto el camélido como el rostro antropomorfo, jamás se dan juntos en una misma decoración. A las anteriores oposiciones les sigue en abundancia la n° 30, que se encuentra en la variedad Copiapó negro y ante y presenta camélidos y líneas onduladas. El rostro antropomorfo nunca es representando en una vasija Copiapó decorada negro sobre rojo y ante.

- Los campos de diseño presentan en casi la totalidad de las piezas Copiapó negro sobre rojo y variantes, un desplazamiento de 90° entre sus unidades constitutivas (motivos) del interior y exterior.

Ésta síntesis correspondería a una breve reseña de lo que son las reglas de diseño decorativo de la alfarería Copiapó, en sus tipos negro sobre rojo y variantes. Sólo el tipo Punta Brava exhibe en su patrón decorativo diseños de tipo bidimensional, pero bajo una categoría de vasija distinta, con piezas de gran tamaño y uso preferentemente doméstico. Además, su decoración negro y rojo sobre crema y motivos, difieren bastante de lo analizado hasta el momento. Lamentablemente, la falta de una muestra importante de vasijas completas Punta Brava (de hecho sólo se conserva una propiamente tal), hace difícil un buen examen de sus principios decorativos, ya que casi sólo se conoce fragmentaría.

Las implicancias de la estructuración de la materialidad alfarera Copiapó serán discutidas con detalle en el capítulo siguiente, que trata acerca de la manifestación en la alfarería del motivo del rostro y el camélido, como polos excluyentes de una misma estructura de representación.

9. El rostro y el camélido

Después de evaluar las principales características de la cerámica Copiapó negro sobre rojo, vemos que existe una oposición marcada al nivel de las manifestaciones visuales (en cuanto a los motivos o unidades discretas), donde se observa por un lado, el rostro antropomorfo con franjas verticales y figuras en U, mientras que por otro, camélidos, volutas y comas dan cuenta de una dicotomía fundamental en el conjunto cerámico. Como vimos en el capítulo correspondiente a la morfología (pág. 58), esta oposición no es sólo en el plano de las representaciones visuales, ya que a sus términos se le suman una serie de atributos morfológicos diferenciados que, dentro de la misma categoría de vasija denominada puco, presentan distinta sección de cuerpo, tipo de labio, borde y base. Sin embargo, cuando uno analiza la decoración a un nivel más profundo, encontramos que ambas responden a un patrón de **diseño finito y oposición de tipo óctuple y cuádruple**.

Surgen entonces muchas interrogantes. ¿Se dan estas variedades separadas contextual o temporalmente?, ¿se asocian a individuos en particular?, ¿cuál es la razón de su diferencia?. Aunque muchas preguntas más podrían ser efectuadas, la poca información contextual que se posee por el momento, que se reduce a la de los sitios Iglesia Colorada y Altos Blancos, nos da cuenta de que ambas clases de piezas juegan un rol similar en los contextos fúnebres y se pueden presentar tanto juntas como separadas, así como en contextos preincaicos e incaicos. Además, algunas veces se asocian también a vasijas Diaguita III (sitio Iglesia Colorada) y algunas vasijas monocromas asimétricas. La separación tan fuerte de estos dos conjuntos de motivos reflejados en las estructuras de oposición nº 26 y 27 y el predominio que tienen en la muestra analizada (gráficos de las figuras 42 y 43), dan cuenta de un principio de oposición al interior de este tipo cerámico, el cual es difícil de dilucidar en su esfera de significado, precisamente por la escasa información contextual. Hasta ahora, los referentes contextuales excavados arqueológicamente sobre sitios de funebria con presencia del tipo Copiapó negro sobre rojo, son los siguientes:

A) Altos Blancos, sitio ubicado en el río El Potro, en la precordillera del Valle de Copiapó, donde en un sector de barrancas se ubicaban seis sepulturas que al ser expuestas por la erosión, fueron saqueadas por los lugareños (Castillo 1998). Hans Niemeyer en 1974, excavó el lugar en busca de alguna otra que haya quedado intacta,

encontrando una sepultura de cámara ampollar que contenía los restos de un párvulo, con una ofrenda de dos ceramios Copiapó negro sobre rojo con el motivo del camélido y volutas, una vasija asimétrica monocroma, una espátula de hueso, un tubo de inhalación hecho en pluma de cóndor enmangado, un cesto de fibra vegetal, una calabaza semiesférica y un pico de cóndor. Los restos recuperados del saqueo de las otras sepulturas no arrojaron ningún elemento Tardío en el contexto, lo cual hace que este cementerio, sea probablemente del período Intermedio Tardío. Lamentablemente no poseemos mayores contextos fúnebres excavados arqueológicamente referidos a esta época, lo cual limita bastante la posibilidad de establecer otras comparaciones. Un fechado TL lo sitúa en 1350 +/- 55 d.C.

B) Iglesia Colorada, es un sitio ubicado en el curso alto del río Copiapó y adscrito cronológicamente al Período Tardío¹ con presencia Diaguita Inka, donde se instaló un poblado con probables funciones administrativas para la cuenca alta del Valle (Niemeyer et. al. 1991; Castillo 1998). Iglesia Colorada comenzó a ser investigado a partir de la década de 1960' por Hans Niemeyer, continuando diversas campañas de trabajo que culminaron recién el año 2003 con la realización de la última excavación en el lugar como producto de un segundo proyecto Fondecyt (Niemeyer et. al. 2003). El sitio se emplaza en la ribera sur del río Pulido en un sector de depósito aluvional que cubrió a través del tiempo gran parte del sitio, sellando un abundante depósito de material doméstico, varios conjuntos de estructuras y un cementerio aglutinado bajo tales recintos. Hoy en día el sitio está dentro de un gran parronal, dividido en dos sectores: Potrero Las Tamberías y Potrero El Damasco (el cual posee entre sus estructuras dos cimientos de kallankas). Este último lugar es donde se concentran las sepulturas.

Las sepulturas del Potrero El Damasco en el sector conocido como el “montículo” comienzan a ser excavadas en 1994 en virtud del proyecto Fondecyt 1930001 (Niemeyer et. al. 1996), donde en una primera etapa se excavan 10 sepulturas. Posteriormente en marzo del año 2003, se realizó la última excavación de ampliación de este cementerio, donde se encontraron nuevas tumbas, llegando la numeración hasta el 19 (Niemeyer et. al. 2003), aunque hay algunas que probablemente sean la continuación de otras ya excavadas anteriormente (por ejemplo, la sepultura 13 sería la continuación

¹ Ver anexo 5 de fechados.

de la 8). Lo que más llamó la atención en esta nueva campaña, es la presencia de un cráneo aislado de un niño (sepultura 14), y un conjunto de 3 cráneos en hilera (sepultura 16), los cuales aparecen sin ofrenda alguna dispuestos en fosas con basura doméstica, en las que se encuentra fragmentería cerámica diversa, restos líticos, orgánicos, entre otros. La aparición de estos cráneos aislados entre el depósito de basura de las estructuras asociadas, ha dado a pensar en que posiblemente correspondan a cabezas trofeo. Gastón Castillo (1998), ha postulado que el rostro antropomorfo de la cerámica Copiapó negro sobre rojo correspondería a la representación de una cabeza cortada tomada del pelo, de influencia incaica. Sin embargo, no hay una asociación directa entre las cabezas físicas y ceramios con dicha representación, fuera del hecho de que dicho ícono no es explícito en tal sentido y puede ser interpretado de diversas formas.

En cuanto a lo que se refiere a las ofrendas que acompañaban a las sepulturas, éstas corresponden a vasijas cerámicas, valvas de ostión utilizadas como tableta de alucinógenos, espátulas de hueso, algunos artefactos de cobre y en un caso, un cuerpo poseía dos aros de oro de forma felínica. Todas las sepulturas poseen un conjunto mixto de vasijas en donde se conjugan piezas Copiapó negro sobre rojo con otras Diaguita Inka y vasijas asimétricas monocromas. En dos sepulturas se encontraba, entre las ofrendas, un ceramio Punta Brava fragmentado, lo cual es un aspecto bastante inusual y poco común en funebria. En varias sepulturas se encontró restos de carbón al interior de los pucos de ofrenda, e incluso uno de los pucos Copiapó negro sobre rojo de la sepultura 2 tiene su interior completamente ennegrecido por combustión, indicio de ciertas actividades que pudieron acontecer durante el ritual funerario.

Es interesante destacar que todas las tumbas excavadas poseían al menos un ceramio Copiapó negro sobre rojo como ofrenda, siendo lo normal la presencia de dos o más (a excepción de la sepultura 10 que sólo posee un ceramio inca negro pulido). La sepultura 6 es la única que no posee dentro de sus ofrendas ceramios Diaguita Inka, poseyendo 6 ceramios Copiapó negro sobre rojo y 5 vasijas asimétricas tipo jarro zapato (Niemeyer et. al. 1996). En general, las vasijas que poseen los motivos rostro antropomorfo y

camélido, no aparecen de ningún modo segregadas contextualmente y tienden siempre a aparecer juntas en la misma sepultura².

Los indicios contextuales disponibles hasta el momento sobre la presencia de los motivos rostro antropomorfo y camélido, nos hablan más que nada de la **integración de ambos elementos en los mismos contextos** antes que su separación, por lo menos en lo que se refiere al ámbito de **funebria y el Período Tardío**. En cuanto a la posibilidad de la utilización segregada de ambas estructuras visuales en los sitios de carácter habitacional, hasta el momento no hay antecedentes que permitan hacer distinciones al respecto. Así, volvemos al problema de la oposición rostro / camélido, con atributos formales diferenciados, la cual bajo un mismo patrón estructural de diseño (de tipo finito), manifestaría dos lógicas de significado que se articulan en el seno de la sociedad Copiapó. Por una parte hombre, por la otra animal; motivos cuadrangulares y rígidos, en contraposición a motivos ondulantes y curvilíneos; sin embargo por debajo de lo aparente comparten la misma estructura y disposición de elementos.

En la oposición de la figura del camélido y el rostro antropomorfo, apreciamos que ambas partes se dan mayoritariamente como términos complementarios que mantienen sus diferencias pero no se rehuyen contextualmente de acuerdo a los pocos antecedentes que se poseen por ahora. En efecto, bajo un mismo patrón de diseño y estructura óctuple o cuádruple, los motivos particulares manifiestos en la decoración de estas vasijas parecieran comprenderse mutuamente como sus pares o reflejos en cuanto términos de estructura y probablemente también de significado (figura 51).

² Debido a la falta de datos con respecto a las publicaciones que se refieren al sitio Iglesia Colorada, no es posible ahondar en mayores detalles contextuales de la sepulturas, o bien, exponerlos a modo de una tabla, lo cual podría resultar más gráfico para el lector.

Félix Palacios (2000), en investigaciones hechas a partir del nombre que el pastor andino pone a la llama y la alpaca de acuerdo al color de su vellón, da cuenta a partir de un enfoque estructuralista, que la percepción sobre ambos camélidos se asocia a una diversidad de conceptos que pasan a ser representados como dos realidades opuestas y complementarias, siendo la llama un reflejo de la interpretación de naturaleza, y la alpaca de la cultura, articulando ambos términos por el concepto andino de reciprocidad. Un caso más cercano a la zona de estudio, se relaciona con la leyenda local de la cordillera de la tercera región y el noroeste argentino, referida al mito del “Yastay”, o el guanaco blanco, que representa a una especie de divinidad de la naturaleza que protege su rebaño del exceso de caza. Hoy en día, tanto los habitantes de la cordillera y afluentes de los ríos Copiapó y Huasco (donde viven las actuales etnias indígenas Colla y Diaguita Huascoalinos), conocen esta leyenda y muchos de ellos sinceramente reconocen haberse encontrado con el Yastay en algún momento de sus vidas³. El Yastay es asociado a los equilibrios naturales y juega un papel importante en la mantención de la relación hombre medioambiente, en un entorno donde la supervivencia de sus habitantes más allá de la caza, se ve muy afectada por los desequilibrios climáticos que en ocasiones afectan al pastoreo en las zonas de invernada y veranada cordillerana:

“Se cuenta del Yastay, un guanaco muy grande, protector de todas las manadas y de todos los ‘relinchos’ (grupos de guanacos). Quienes han intentado herirlo, se percatan de que las balas de sus escopetas no le hacen daño. Se dice que cuando el cazador de guanacos ha cumplido con su cuota, Yastay (también escrito como Llastay) le impide matar más, apareciéndosele con cabeza de Diablo, de Cristo o de una doncella indígena. Yastay es justo e inteligente y recompensa a quienes tratan bien a los guanacos” (Montecino, 2003: 219).

Ana María Mariscotti (En Molina et al, 2005), asocia el Yastay a otros mitos o divinidades de características similares como el Huasa Mallku y Coquena, donde “...éstos son concebidos, en primera línea, como señores y guardianes de los animales silvestres y como dueños de las riquezas metalíferas que acarrear, de un cerro a otro, con ayuda de sus vicuñas, guanacos y venados”. (Mariscotti: 1978:217, en Molina

³ De acuerdo a relatos obtenidos en terreno, gracias a conversaciones con lugareños de las zonas mencionadas.

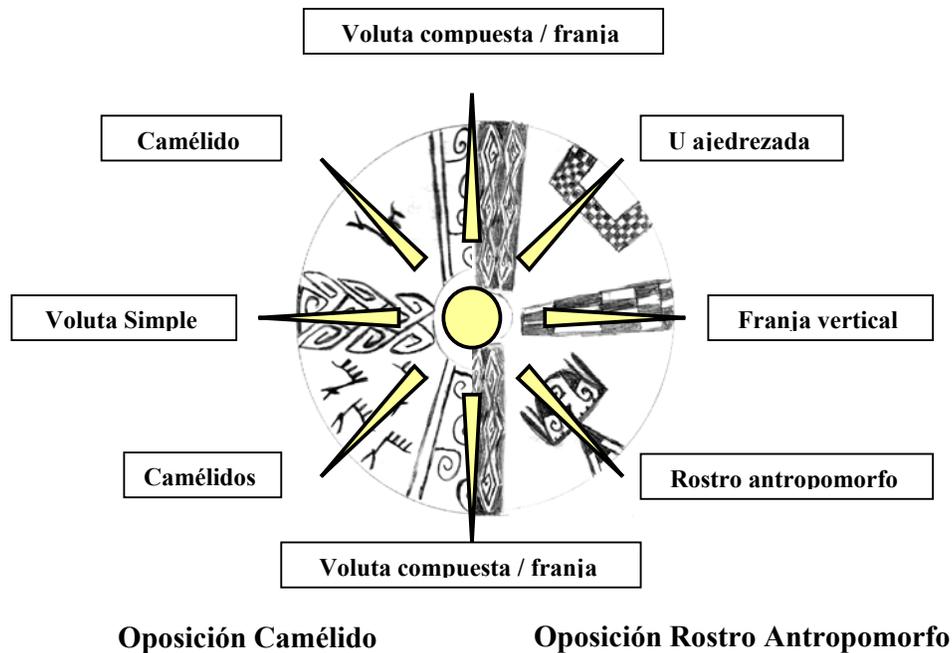


Figura 51: Representación oposición camélido / rostro antropomorfo como pares opuestos.

De este modo, vemos que la configuración y estilo del trazo de tales estructuras visuales, contraponen ciertos términos de características diferenciadas. Por ello la hipótesis de que estarían representando pares reflejos cobra validez.

Si bien, para abordar el significado de los términos se requiere aún de mayores claves interpretativas que sólo un mayor análisis contextual puede entregar, intentaremos hacer algunas aproximaciones.

El simbolismo de los camélidos en el mundo andino nos habla a un nivel general sobre los significados de su representación iconográfica. Con esta argumentación, no se está tratando de establecer una continuidad histórica entre relatos, ni menos entre poblaciones prehispánicas y actuales, lo cual queda completamente fuera del propósito de este trabajo. Así como González (1998) busca encontrar una matriz de significados etnográficos a la estructura visual de doble reflexión especular bajo el concepto de yanantin, la idea es explorar por analogía etnográfica ciertos significados posibles de asociar al camélido de la cerámica negro sobre rojo de la Cultura Copiapó.

2005:131). Este ser mítico puede aparecerse transformado en un cóndor blanco, en un guanaco de excepcional alzada, en un monstruo con cuerpo de auquénido y torso humano o en un hombrecillo, vestido con prendas de lana de vicuña o con cueros de este animal. Éste castiga a los cazadores demasiados codiciosos, y ejerce dominio sobre las fuerzas naturales (Mariscotti op. cit.).

No sabemos si el camélido Copiapó pueda ser la representación de algún tipo de divinidad como en el caso del Yastay, pero si resulta interesante apreciar lo profundo de los significados que se le asocian hasta el día de hoy en la zona a estos animales, lo cual podría ser un paralelo en cuanto a la fuerte utilización que se le da a las vasijas Copiapó con dicha representación iconográfica, en el trascendental y sobrenatural ámbito de la funebria.

Volviendo al tema de la dualidad camélido / rostro antropomorfo, e independiente de su significado, lo fundamental es que ésta se presenta **bajo una complementariedad manifiesta que remite a una integración de ambos términos, bajo una misma estructura de organización**. Este último aspecto es relevante, ya que manifiesta la unidad e integración cultural de ambos pares, que se semantizan bajo una misma lógica en la estructura de diseño, manteniendo un equilibrio en su relación, ya que ambas se manifiestan contextualmente no separadas una de otra. Por ello, tendríamos dos explicaciones alternativas para el origen de la constitución de los términos de esta oposición:

- A) Su origen es simultáneo y surgen en función del mismo proceso de segregación y complementariedad. Las vasijas con rostro y camélido fueron creadas a la vez como parte de una misma oposición original

- B) Uno de los términos de la oposición es cronológicamente posterior, pero busca de modo intencional oponerse al primero, generando la idea de complementariedad como producto ajeno a la lógica original. En este caso, las piezas con la representación del rostro antropomorfo tendrían un origen posterior, e intencionalmente se opondrían a las del camélido preexistentes.

La evidencia disponible no permite inclinarse por ninguna de las dos alternativas descritas, ya que los contextos del Período Intermedio Tardío y Tardío son escasos en términos de información, además de que no tenemos datos sobre los lugares de producción de las piezas y los controles cronológicos no son suficientes. Esto sólo podrá dilucidarse con la realización de nuevas y más amplias investigaciones en la zona. Sólo podemos sugerir que la presencia de principios de reciprocidad y complementariedad podrían ser claves en la explicación de lo anterior. Sin embargo, la posible dualidad interpretable a partir de las manifestaciones visuales cerámicas, no es indicio necesario de formas de gobierno de ese tipo, o de la división de la sociedad en mitades con características diferenciadas y complementarias. Jorge Hidalgo (1972) postula, en base a los relatos de los cronistas españoles de la conquista, la existencia de una estructura social de dualidad en la repartición del poder por cada valle hasta el Aconcagua, para tiempos tardíos. Copiapó no sería la excepción y por lo que se conoce, habrían existido dos señores que gobernaban, uno la mitad inferior y el otro la superior del valle: Aldequín y Gualenica. Ambos señores contarían con una estructura de mando propia, personal de servicio y guerreros independientes. Es claro que los relatos de los cronistas, si son veraces en este punto, nos hablan de las características sociales de los grupos del lugar para épocas tardías después de la intervención Inka. Para el período Intermedio Tardío, por ahora no tenemos ninguna certeza de tal situación.

Más allá de buscar un significado específico de la oposición planteada, de lo cual sólo podemos aproximarnos a una interpretación a partir del examen minucioso de sus contextos asociados (Hodder 1988), es importante conocer su lógica de acción en términos de una estructura que manifiesta una función social bajo una manifestación visual. Por ello, es que nos adentraremos a su comprensión en términos del concepto de *habitus*.

El *habitus* como principio de diferenciación.

Mientras no afinemos la barrera cronológica y contextual, será difícil establecer una correlación clara de la oposición empírica presente con algún significado social más profundo. Sin embargo, a un nivel operacional, se denota la existencia de un mecanismo no arbitrario de exclusión entre la representación del camélido y el rostro antropomorfo, donde a estos rasgos manifiestos se le asocian inclusive diversas

características morfológicas que acentúan el carácter de la diferencia entre los términos. La existencia de una materialidad explícitamente diferenciada al nivel de lo visible, pero no en cuanto a la base estructural que configura su patrón de diseño, nos plantea una doble situación donde por un lado prima lo compartido al nivel de las manifestaciones profundas de los códigos visuales (la estructura de diseño), y por otro lo diverso en el plano de lo directamente visible (los motivos en oposición y las formas de las vasijas). Independiente del significado específico de esta oposición, lo importante es que su existencia material nos habla de un mecanismo de socialización al interior de quienes comparten estos significados, lo cual permite su acción comunicativa y reproductiva a través de los actores sociales.

La diferencia entre ambas configuraciones temáticas es visible, se refuerza en ambas caras de la vasija, no es gradual, sino excluyente, manifestándose tal situación de modo explícito ante los miembros de la sociedad. Si bien no las podemos correlacionar con individuos o colectivos sociales particulares, ni con eventos o situaciones más allá del ámbito genérico de la funebria, es claro que tal diferenciación debe ser producto de procesos que, si bien para el investigador no son evidentes, no son por ello menos importantes dentro de la sociedad Copiapó. La materialidad es la condensación de códigos sociales determinados culturalmente, por lo cual su diferencia y configuración es indicadora de ciertos principios de estructuración de la realidad. Estas representaciones y sus ordenamientos en la superficie de las vasijas constituyeron parte del entorno material y visual de los individuos de la sociedad Copiapó, contribuyendo a internalizar y reproducir categorías propias de sus visiones de mundo. A la vez, la manufactura de estas piezas con las opciones específicas involucradas en el proceso de producción, activaron y reprodujeron en la práctica estas categorías. Luego en el uso, y de acuerdo a las situaciones específicas en las que estas vasijas actuaron, entra en juego nuevamente todo el universo de percepciones en relación a la realidad. En este sentido, estas estructuras estructurantes fueron elementos activos en la constitución y reproducción social. El principio de oposición del camélido y lo curvilíneo, en relación al rostro antropomorfo y la rigidez geométrica que caracteriza a sus elementos asociados, es la manifestación material de una estructura de significados que se comunica socialmente y actúa en la práctica, enseñando, inculcando, naturalizando y legitimando lo que representa.

La efectiva presencia de tales elementos a través del tiempo, perdurando aún con la llegada de las poblaciones Diaguita Inka y sus transformaciones sociales, da cuenta de la importancia de estos principios dentro de la sociedad Copiapó. Sabemos que en contextos funerarios tardíos como Iglesia Colorada (Niemeyer 1991, Castillo 1998), la presencia de vasijas Copiapó negro sobre rojo con el rostro y el camélido, están asociadas a otras de tipo Diaguita Inka, pero sin incorporar las estructuras de diseño ni las configuraciones de motivos de aquellas. La nueva realidad social y cultural del período Tardío se manifiesta en la alfarería bajo la presencia de nuevos referentes cerámicos con estilos propios, que aunque se suman a los contextos, no cambian las estructuras visuales ni la morfología del tipo Copiapó negro sobre rojo, el cual no sería alterado en lo sustantivo. Los nuevos estilos del Periodo Tardío llegarían en vasijas propias (formas Diaguita III e Inka), más que alterando lo preexistente.

El *habitus* involucrado en la representación del rostro antropomorfo y el camélido, manifiesta una diferencia interna que no escapa a los esquemas estructurales comunes a la Cultura Copiapó. Sin embargo hacia fuera, se comporta como una unidad monolítica, diferenciándose de otras manifestaciones estilísticas como las vasijas tipo Ánimas y Diaguita. Bajo este punto de vista, incluso si considerásemos que la aparición del rostro antropomorfo es un producto de época inkaica, es interesante destacar el hecho de que entonces la representación del camélido y su estructura de diseño, sería un elemento muy conservador dentro de la artefactualidad Copiapó, lo cual afianzaría ciertos aspectos identitarios del grupo, incluso en épocas en que la diversidad cultural se hace más extensa y asimétrica como lo es el Periodo Tardío.

La oposición del estilo cerámico Copiapó a lo Diaguita antes y después del Inka es un tema interesante del cual se pueden obtener importantes inferencias en cuanto a las relaciones interregionales en los periodos Intermedio Tardío y Tardío, lo cual se seguirá discutiendo en parte, más adelante en lo que viene.

10. Implicancias interpretativas de la comparación de la cerámica Copiapó negro sobre rojo con la cerámica Ánimas y Diaguita

La cerámica, cual es la materialidad que sustenta esta memoria, se presta para reconocer similitudes y diferencias entre conjuntos alfareros y es un buen indicador de diversos aspectos de lo social (para un compendio ver Sinopoli 1991). La continuidad estilística de las manifestaciones cerámicas Copiapó negro sobre rojo con lo conocido como Ánimas para la 3ª región son evidentes, pero muy opuestas a lo conocido como lo Diaguita, que a su vez también presenta continuidades con Ánimas, pero aquel de la 4ª región. Con el fin de examinar esta situación y dar cuenta de las similitudes y diferencias de tales componentes, pasaremos a realizar una comparación de los atributos principales de la cerámica Copiapó, Ánimas y Diaguita, con el fin de que sirvan de base a la discusión de las implicancias sociales de estas similitudes y diferencias a realizar en el capítulo 11.

Para llevar a cabo lo anterior, la decoración y morfología, atributos de la cerámica Copiapó analizados en esta memoria, se compararán con el registro de piezas publicadas Ánimas y Diaguita que se refieren a tales dimensiones, lo cual se complementa además con los resultados del análisis empírico de 9 piezas Ánimas incluidas en los capítulos morfología y decoración. Con el fin de apoyar mejor la base de la comparación, se incluyen también referencias a análisis de pastas de los tipos mencionados y a sus características de manufactura como apoyo de lo anterior.

Comparación entre la cerámica Copiapó, Diaguita y Ánimas

Características de morfología

La cerámica Copiapó negro sobre rojo presenta dentro de su variabilidad dos formas principales, las cuales son la elipsoide vertical (clásicamente denominada acampanada) y

hemiesférica. Fuera de estas dos formas aplicables a pucos, no tenemos ninguna otra categoría de vasija asociada a este tipo. En la cultura Copiapó, las otras categorías cerámicas se presentan con otros estilos decorativos como las urnas Punta Brava, o bien monocromas con categorías formales diversas.

La cerámica Diaguita presenta sobre todo en sus fases II y III, además de pucos, cuencos, vasijas modeladas zoomorfas y antropomorfas, urnas y jarros pato, bajo un patrón decorativo similar. Las paredes de los pucos de la fase II que se correspondería con la definición propia de lo Diaguita clásico en un contexto preincaico, son generalmente rectas a diferencia de aquellas paredes acampanadas incorporadas sólo cuando llega el Inka (Ampuero 1978, 1989). Las vasijas de la Cultura Copiapó en su tipo negro sobre rojo y variantes, privilegian sobre todo el uso de paredes acampanadas y hemisféricas desde el comienzo, marcando ya una gran diferencia con la morfología de las piezas Diaguitas.

Por su parte, la alfarería Ánimas presenta predominantemente en sus tipos I y II, la categoría formal “puco”, cuya sección de cuerpo presenta paredes acampanadas, muy concordante con la morfología de los pucos Copiapó. Los tipos Ánimas III y IV, también corresponderían a pucos, pero de perfil hemiesférico, al igual que el Diaguita I. Por otro lado, el tipo del Período Medio denominado “La Puerta” del valle de Copiapó, corresponde en su morfología a grandes recipientes no restringidos de perfil compuesto (Iribarren 1958, Niemeyer 1998), los cuales no encuentran un referente similar posterior en la zona.

Otra categoría de vasija presente en la alfarería Ánimas, es el llamado “jarro zapato”, que consiste en una vasija asimétrica con el asa en el sector más angosto del cuerpo (figura 52). Esta vasija se da posteriormente como un artefacto de funebria⁴ común en las sepulturas Diaguita y Copiapó en el período Intermedio Tardío y Tardío, lo cual retrotrae esta manifestación hasta el Período Medio para la zona del norte semiárido.

⁴ Aunque hasta ahora esta categoría de vasija se ha reconocido principalmente en funebria, esto no descarta su uso en contextos domésticos. Sin embargo, falta aún realizar mayores análisis de materiales en sitios de este tipo.



Figura 52: Vasija asimétrica tipo “jarro zapato”, proveniente de la fosa 3 del cementerio La Puerta (Niemeyer 1998)

En cuanto al tipo Copiapó Punta Brava, su correspondencia con grandes contenedores tiene algunos símiles formales en cuanto a tamaño con las urnas Diaguitas, salvo por el hecho de tener una presencia casi nula de asas y un cuello corto, con bordes preferentemente rectos y no evertidos como las primeras (figura 53).



Figura 53: Arriba a la izquierda, 2 urnas Diaguita incaicas encontradas en Copiapó (Looser 1932); a la derecha, Urna Diaguita colección Museo Arqueológico de La Serena. Abajo izquierda, Urna Diaguita incaica del sitio Punta Brava (colección Museo Regional de Atacama); a la derecha, urna Punta Brava encontrada en el valle de Copiapó (colección Museo Arqueológico de La Serena)

En Ánimas, hay algunos registros de símiles a este tipo de contenedores restringidos Punta Brava, los cuales han sido hallados en las excavaciones del cementerio de La Puerta (figura 54).



Figura 54: Urna obtenida de la excavación del cementerio Ánimas de La Puerta, curso medio del valle de Copiapó (fotografía colección Gastón Castillo)

Manifestaciones visuales

La decoración Ánimas clasificada en diversos tipos (ver anexo 3), presenta una distribución diferencial en términos geográficos, donde los tipos decorativos III y IV no aparecen en los sitios arqueológicos de la 3° región, mientras que las distintas variedades del tipo La Puerta, son exclusivas de esta zona y según diversos autores (Iribarren 1969; Castillo et. al. 1996-7; Niemeyer 1994-8, Callegari 1998 etc.), se le han atribuido ciertas características de la cerámica Aguada en su fase decadente por forma y decoración. Las variedades decorativas III y IV son casi exclusivas de la 4° región, mientras que la presencia en dicha zona de los tipos I y II sería escasísima y sólo presentaría una distribución de tipo costero (Cantarutti y Solervicens 2004).

La cerámica Copiapó negro sobre rojo y variedades presenta una gran cantidad de indicadores en el repertorio de motivos y estructura que la asemejan bastante a la cerámica Ánimas en sus tipos I y II y en parte al tipo La Puerta en su decoración de líneas onduladas. Los motivos de líneas onduladas, camélido, volutas compuestas y la distribución y desplazamiento de las unidades de diseño entre los campos decorativos interior y exterior, así como ciertas estructuras decorativas y la presencia de diseños finitos⁵, son atributos de la cerámica Copiapó con innegable trasfondo Ánimas que refuerzan la idea de continuidad

⁵ Ver para más detalle capítulos correspondientes sobre repertorio de motivos y estructuras de diseño.

y transformación propia de rasgos en este nuevo desarrollo alfarero. Del mismo modo, muchos de los atributos decorativos de los tipos Ánimas III y IV como la tricromía negro y rojo sobre blanco y rojo, además de ciertos patrones de diseño bidimensionales, dan cuenta de una realidad distinta más al sur, que ya desde los tiempos de Cornely se le atribuye como el origen de lo Diaguita y de allí su denominación de “Diaguita Arcaico” (Cornely 1956).

La alfarería Diaguita presenta en sus tres fases, patrones de diseño bidimensionales (González 1995, 1997, 1998, Rodríguez et al. 2004), y un repertorio de motivos preferentemente geométricos que no se encuentran en los pucos negro sobre rojo de la Cultura Copiapó. Además, los motivos Copiapó constituyen unidades discretas que no se mezclan ni fusionan con sus vecinos dentro de un campo de diseño, lo cual es contrario a lo que acontece con la decoración Diaguita. Sólo el tipo Copiapó Punta Brava presenta patrones bidimensionales, pero con motivos distintos a lo Diaguita y pocas unidades de repetición en el diseño.

Características de manufactura

La cerámica Copiapó negro sobre rojo es fabricada con una pasta de granulometría muy pequeña, la cual sufre un proceso de elaboración especial que tritura sus antiplásticos y reduce su tamaño, dando así una composición más fina a la pasta. Lo anterior pudo ser comprobado gracias a análisis petrográficos de fragmentos, cuyos resultados se obtuvieron en virtud del trabajo de mi práctica profesional (Garrido 2004). Del mismo modo, hay un cuidado manifiesto en la cocción de tales piezas, ya que ésta es pareja y oxidante, produciendo un color de matriz rojizo sin secciones negras que indiquen la presencia de residuos orgánicos sin combustión. La manufactura de alta calidad de las piezas Copiapó negro sobre rojo no es un producto final visible, ya que luego la pieza es pulida engobada y pintada. En cambio, la cerámica Diaguita en su estilo II posee antiplástico poco procesado, de gran tamaño y cocción irregular, situación que ha sido manifiesta en publicaciones desde Montané en adelante (Ampuero 1989, González 1995, Cantarutti 2002, entre otros). Un estudio reciente de los patrones de pasta Diaguita de la zona de Illapel (Rodríguez et al. 2004), nos dice lo siguiente para el estilo Diaguita II:

“Se observa una menor prolijidad en el proceso de elaboración alfarera. La pasta se presenta preparada en forma más deficiente (antiplásticos de tamaño muy diverso y

distribución muy irregular, menor compactación y homogeneidad en la fractura) y un irregular control de la cocción oxidante (presencia de núcleos oscuros que ocupan gran parte o toda la fractura)” (op. cit:743)

“...podríamos señalar que durante la fase Diaguita II (a la cual pertenecerían la mayoría de los materiales analizados) el cuidado del artesano se centra en la decoración de la pieza y no en la manufactura de esta, hecho observable en el deficiente tratamiento de la pasta. Esto contrasta con lo ocurrido en la fase I, en donde el esfuerzo del artesano se orienta a la manufactura tecnológica de la pieza cerámica y produciendo una decoración poco lograda” (op. cit:744)

La anterior interpretación que da cuenta que la cerámica Diaguita con su desarrollada técnica de engobe y decoración pintada, destaca más la importancia de la visibilidad exterior que a la composición interior de la vasija. Aunque no necesariamente la interpretación expuesta es correcta, debido a que el juicio de deficiencia de la pasta se debería relacionar a la función que cumple la vasija, lo importante es destacar que las características técnicas propias de la pasta Diaguita, son muy distintas a las de la cerámica Ánimas y Copiapó, siendo así un indicador de diferencia.

La cerámica Ánimas por su parte, presenta un tipo de pasta sólida de gran dureza, la cual presenta una cocción de tipo variable que va desde completamente oxidante en algunas variedades del tipo I, hasta otra con un interior negro reducido en el tipo II⁶. En cuanto a la aplicación de decoración, ésta presenta engobe y pintura al igual que sus sucesoras Diaguita y Copiapó. En definitiva, sus características de manufactura serían mucho más semejantes al Copiapó negro sobre rojo y al Diaguita I, que a lo manifiesto en el estilo Diaguita II, lo cual sería un indicador más de la semejanza entre tales manifestaciones cerámicas.

⁶ De acuerdo a Montané (1969) ambos tipos I y II, derivarían en gran modo de la Cultura El Molle, de la cual habrían heredado su antiplástico fino, cocción parcialmente reductora y base plana.

Inferencias de la comparación

La comparación de los conjuntos cerámicos a partir de las dimensiones analizadas, nos establece una serie de similitudes y diferenciaciones empíricas entre ellos, las cuales son un aspecto muy significativo para establecer relaciones estilísticas entre sí. Lo más significativo en relación al objetivo de este trabajo, es que el tipo Copiapó negro sobre rojo, a la vez que se asemeja a los estilos Ánimas I y II, se diferencia bastante de los estilos Ánimas III y IV y de lo Diaguita.

Las similitudes entre la alfarería Copiapó y la Ánimas I y II, se manifiestan básicamente en:

- **Morfología compartida:** La forma predominante de las vasijas Ánimas I y II corresponde a piezas no restringidas asimilables a la categoría “puco”, al igual que la totalidad de las vasijas Copiapó negro sobre rojo. Además la forma acampanada de las paredes de la pieza, típica de lo Copiapó, ya se observa en las mencionadas manifestaciones del Período Medio.
- **Disposición de los campos de diseño:** El tipo Ánimas I con decoración pintada interior y exterior, posee cierta variedad negro sobre rojo y crema con una disposición de colores de los campos desplazada entre ambas caras de la pieza. El tipo Copiapó negro sobre rojo en su variedad negro sobre rojo y ante, posee exactamente la misma estructura de disposición de los campos decorativos, desplazada entre exterior e interior y con los mismos colores de pintura que la variedad Ánimas mencionada (figura 55). Este sería un importante antecedente estilístico que continúa en lo Copiapó.

Disposición de los Campos decorativos

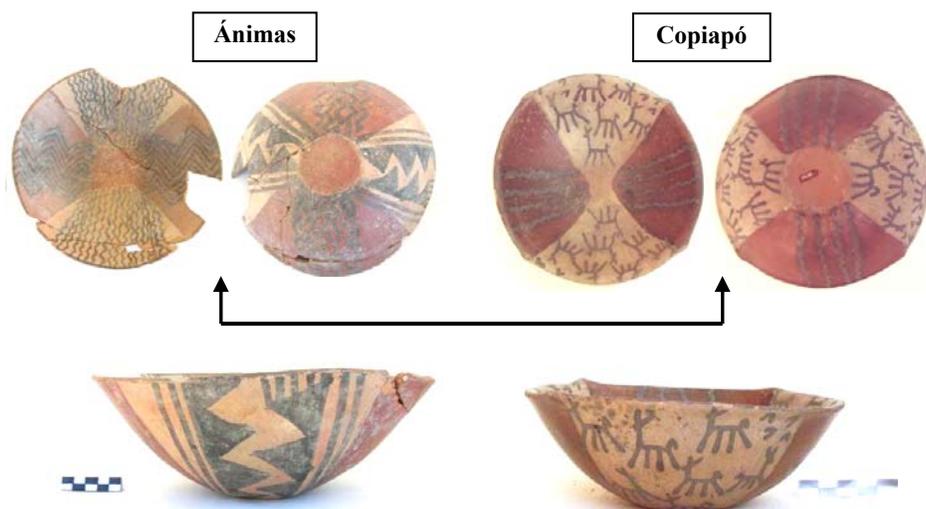


Figura 55: Pieza Ánimas de Copiapó (colección Museo de La Serena), en comparación con la disposición de campos común de las piezas Copiapó negro sobre rojo y ante.

- **Estructuras de diseño homólogas en determinados motivos:** La estructura de diseño nº 27 (ver capítulo estructuras de diseño), es la más común del tipo negro sobre rojo y posee un motivo central⁷ de volutas compuestas en oposición, que se presentan tanto al interior como al exterior de la pieza. Dicho motivo que tiene una frecuencia del 52,4% en el tipo negro sobre rojo, y que posee además algunas variantes similares, posee una estructura interna muy similar a otra de un motivo perteneciente a una vasija Ánimas I⁸. Los elementos comunes de ambos, como las líneas laterales dobles, dos ejes laterales con elementos mirando hacia el centro y uno central con dos pares de figuras, dos a la izquierda y dos a la derecha (ver sección repertorio de motivos, motivo K6), demuestran una similitud enorme entre ambos, lo cual puede ser un antecedente más de la relación estilística entre Ánimas y lo Copiapó negro sobre rojo (figura 56).

⁷ Motivo D1 de volutas compuestas. Para mayores detalles ver capítulo sobre el repertorio de motivos.

⁸ Motivo K6 perteneciente a una vasija Ánimas procedente del sector de Obispito

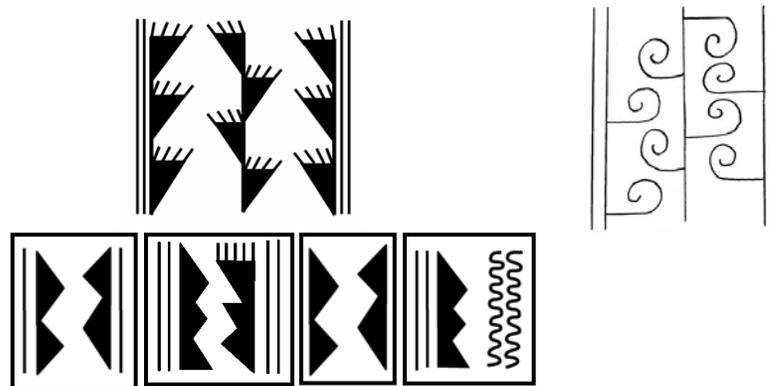


Figura 56: Estructuras decorativas Ánimas y Copiapó respectivamente, compartiendo ambos las líneas laterales dobles, dos ejes laterales con elementos mirando hacia el centro y uno central con dos pares de figuras, dos a la izquierda y dos a la derecha.

- **Motivos comunes:** Ya desde el Período Medio vemos aparecer en la zona ciertos elementos decorativos que van a ser continuados en el período siguiente dentro de las manifestaciones cerámicas de la Cultura Copiapó. La presencia del motivo del camélido es uno de estos motivos, a lo cual se suma también el de líneas onduladas que también se encuentra en el otro tipo cerámico del Período Medio de Copiapó, el tipo La Puerta. El motivo del camélido Ánimas posee algunas diferencias con el Copiapó por la forma del vientre que es triangular en el primer caso (figura 57), pero su disposición en la pieza, así como la del motivo de líneas onduladas, es similar a la de la cerámica Copiapó (figura 58), salvo que el camélido Ánimas es menos frecuente y tiene menos unidades de repetición en el campo de diseño.

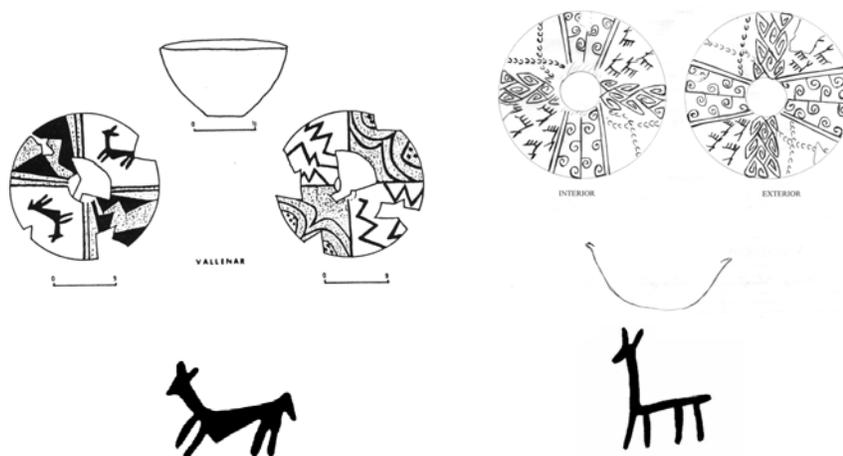


Figura 57: Pieza procedente del centro de Vallénar (Kuzmanic 1988), en donde se aprecia por su interior un motivo del camélido, muy similar al de la alfarería Copiapó negro sobre rojo (derecha).

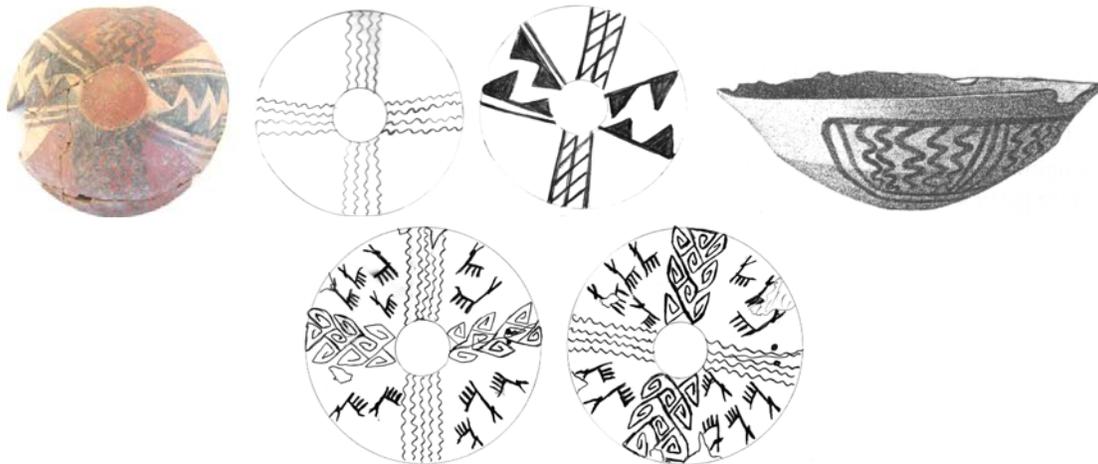


Figura 58: Arriba, vasijas del Período Medio Ánimas I de Copiapó y Caldera, y vasija tipo La Puerta del sitio tipo, todas con decoración de líneas onduladas paralelas verticales. Abajo, una de las múltiples vasijas Copiapó negro sobre rojo con un motivo similar.

Las anteriores similitudes entre las manifestaciones alfareras del Período Medio y la Cultura Copiapó, además del hecho de compartir una distribución espacial similar y de ser sucesivas en el tiempo, nos permiten establecer un vínculo de continuidad entre estas manifestaciones culturales, las cuales a su vez difieren bastante de la situación que encontramos con respecto a los tipos cerámicos Ánimas III y IV y Diaguita (figura 59). La estructura de diseño de tipo finito, propia del tipo Copiapó negro sobre rojo, tiene su referente en los tipos Ánimas I y II, pero no se relaciona en nada a lo Diaguita, lo cual es importante en cuanto a que ambas tradiciones poseerían un origen relativamente independiente entre sí, y por lo menos para el caso Copiapó, bastante regionalizado. Esta situación tiene interesantes implicancias en relación a la historia cultural y social de la región, lo cual es un camino que deberá ser explorado más adelante gracias al estudio en profundidad de las manifestaciones del Período Medio, con el fin de establecer su especificidad regional y los procesos sociales subsecuentes involucrados en la transición al Período Intermedio Tardío. Aunque tal tema excede los propósitos de esta memoria, abordaremos en la discusión y conclusiones, algunas reflexiones preliminares que esperamos, orienten futuras investigaciones sobre tan importante tema.

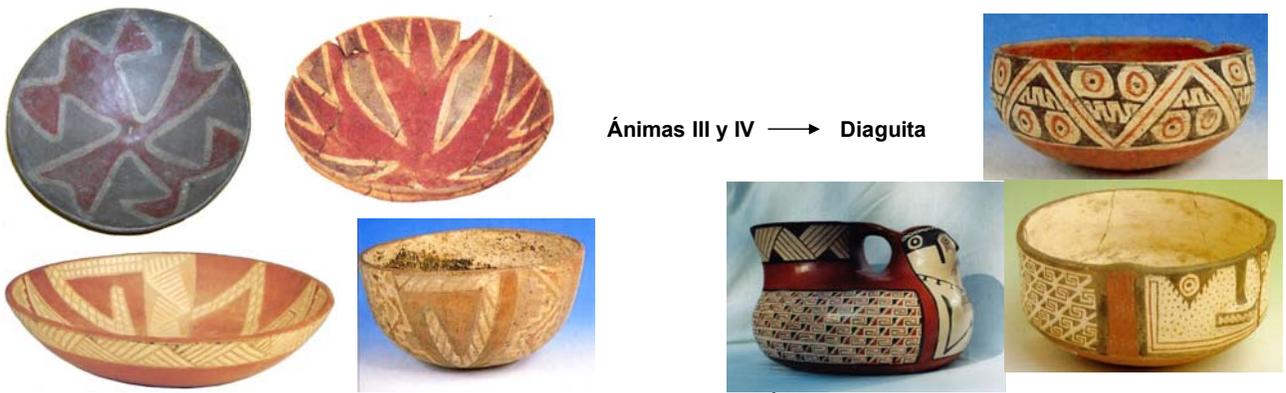
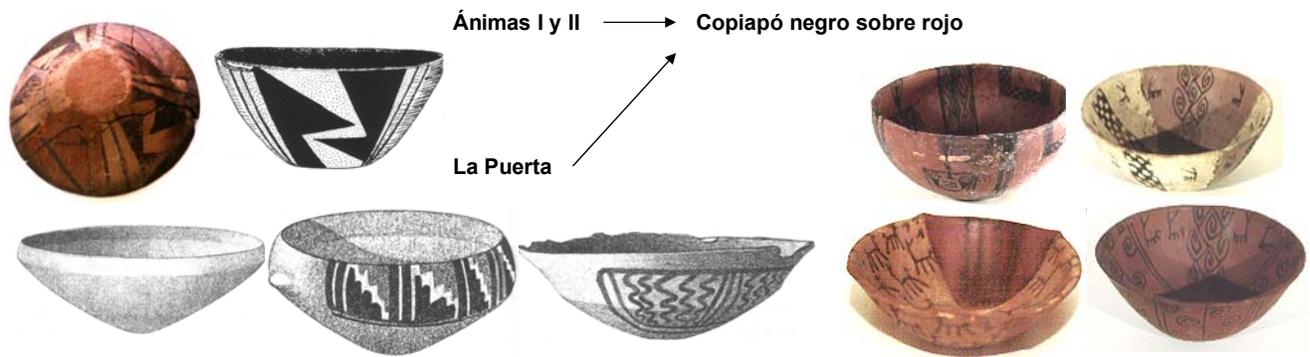


Figura 59: Esquema de relación entre las manifestaciones cerámicas Ánimas I y II y La Puerta con Copiapó, y Ánimas III y IV con Diaguita.

11. Discusión y conclusiones

Este trabajo se ha basado en el examen sistemático de las principales características del tipo cerámico Copiapó negro sobre rojo y otros relacionados, con el fin de caracterizar los principios subyacentes que están articulando el conjunto alfarero de la cultura Copiapó, permitiendo así examinar sus características internas, hipotetizar sobre su origen y reflexionar sobre sus relaciones con otros estilos contemporáneos. La posibilidad de acceder a tales dimensiones dentro del registro arqueológico a partir del referente cerámico, le da nueva vida a las colecciones museográficas examinadas, integrándolas a todas dentro del esfuerzo común de reconstruir la prehistoria local y conocer algo más acerca de la vida de sus originarios creadores varios siglos atrás.

Como punto de partida para organizar la discusión, es importante destacar que los diversos análisis efectuados a la alfarería Copiapó, han entregado una serie de datos, los cuales sólo son comprensibles cuando es posible organizarlos a partir de una estructura que nos entregue similitudes, diferencias y oposiciones. Es así como es posible darles un sentido y lograr su interpretación. La teoría de la práctica de Bourdieu y su concepto de *habitus* (1988, 1991), nos permite comprender los mecanismos que ordenan las conductas de los individuos en cuanto disposiciones a la acción dentro de la sociedad, lo cual redundará en la práctica, en la constitución de un principio clasificatorio en torno a polos de oposición que estructuran diferencias a distintos niveles dentro de la sociedad. La función social de la oposición permite que las diferencias sean efectivamente perceptibles como tales, de acuerdo a su cercanía con alguno de sus polos ideales.

Gracias a la utilización del concepto de *habitus*, podemos suponer que las diferencias y en ciertos casos oposiciones empíricas surgidas a partir del análisis artefactual y contextual en arqueología, serían en definitiva el reflejo de ciertos principios de diferenciación, cuya oposición se está manifestando en algún plano de la sociedad. La definición de las oposiciones puede darse a múltiples escalas y condicionadas en última instancia por el investigador, refiriéndose éstas a áreas geográficas, tipos de sitio, contexto de uso de los artefactos, su morfología, atributos de la decoración, entre tantas otras. El que una

oposición sea significativa depende del problema planteado y la interpretación que se le otorgue. La selección de las oposiciones a definir y utilizar dependerá de la problemática específica de cada investigación.

Los análisis del universo alfarero Copiapó, nos llevan por múltiples vías donde se conjuga por una parte el estudio de sus características internas particulares (perspectiva intracultural), mientras que por otra, se abre una vía hacia el estudio de sus similitudes y diferencias con las materialidades de grupos que le dieron origen y otros que comparten su época (perspectiva intercultural). Es en esta última vía donde la definición de lo Copiapó estuvo por muchas décadas supeditada al fantasma de la presencia Diaguita preincaica en la región, hasta que sólo en la última década del siglo XX se lograron establecer las suficientes diferencias estilísticas y espaciales como para separar ambos componentes. Por ello, en este caso en particular tenemos dos planos generales en los cuales se basará la interpretación: lo deducible a partir de las características y diferencias internas de la alfarería Copiapó, mientras que por otra parte, su diferenciación y/o similitud con lo denominado Ánimas y la Cultura Diaguita.

La alfarería Copiapó desde dentro

Como ya hemos visto para la Cultura Copiapó, su repertorio cerámico se presenta normado en tres tipos principales con características bien definidas de tamaño, morfología, antiplástico, decoración y tratamiento de superficie (tabla 113).

A

Tipo	Tamaño		Morfología				Antiplástico	
	Grande	Pequeño	Pucos	Urnas	Asimétricas	Ollas	Pequeño	Grande
Copiapó n/r.		X	X				X	
Punta Brava.	X			X				X
Monocromo.	X	X		X	X	X		X

B

Tipo	Estructuras visuales			Tratamiento de superficie		
	Diseños finitos	Diseños bidimensionales	Diseños unidimensionales	Pulido	Alisado	Alisado escobillado
Copiapó n/r.	X		X	X		
Punta Brava.		X				X
Monocromo.					X	

Tablas 113 A y B: Cuadro sintético acerca de la distribución interna de la alfarería Copiapó en sus distintas variedades decoradas y monocromas

La cerámica tipo Copiapó negro sobre rojo en sus distintas variantes, nos da cuenta de un tipo de alfarería particular con un propósito orientado principalmente a su uso fúnebre y con una baja presencia en los contextos domésticos (Garrido 2004). Sin embargo, este tipo cerámico no es el único presente en los sitios de la Cultura Copiapó, y además del tipo doméstico Punta Brava decorado, existen otras categorías de vasijas monocromas que juegan un importante rol en el conjunto alfarero de este grupo¹. Los tamaños y formas de la totalidad del conjunto alfarero Copiapó, nos indican la existencia de piezas destinadas a usos diferenciados. Bajo este aspecto, los pucos Copiapó negro sobre rojo se distinguen de las grandes vasijas Punta Brava y Monocromas, donde los primeros al parecer serían utilizados para uso ceremonial en el contexto doméstico y fúnebre, mientras que las urnas quizá estuvieron destinadas a un uso más colectivo o de almacenamiento dentro del ámbito doméstico. Además de dicha diferencia funcional, habrían otras referidas al tema de las manifestaciones visuales y tratamientos de superficie, donde iría involucrado un potencial rol de transmisión de información, por la visibilidad del mensaje manifiesto en la decoración frente a los individuos de la comunidad.

Del mismo modo, y como vimos en el capítulo 6 (tabla 12), el tipo Copiapó negro sobre rojo tampoco es homogéneo en sí mismo, y posee una división en dos categorías principales: piezas con sección de cuerpo elipsoide vertical, labio redondeado, base plana o plana hundida y presencia del motivo del camélido; mientras que por otra, presenta piezas de sección de cuerpo hemiesférica, labio plano, base cóncava y motivo del rostro antropomorfo. La variabilidad interna del resto de los tipos es un tema que aún requiere de

¹ Las características tecnológicas específicas de cada una de estas variedades, puede ser vista en el anexo 2 donde se sintetizan los análisis referidos a la colección del sitio Pukara Manflas (Garrido op. cit.).

mayor investigación, pero ya esta división nos está mostrando cierto tipo de categorías de producción cerámica con distinto uso y significado para la sociedad Copiapó.

La elaboración de la pasta, el tratamiento de superficie y presencia de decoración pintada, le confieren al tipo Copiapó negro sobre rojo una especificidad que no la encontramos asociada mayoritariamente al ámbito doméstico cotidiano, ya que su presencia en sitios habitacionales no es muy alta en relación a otros tipos cerámicos. El mayor esfuerzo productivo, entendido como la ejecución de un mayor número de etapas en el proceso de manufactura de este tipo cerámico, posiblemente sea parte de los aspectos simbólicos implicados para su uso especializado dentro del contexto del ritual funerario.

Más allá de los aspectos visuales de la decoración como medio de comunicación de símbolos e ideas, cabe destacar que el mayor trabajo en la elaboración de la pasta del tipo Copiapó negro sobre rojo y sus variedades (aspecto no visible), y considerando el escaso uso práctico de la pieza, no contribuiría a otorgar beneficios a su función operativa dentro de su contexto de uso. En esto, habría un tema relacionado a la selección de ciertos atributos intrínsecos de la pieza, determinados por su valor simbólico antes que práctico. De hecho, en cuanto al tema de las pastas y los análisis efectuados en ellas (Garrido 2004), notamos que de todos los tipos alfareros de la Cultura Copiapó, ninguno presenta un tipo de materia prima discordante con el resto. Sin embargo, destaca la especial atención que se le da a la pasta del tipo Copiapó negro sobre rojo, donde la granulometría de sus antiplásticos es mucho menor que la del resto de la muestra y con presencia de partículas de bordes angulosos claramente trituradas. Esto es indicio de la preparación diferencial de las pastas de este tipo cerámico, lo cual es acompañado por una cocción muy pareja y oxidante de las vasijas. La falta de huellas de uso en la mayoría de las piezas, resta a la preparación de la pasta una función tecnológica, y permite pensar como probable que tras esto exista una razón simbólica mayor y quizá de gran importancia cultural.

³ Los datos acerca de las características de matrices y antiplásticos de los tipos cerámicos descritos puede ser vista en el anexo 2.

Del mismo modo anterior, tenemos la presencia de dos tipos de vasija con funciones de contenedores de gran volumen, Punta Brava y urnas monocromas, que presentan igual forma y preparación de pasta, variando sólo en el tratamiento de superficie que es alisado escobillado y con presencia de decoración en la primera, mientras que sólo alisado en la segunda. Aunque ambas vasijas son de uso doméstico, la anterior diferencia está dando cuenta de alguna particularidad, debido quizá al tipo de función cumplida por cada cual. Todo lo anterior nos podría generar el siguiente esquema interpretativo de la distribución de las principales funciones y segregaciones culturales del universo alfarero Copiapó (tabla 115).

Tipo	Forma y Tamaño		Contexto de uso		Mayor inversión tecnológica		Potencial de comunicación visual
	Uso colectivo	Uso personal	Funebria	Doméstico	Pasta ³	Tratamiento de superficie elaborado	Decoración pintada
Copiapó n/r.		X	X		X	X	X
Punta Brava.	X			X		X	X
Monocromo.	X			X			

Tabla 115: Esquema interpretativo de los principales atributos de la alfarería Copiapó

Las características particulares de cada categoría cerámica son parte del *habitus* de los alfareros productores, quienes materializan los objetos configurados culturalmente. La selección de las características y significados de la vasija, es reflejo y derivado de principios mayores de articulación de lo social, manifiestos en disposiciones que se actualizan en las prácticas cotidianas de los individuos. La existencia en el conjunto alfarero Copiapó de esta fuerte segregación de vasijas para la funebria y con escasa participación en los contextos domésticos, nos habla de un campo propio y bien diferenciado de la cotidianeidad. Este campo con sus reglas y principios particulares, donde la alfarería Copiapó negro sobre rojo y sus variedades sería el exponente material diagnóstico, establecería la presencia de un *habitus* cuyo principio diferenciador estaría dado por su oposición con el ámbito doméstico, donde a cada cual le corresponden materialidades determinadas con diferenciaciones internas propias. Las diferencias en el plano de lo material se nos articulan bajo esta lógica, como el reflejo condensado de

principios que trascienden a lo social en su conjunto y organizan la cosmovisión y las prácticas de los miembros del grupo. En este sentido, más que enfatizar el hecho casi obvio de que lo fúnebre es distinto a lo doméstico, lo importante en este caso es destacar el fuerte principio de exclusión entre ambos planos, donde las características simbólicas e ideológicas que rigen a uno, se conciben como el opuesto del otro.

Las divisiones de la materialidad alfarera dentro del plano doméstico con urnas morfológica y técnicamente similares, pero unas monocromas y otras decoradas, nos habla de un nuevo plano de división en la percepción del ámbito cotidiano. Estos probablemente hagan relación dentro de ese campo, a la existencia de principios de diferenciación social que hasta ahora sólo quedan enunciados para la búsqueda futura de su referencia contextual. Por otra parte, en el tipo Copiapó negro sobre rojo, la oposición de vasijas con el motivo del camélido y las que presentan el rostro antropomorfo (ambas con atributos morfológicos específicos), manifiestan diferencias al nivel de las manifestaciones visuales de motivos, pero similitud en la estructura profunda de la configuración de los diseños. Esto nos habla de la naturalización de un determinado principio de diferenciación intracultural asociado al ámbito de funebria principalmente, el cual aún requiere de mayor investigación e interpretación, ya que de acuerdo a los antecedentes actuales, no podemos aún aventurarnos a dar mayores luces interpretativas sobre su significado.

Hacia la comprensión de los procesos sociales involucrados

El Período Medio

En base a los antecedentes planteados en el capítulo 2 y el capítulo 10, el Período Medio en el Norte Chico y en particular en la región de Atacama, se nos configura como un momento de la historia que nos muestra una realidad cultural compleja y bastante heterogénea espacialmente, donde los desarrollos del sector norte discrepan artefactualmente de los de más al sur. La alfarería, es un buen indicador de aquellos procesos y diferencias que a través del tiempo van cobrando paulatina relevancia hasta constituir dos realidades muy distintas e independientes entre sí: lo Copiapó y lo Diaguita, identidades que ya desde el Período Medio, definen un territorio particular y propio.

La pregunta por la unidad de Ánimas se torna un punto crucial en la discusión, siendo un tema poco trabajado y que casi nada ha variado desde la época de Montané (1969). Cada vez hay un mayor cuestionamiento a la homogeneidad espacial de estas manifestaciones cerámicas que hasta ahora no serían más que un “complejo de pucos” (Cantarutti y Solervicens 2004), con tipos cerámicos diferenciados según región. La segregación espacial de los tipos Ánimas I y II para los valles de Copiapó y del Huasco, y los tipos III y IV para los valles del Elqui hasta el Limarí por el sur, nos hace reflexionar sobre la aplicabilidad de la conceptualización de cultura o complejo cultural Ánimas a una zona tan amplia y heterogénea como el Norte Chico para el Período Medio. Lo único común en toda la zona, es la presencia de vasijas Ánimas I y II en algunos cementerios costeros de la 4° región, las cuales podrían ser inclusive piezas intrusivas en tales contextos, según la interpretación derivada de los análisis efectuados por Carlos Osorio en el material cerámico del sitio Compañía de Teléfonos del valle del Elqui (citado en Cantarutti y Solervicens 2004). Lo que sí es evidente, es la fuerte similitud de las manifestaciones arqueológicas del Período Medio (y su referente cerámico sobre todo), con los desarrollos de los grupos culturales del Período Intermedio Tardío: Copiapó y Diaguitas. En este sentido, La Cultura Copiapó tendría su referente inmediato en las poblaciones Ánimas locales, heredando gran parte de los *habitus* de su producción alfarera

Más allá de la existencia de una tradición de cultura material diferenciada entre los desarrollos culturales de Copiapó y Huasco con respecto a los de más al sur, queda pendiente el desafío de analizar sus características internas específicas y el tipo de interacción entre las poblaciones de esta área, aspecto muy difícil de abordar si seguimos hablando de lo Ánimas como un todo indisoluble. La separación conceptual de las tradiciones culturales del Período Medio es un tema que queda por definir, y que nos permitirá ampliar la visión hacia nuevas problemáticas y ya no simplemente extrapolar las secuencias tipológico-cronológicas de otras áreas a priori, como ha sucedido en la 3° región hasta hoy. El tipo de contacto y relación de las poblaciones del período medio del Norte Chico entre sí queda a la expectativa de nuevas investigaciones, las cuales seguramente deberán ahondar inclusive en el Período Temprano de la Cultura El Molle para buscar allí

la simiente de la diferenciación (la cual quizá incluso venga de antes). Lo importante a destacar a partir de los resultados de esta memoria, es que encontramos vínculos en las estructuras de diseño de los tipos Ánimas de la 3^o región, y el tipo Copiapó negro sobre rojo, lo que nos permite sustentar la idea de continuidad.

El paso del Periodo Medio al Intermedio Tardío

Los análisis de decoración realizados a la colección cerámica de la Cultura Copiapó, nos revelan un sinnúmero de patrones de motivos y estructuras de diseño que al compararlas con la situación que encontramos en el universo cerámico Diaguita, resulta evidente que hay fuertes diferencias en tales ámbitos.

Si partimos de la base que la estructura de organización de los diseños decorativos con sus principios de simetría incluidos, constituye una tradición cultural y en última instancia da cuenta de una determinada forma de aprehensión de la realidad (Washburn 1977, 1988, 1989), las diferencias en los patrones de diseño y la selección de determinados tipos de simetrías en los conjuntos cerámicos Copiapó y Diaguita, nos estarían hablando de profundas diferencias entre ambos grupos. Decir que Copiapó y Diaguita son distintos puede resultar obvio si sólo lo remitimos a las variedades de motivos presentes. Sin embargo, cuando hacemos abstracción de los motivos y examinamos su estructura organizativa, se advierte que mientras los Diaguitas privilegiaban los diseños bidimensionales donde es posible manifestar cuatro tipos de simetrías (rotación, desplazamiento, reflexión y reflexión desplazada), la preferencia por los diseños finitos de los pucos en la alfarería Copiapó, sólo admiten dos (rotación y reflexión especular). Las posibilidades de organización decorativa alfarera se constituyen de modo muy distinto entonces dadas las posibilidades que entregan los patrones de simetrías que cada grupo cultural definió en su devenir histórico. Pero, ¿Será casual esta diferenciación?

La constatación anterior nos deja con una nueva gran inquietud: si seguimos la postura clásica en cuanto a que Copiapó y Diaguita provienen de un mismo sustrato cultural denominado “Cultura Las Ánimas” desde dónde se diferenciaron política y espacialmente,

¿Qué estaría indicando la diferenciación en sus patrones estructurales de diseño y principios de simetría relacionados? La respuesta podría tener dos aristas que van por una parte hacia la comprensión del significado de las estructuras de diseño y sus principios de simetría en la cultura como marcador identitario (Washburn 1989), mientras que por otra, a la oposición que configura el eje Copiapó-Diaguita si consideramos que ambos grupos forman parte de un *habitus* diferenciador que se consolida en el Período Medio bajo dos tradiciones culturales distintas entre la 3° y 4° región, que hasta ahora han sido subsumidas en la confusamente definida Cultura Las Ánimas.

Ambas respuestas requieren considerar a cabalidad lo sucedido durante el Período Medio en la zona, con el fin de comprender mejor el surgimiento de la Cultura Copiapó y Diaguita, y así explorar cómo aquello podría haber influenciado las diferencias y oposiciones entre ambos durante el Período Intermedio Tardío y Tardío del Norte Chico. Interesante es destacar que el papel de Ánimas como gestor de cambios culturales, habría sido previamente insinuado para Chile Central en función del surgimiento de la Cultura Aconcagua. Paola González (1997), en un análisis sobre la estructura decorativa Aconcagua en comparación a la Diaguita, llega a la conclusión de que las diferencias en los patrones decorativos de ambas culturas no son aleatorios, sino buscados con el objeto de definir la identidad de cada grupo, en función de una herencia común que vendría del Período Medio del Norte Chico, específicamente de la Cultura Las Ánimas. Si tal situación fuese así, se nos abre un interesante camino hacia la comprensión de los procesos sociales y regionales a gran escala, que articularían la transición hacia el Período Intermedio Tardío.

El Período Medio del Norte Chico caracterizado según la interpretación tradicional por la Cultura Las Ánimas, corresponde a un momento de la historia hasta ahora poco conocido e investigado, en donde destaca la consolidación progresiva de un proceso de diferenciación social que desembocaría posteriormente en las identidades Diaguita y Copiapó.

Al investigar en la cerámica de la cultura Copiapó, las estructuras y patrones de diseño decorativos de las vasijas, podemos avanzar en un tema que va más allá de los principios culturales técnicos involucrados en la configuración material de un objeto. De hecho, nos

permite avanzar en la determinación de marcos de configuración y percepción de la realidad, que compartidos, diferencian los estándares de comprensión del entorno social y natural entre los grupos. Entramos al plano de las cosmovisiones, donde sí es argumentable hablar de diferencias de carácter identitario de tipo étnico de acuerdo a los referentes teóricos que estamos utilizando. Existen muchos planos en el registro de la cultura material que nos hablan de diversos niveles de identidad, donde por ejemplo, el nivel de los estilos tecnológicos puede hablarnos de unidades sociales mínimas (Sanhueza 2004). Sin embargo, existen otros indicadores que nos hablan de unidades mayores y trascienden a ese plano. Los patrones de categorización y reconocimiento de la realidad constituidos por los principios de simetría, serían un marcador de conglomerados socioculturales constituidos en base a una comunidad de significado en oposición a otros considerados como no válidos, característicos de agrupaciones de carácter étnico. Es este marco desarrollado por Washburn, en el plano de las manifestaciones visuales, el que permite dar solidez en la arqueología al ámbito de la identidad étnica, que diferencia a un yo de un otro en base tanto a emblemas físicos, actitudes, conductas y valores subjetivos, comprendidos bajo esquemas propios de percepción y autoreconocimiento, que no sólo son distintos, sino muchas veces abiertamente opuestos en relación a entes externos, con el fin de mantener viva la cohesión del grupo. Lo explorado en torno a la diferenciación de lo Copiapó y lo Diaguita, podría responder a una lógica de diferenciación identitaria que requiere del reconocimiento del otro como un opuesto. De ahí entonces, la importancia de la oposición en la estructuración de sus patrones de diseño en la cerámica, reafirmando así las diferencias.

Si asumimos la tesis de Washburn acerca del uso de patrones de diseño y sus principios de simetría como indicador identitario de carácter étnico en cuanto a los modos culturales de percibir la realidad (Washburn 1989), la alfarería Copiapó y Diaguita con sus patrones de diseño preferentemente finitos por una parte y bidimensionales por otra, podrían estar dando cuenta de la radicalización de un proceso de diferenciación identitaria que se consolida en el Periodo Medio, pero posiblemente viene de antes. Más allá de que se trate de un proceso consciente o no, la relación entre estructuras decorativas Copiapó y Diaguitas está marcando una diferencia fundamental en el modo de percibir y estructurar la realidad, sirviendo a su vez como un mecanismo de reconocimiento intra e intergrupales, o

sea, como frontera identitaria y definitivamente étnica. Por ende, desde el Período Medio se estaría consolidando una estructura de disposiciones diferenciadas o *habitus*, cuyos términos de oposición corresponderían a un eje espacial norte – sur, donde la distinta complejidad y área de interacción de los grupos culturales de la zona, sería probablemente lo que marcó el nacimiento de las nuevas identidades. La causa de este proceso no es un tema del cual se tengan muchos antecedentes, pero la variable geográfica relacionada a las distintas posibilidades de contacto intercultural que ofrece y efectivamente tuvieron las poblaciones de la 3° región con el NOA (Iribaren 1969, Castillo et. al. 1996-7; Niemeyer 1994-8, Callegari 1998 etc.) y San Pedro de Atacama (González y Westfall 2005), posiblemente estén jugando parte de un proceso histórico, que condujo a las poblaciones locales a diferenciarse progresivamente a través del tiempo, disminuyendo cada vez más los vínculos entre las poblaciones de las zonas correspondientes a las actuales 3° y 4° región del país. Aunque la diferenciación espacial de las manifestaciones alfareras del Período Medio estaría marcando un punto importante dentro del proceso, va a ser en el período siguiente, el Intermedio Tardío cuando suceda el quiebre brusco, y donde las diferencias se convierten en agentes de cambio social e identitario para los nacientes grupos Copiapó y Diaguita. Las diferencias anteriores partiendo probablemente desde el Período Alfarero Temprano, pueden concebirse como el proceso de formación de una estructura de diferenciación interregional de *habitus*, que con el tiempo va naturalizando las crecientes diferencias identitarias intergrupales (Jones 1997), siendo en este caso la alfarería testigo de aquello. Los actores sociales ya no se verán a sí mismos como un mismo grupo con variantes regionales; ahora se reconocerán e interactuarán como entes distintos, constituyendo con el tiempo grupos étnicos diferenciados, con todas las implicancias del concepto. En este sentido, estamos hablando del paso de lo que Bourdieu denomina *doxa* a una *heterodoxia* (1990), donde el proceso de diferenciación que en un comienzo se da de modo pasivo, inconsciente y naturalizado, pasaría a ser reflexivo. Lo anterior produciría un quiebre al nivel de percepciones sociales, donde de ahora en adelante estaría comenzando una diferenciación consciente basada en la oposición total al otro identitario, a partir de sus referentes culturales y modos de organización profundos. De este modo, la Cultura Copiapó y Diaguitas, pasarían a ser grupos con autoreconocimiento propio y diferenciación mutua entre sí (Beattie 1972), sustentada por medio de objetos, una ideología y

cosmovisión específica (Bartolomé 1997), además de una frontera étnica definida espacialmente (Barth 1976), en función del área que marca el límite de sus relaciones recíprocas como grupo. Tal área de dispersión abarcaría para la Cultura Copiapó en su extremo norte, la cuenca del río Salado (Chañaral) por el interior y Taltal por la costa, mientras que por el sur, los valles de Copiapó y parte del Huasco. Por su parte para la Cultura Diaguita, sería el Valle de Elqui por el norte y el Choapa al sur. La etnicidad de ambos grupos concebida como “un producto de la intersección de similitudes y diferencias en el *habitus* de la gente y las condiciones que caracterizan una situación histórica determinada” (Jones op. cit: 126), estaría reafirmada entonces por la segregación espacial y simbólica de sus prácticas y disposiciones culturales.

La interpretación inicial de aquellos principios culturales que estarían estructurando la variabilidad del conjunto alfarero de la Cultura Copiapó y su relación con Ánimas y Diaguitas, es aún un desarrollo preliminar que se plantea como una hipótesis que necesita ser sometida a una mayor reflexión y análisis, sobre todo al compararla más adelante ojalá con otros tipos de materialidad presentes en los contextos arqueológicos de la zona. Esperamos así contribuir al desarrollo de una línea de investigación en torno a estas problemáticas, tanto al nivel de la prehistoria local, como también en cuanto a la búsqueda de indicadores materiales que nos puedan dar indicios de identidades culturales en el pasado. Un aspecto importantísimo en función de lo anterior, es la realización de análisis más amplios en las colecciones de sitios habitacionales para desarrollar mejor la clasificación de la alfarería monocroma, categoría aún bastante ambigua dentro de este panorama.

Por último, cabe señalar que más allá del fuerte componente de tradiciones culturales del Período Medio involucradas en el origen de lo Copiapó, no se ha podido reconocer ningún vínculo efectivo de la cerámica de la Cultura Copiapó (en términos de sustrato de origen), con las manifestaciones alfareras de otras zonas aledañas como el Norte Grande o los Andes Meridionales. El avance a futuro de una investigación por esa línea será muy interesante a la hora de poder correlacionar los principios simbólicos de los *habitus* interpretados, con una cosmovisión mayor del sistema andino, en donde podamos

establecer hasta que punto hay semejanzas y en que radica su particularidad. Sin embargo, creo que una mayor preocupación por los períodos Medio y Temprano en la región, es sin duda un tema prioritario para la investigación de los desarrollos culturales locales, para poder así finalmente comprender mejor su propia realidad.

Pues bien, después de haber terminado esta memoria y seguir investigando a futuro en tales direcciones, espero haber contribuido en algo a la interpretación y sistematización del patrimonio cultural que dejaron hace casi ya un milenio, aquellos lejanos habitantes del Valle de Copiapó.

FIN

Francisco Javier Garrido Escobar, 2005 - 2007

12. Bibliografía

- Ampuero, Gonzalo *Cultura Diaguita*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, Santiago, 1978.
- “La Cultura Diaguita Chilena”. En *Culturas de Chile: Prehistoria, desde los orígenes hasta los albores de la conquista*. Cap. XII, pp. 277 – 293. Editado por Editorial Andrés Bello, Santiago, 1989.
- Barth, Frederik *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Editado por el Fondo de Cultura Económica. México, 1976.
- Bartolomé, Miguel *Gente de Costumbres y Gente de Razón. Las identidades étnicas en México*. Editores Siglo XXI-INI. México DF, 1997.
- Beattie, John *Otras culturas*. Editado por el Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1972.
- Beck, Ulrich *Sociología del Riesgo*. Editorial Paidós. Barcelona, 1994
- Bourdieu, Pierre *La distinción social*. Editorial Taurus, Madrid, 1988.
Sociología y cultura. Grijalbo/CONACULTA. México, 1990.
El sentido práctico. Editorial Taurus, Madrid 1991.
¿Qué significa hablar? Akal Universitaria, Madrid, 1999.
- Callegari, Adriana “Interacción entre el Valle de Copiapó y el Centro – Norte del Valle de Vinchina (La Rioja)”. *Estudios Atacameños* n° 14, pp. 131 – 142. Editado por la Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, 1998.

- Campbell, Carlos “Excavaciones practicadas en la quebrada de La Negra, Hacienda Hornitos, Valle de Copiapó. *Notas del Museo de La Serena* n° 5, La Serena, 1956.
- Canouts, Valetta “A formal approach to design: Symmetry and beyond”. En *The ceramic legacy of Anna O. Shepard*. Editado por R. Bishop and F. Lange pp. 280-320. University Press of Colorado, Boulder, 1991.
- Cantarutti, Gabriel *Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí*. Tesis para optar al título de Arqueólogo. Universidad de Chile, Santiago, 2002.
- Cantarutti, Gabriel y Claudia Solervicens “Cultura Diaguita preincaica en el valle del Limarí: Una aproximación a partir del estudio de colecciones cerámicas”. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 147-156. Tomé, 2003.
- Castillo, Gastón “Agricultores y pescadores del Norte Chico: El Complejo Las Ánimas”. En *Culturas de Chile: Prehistoria, desde los orígenes hasta los albores de la conquista*. Cap. XI pp. 265 – 276. Editado por Editorial Andrés Bello, Santiago, 1989.
- “Los períodos Intermedio Tardío y Tardío: desde la Cultura Copiapó al dominio Inca”. En *Culturas Prehistóricas de Copiapó*. Editado por Niemeyer, H. y M. Cervellino. Cáp. VI pp. 163 – 282. Museo Regional de Atacama, Copiapó, 1998.

Castillo, Gastón; Hans Niemeyer y Miguel Cervellino

“Indicadores, alcances y perspectivas de influencias Aguada en el valle de Copiapó – Chile”. *Shincal, Revista de la Escuela de Arqueología de Catamarca* N° 6. Volumen dedicado a la III Mesa redonda La Cultura de la Aguada y su Dispersión, pp: 193 - 212. Universidad Nacional de Catamarca, 1996-97.

Cervellino Miguel

Diario de Campo de excavación Sitio Pucara Manflas. Copiapó 2002 (manuscrito inédito).

Cervellino Miguel y Nelson Gaete

“Asentamientos del período Intermedio Tardío y del Tardío en el sitio “El Castaño”, Río Jorquera, Valle de Copiapó, Chile”. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Contribución Arqueológica N° 5), Tomo II, pp: 641-653. Museo Regional de Atacama, Copiapó, 2000 (1997).

“Asentamientos habitacionales de la cultura Copiapó en el río Jorquera formativo del río Copiapó, región de Atacama, Chile”. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Contribución Arqueológica N° 5), Tomo II, pp: 607-630. Museo Regional de Atacama, Copiapó, 2000 (1997).

Cobo, Bernabé

Historia del Nuevo Mundo. Citado por Laura Escobari en “Influencia española en la dieta alimenticia de las culturas del sur andino”. *3° Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos*. España, 2002.

Cornely, Francisco

“Un cementerio indígena en Bahía Salada”. *Boletín del Museo Nacional* Tomo XV, pp. 41 – 46. Santiago, 1936.

- La Cultura Diaguita Chilena y Cultura de El Molle*. Editorial del Pacífico, Santiago, 1956.
- David, N y C. Kramer *Ethnoarchaeology in action*. University Press, Cambridge, 2001.
- Dietler, Michael e Ingrid Herbich
- “Habitus, techniques, style: an integrated approach to the social understanding of material culture and boundaries”. En *The archaeology of social boundaries*, editado por Stark, M. T. Smithsonian Institution Press, pp. 232-263. Washington, 1998.
- Domínguez, Gonzalo “Una estilización del rostro humano en la cerámica del litoral del norte” (Provincias de Atacama y Coquimbo). *Separata del Boletín de la Sociedad Arqueológica de Santiago* n° 4 pp. 35–41. Santiago, 1967.
- Durán, Ángel “Excavaciones en los túmulos de La Puerta en el Valle de Copiapó”. *Boletín Ocasional del Museo de Antofagasta* n° 1. Antofagasta, 1993.
- Durkheim, Emile *Las reglas del método sociológico*. Editorial La Pléyade Buenos Aires, 1974.
- Garrido, Francisco *¿Qué sucedió en Copiapó?: Una aproximación a la Cultura Copiapó a partir de la alfarería*. Práctica Profesional para la Licenciatura en Arqueología de la Universidad de Chile. Santiago, 2004.
- González, Paola *Diseños cerámicos de la fase Diaguita-Inca: estructura, simbolismo, color y relaciones culturales*. Tesis para optar al título de Arqueólogo. Universidad de Chile, Santiago, 1995.

“Patrones decorativos de las culturas agroalfareras de la Provincia del Choapa y su relación con los desarrollos culturales de las áreas aledañas (Norte Chico y Zona Central)”. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Contribución Arqueológica N° 5), Tomo II, pp: 191-221. Museo Regional de Atacama, Copiapó, 2000 (1997).

“Diseños cerámicos diaguita y diseños cerámicos Aconcagua: diferenciación e interrelaciones desde una perspectiva estructural”. En *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (Contribución Arqueológica N° 5), Tomo I, pp: 337-68. Museo Regional de Atacama, Copiapó, 2000 (1997).

“Doble reflexión especular en los diseños cerámicos Diaguita-Inca: de la imagen al símbolo”. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, n° 7, pp.39-52. Santiago, 1998.

González, Carlos y Catherine Westfall

“Consideraciones sobre la prehistoria de Atacama: El Salvador y sus aportes locales e interregionales”. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* n° 38, pp. 53-70. Santiago, 2005.

Hardin, Margaret Ann

“Design structure and social interaction: archaeological implications of an ethnographic analysis”. En *American Antiquity* n° 35(3), pp. 332-343. 1970

- Levine, Hal “Reconstructing ethnicity”. En *Journal of the Anthropological Institute*, n° 5 (2), pp.165-180. Londres, 1999.
- Looser, Gualterio “The archaeological trove of Copiapó”. Valuable pottery found in Indian burial ground”. *Revista Chile* V, n° 29, pp. 307-309. New York, 1928.
- “Urnas funerarias de greda de tipo Diaguita”. *Revista del Instituto de Etnología II*, pp.145-154. Tucumán, 1932.
- Lumbreras, Guillermo “Los Reinos post-tiwanaku en el área altiplánica”. *Revista del Museo Nacional*, Tomo XL, pp. 55-85. Lima, 1974.
- Llagostera, Agustín "Early Occupations and the Emergence of Fishermen on the Pacific Coast of South America". *Andean Past* Volumen 3, pp. 87-109. University of Maine, 1992.
- Mariscotti, Ana María. “Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales”. Suplemento de *Revista Indiana* N° 8. Ibero-Amerikanisches Institut. Gebr. Mann Verlag-Berlin. Citado en Molina, Raúl, et al. *Diagnóstico sociocultural de la etnia Diaguita en la III región de Atacama*, Tomo I. Grupo de Investigación TEPU, Santiago, 2005.
- Matus, Leotardo “Exploración antropológica la Valle del Río Copiapó”. *Revista Chilena de Historia Natural* XXV, pp. 582 – 586. Santiago, 1921.
- Medina, José Toribio *Los aborígenes de Chile*. Imprenta Gutenberg. Santiago, 1882.

- Montané, Julio “En torno a la cronología del Norte Chico”. *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 167-183. La Serena, 1969.
- Montecino, Sonia *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Editorial Sudamericana, Santiago, 2003.
- Mostny, Grete “Un cementerio incásico en Chile central”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* tomo XXIII, pp. 17-41. Santiago, 1947.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP)
La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentros. Editado por Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, 1994.
- Niemeyer, Hans “Estrategia del Dominio Inca en el Valle de Copiapó”. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 333 – 371. Temuco, 1991 (1993).
- “Pasos Cordilleranos y contactos entre los pueblos del norte chico de Chile y el noroeste argentino”. En *La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentros*, pp. 23-38. Editado por Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago 1994.
- “El Período Medio, Complejo Las Ánimas”. En *Culturas Prehistóricas de Copiapó*. Editado por Niemeyer, H. y M. Cervellino. Museo Regional de Atacama. Cáp. V pp: 115 – 162. Copiapó, 1998.

Niemeyer, Hans y Miguel Cervellino

“El Torín, un sitio temprano en la cuenca alta del río Copiapó”. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 159 – 178. La Serena 1982.

Culturas Prehistóricas de Copiapó. Museo Regional de Atacama. Copiapó, 1998.

Niemeyer, Hans, Miguel Cervellino y Gastón Castillo

“El distrito arqueológico de Cabra Atada, síntesis del desarrollo prehispánico en el valle del Pulido, provincia de Copiapó”. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 163 – 188. Temuco, 1991 (1993).

Estudio del Periodo Tardío en la cuenca del río Copiapó. Informe final proyecto Fondecyt N° 1930001. Copiapó, 1996.

Pucara del río Manflas y otros complementos de la prehistoria del Valle de Copiapó, III región, Atacama. Informe final proyecto Fondecyt N° 1000037. Copiapó, 2003.

Presta, Ana María

“Mano de obra en una hacienda tarijeña en el siglo XVII: La Viña de La Angostura”. En *Agricultura, trabajo y sociedad en América Hispana*, serie Nuevo Mundo: Cinco Siglos N° 3. Editado por Gonzalo Izquierdo, pp. 43-59. Santiago, 1989.

Rice, Prudence

Pottery Analysis a Sourcebook. The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Palacios, Félix

"El simbolismo de las alpacas: ritual y cosmovisión andina". En *Pastoreo Altoandino: realidad, sacralidad y posibilidades*,

compilado por Jorge Flores Ochoa y Yoshiki Kobayashi. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. MUSEF – Editorial Plural, pp. 189-199. La Paz, 2000.

- Rodríguez, Jorge, Cristian Becker, Paola González, Andrés Troncoso y Daniel Pavlovic
“La Cultura Diaguita en el valle del río Illapel”. *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Chungara*, Vol.36 pp.739-751. Arica, 2000 (2004).
- Sackett, James
“The meaning of style in archaeology”. En *American Antiquity*, 42(3), pp. 369-380, 1977.
- Sanhueza, Lorena
Estilos tecnológicos e identidades sociales durante el Periodo Alfarero Temprano en Chile Central: Una mirada desde la alfarería. Tesis presentada para obtener el grado de Magíster en Arqueología. Universidad de Chile, Santiago 2004.
- Segovia Mario
“Cementerio Indígena en el Puerto de Huasco”. *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena. Boletín* nº 10, pp. 45 – 54. La Serena, 1959.
- Sinopoli, Carla
“Approaches to archaeological ceramics”. Plenum Press. New York, 1991.
- Stehberg, Rubén
Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago, 1995.
- Uribe, Mauricio
“La Arqueología del Inka en Chile”. *Revista Chilena de Antropología* N° 15, pp. 63-97. Santiago, 1999- 2000.

- Washburn, Dorothy “A symmetry analysis of Upper Gila Area ceramic design”.
Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology. Vol. 68. Cambridge Mass, 1977.
- “The property of symmetry and the concept of ethnic style”.
En *Archaeological approaches to cultural identity*, pp:157-173. Ed. Shennan, London, 1989.
- Washburn, Dorothy y David Crowe
Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis. University of Washington Press. Seattle, 1988.
- Wiessner, Polly “Style and social information in Kalahari San projectile points”. En *American Antiquity* Vol. 48, n°2, pp.253-276, 1983.
- “Reconsidering the behavioral basis for style: a case study among the Kalahari San”. En *Journal of Anthropological Archaeology* n° 3, pp.190-234, 1984.
- Wobst, Martin “Stylistic behavior and information exchange”. En *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin*. Editado por Charles E. Cleland. Museum of Anthropology Anthropological Paper 61, pp. 317-42. Museum of Anthropology, University of Michigan, 1977.

Anexo 1

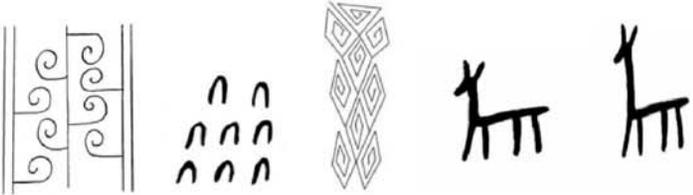
Catálogo de vasijas utilizadas en el estudio

1) Colección Museo Regional de Atacama:

Pieza nº1

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 5, pieza 2</p>		<p>Oposición interior: 26</p>	<p>Oposición exterior: 26</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 110 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 38</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4,5 -Borde: 5</p>

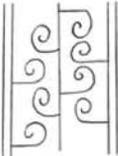
Pieza n° 2

			
			
<p>Procedencia: Carrizalillo Chico Rescate</p>		<p>Oposición interior: 35</p>	<p>Oposición exterior: 35</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 200 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4,5 -Borde: 5</p>

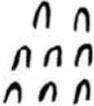
Pieza nº 3

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 4, pieza 6</p>		<p>Oposición interior: 32</p>	<p>Oposición exterior: 32</p>
<p>Motivos presentes:</p>  <div data-bbox="842 1208 1016 1360" style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;"> <p>Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio</p> </div>		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 72 -Diámetro máximo: 150 -Diámetro base: 45 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 5

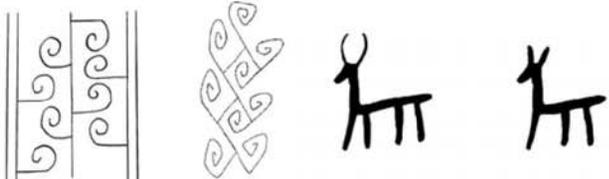
Pieza nº 4. Nº de inventario: 04.42

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 4, pieza 1</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p>   		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 86 -Diámetro máximo: 190 -Diámetro base: 65</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5,5</p>

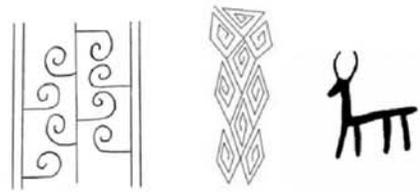
Pieza nº 5. Nº de inventario: 04.41

			
			
<p>Procedencia: Desconocida</p>		<p>Oposición interior: 3</p>	<p>Oposición exterior: 3</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 20px;">    </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-left: auto;"> <p>Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio</p> </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 51 -Diámetro máximo: 145 -Diámetro base: 40</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

Pieza n° 6

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 4, pieza 5</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 73 -Diámetro máximo: 140 -Diámetro base: 40</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

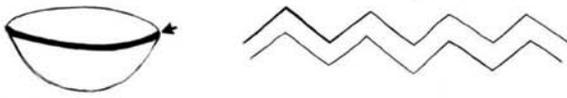
Pieza n° 7

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 8, pieza 7</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 91 -Diámetro máximo: 190 -Diámetro base: 60</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

Pieza nº 8

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 8, pieza 6</p>		<p>Oposición interior: 24</p>	<p>Oposición exterior: 24</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 20px;">   <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <p>Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio</p> </div> </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 53 -Diámetro máximo: 120 -Diámetro base: 35</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4,5 -Borde: 5,5</p>

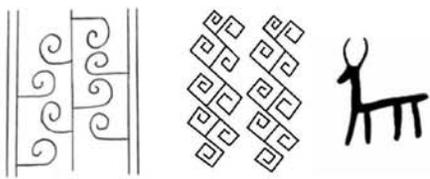
Pieza nº 9

		
		
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 8</p>	<p>Oposición interior: -</p>	<p>Oposición exterior: Banda perimetral</p>
<p>Motivos presentes:</p> 	<p>Medidas (mm.): -Alto total: 44 -Diámetro máximo: 90 -Diámetro base: 35</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 3 -Borde: 5</p>

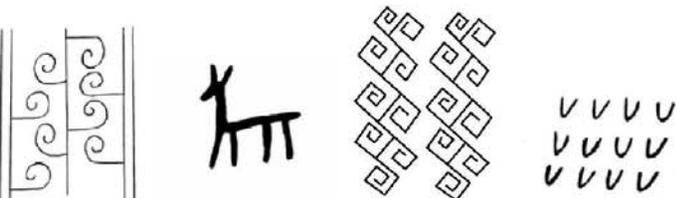
Pieza n° 10. N° inventario: 01.18

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 1, pieza 3</p>		<p>Oposición interior: 26</p>	<p>Oposición exterior: 26</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 98 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 4,5</p>

Pieza n° 11. N° inventario: 01.20

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 2</p>		<p>Oposición interior: 2</p>	<p>Oposición exterior: 2</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 92 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 50 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 5,5

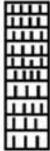
Pieza n° 12. N° inventario: 01.111

			
			
Procedencia: Desconocida		Oposición interior: 34	Oposición exterior: 35
Motivos presentes: 		Medidas (mm.): -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 190 -Diámetro base: 50	Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 4,5

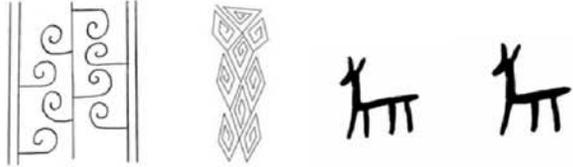
Pieza n° 13. N° inventario: 01.115

			
			
<p>Procedencia: Desconocida</p>		<p>Oposición interior: 34</p>	<p>Oposición exterior: 35</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 83 -Diámetro máximo: 200 -Diámetro base: 50 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 3,5 -Borde: 5

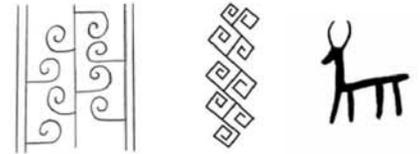
Pieza n° 14. N° inventario: 01.19

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 7, pieza 10</p>		<p>Oposición interior: 25</p>	<p>Oposición exterior: 25</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">    </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 92 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 4,5</p>

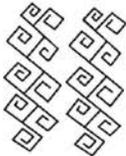
Pieza nº 15, N° inventario: 01.114

			
			
<p>Procedencia: Desconocida</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 65 -Diámetro máximo: 170 -Diámetro base: 45</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5,5</p>

Pieza nº 16, N° inventario: 01.21

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 4, pieza 2</p>		<p>Oposición interior: 37</p>	<p>Oposición exterior: 37</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 57 -Diámetro máximo: 130 -Diámetro base: 40 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4,5 -Borde: 5

Pieza n° 17, N° inventario: 01.22

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 7, pieza 11</p>		<p>Oposición interior: 8</p>	<p>Oposición exterior: 8</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 20px;">    <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; font-size: small;"> Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio </div> </div>		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 68 -Diámetro máximo: 145 -Diámetro base: 45 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 4

Pieza n° 18, N° inventario 01.23



Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada
Sepultura 2

Oposición interior:
No identificable

Oposición exterior:
No identificable

Motivos presentes:



Medidas (mm.):
-Alto total: 90
-Diámetro máximo: 185
-Diámetro base: 60

Espesores (mm.):
-Labio: 4
-Borde: 6

Pieza n° 19

			
			
<p>Procedencia: Iglesia Colorada</p>		<p>Oposición interior: 11</p>	<p>Oposición exterior: 11</p>
<p>Motivos presentes:</p>  <div data-bbox="861 1209 1039 1364" style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;"> <p>Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio</p> </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 65 -Diámetro máximo: 150 -Diámetro base: 40</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 4</p>

Pieza n° 20, N° inventario 196

			
			
<p>Procedencia: Altos Blancos, El Potro</p>		<p>Oposición interior: 2</p>	<p>Oposición exterior: 2</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 85 -Diámetro máximo: 185 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5</p>

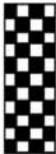
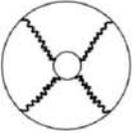
Pieza nº 21. N° inventario: 72-28 (189)

			
			
<p>Procedencia: Valle del Pulido</p>		<p>Oposición interior: 8</p>	<p>Oposición exterior: 8</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 80 -Diámetro máximo: 190 -Diámetro base: 65</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 4</p>

Pieza n° 22. N° inventario: 199

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 4, pieza 10</p>		<p>Oposición interior: 26</p>	<p>Oposición exterior: 26</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 69 -Diámetro máximo: 135 -Diámetro base: 35</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 3 -Borde: 4</p>

Pieza n° 23

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 7, pieza 8</p>		<p>Oposición interior: 31</p>	<p>Oposición exterior: 31</p>
<p>Motivos presentes:</p>    		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 76 -Diámetro máximo: 145 -Diámetro base: 45 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 3,5 -Borde: 4

Pieza n° 24

		
		
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 9</p>	<p>Oposición interior: 14</p>	<p>Oposición exterior: Banda perimetral</p>
<p>Motivos presentes:</p> 	<p>Medidas (mm.): -Alto total: 55 -Diámetro máximo: 145 -Diámetro base: 35</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p>Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio</p> </div>		

Pieza n° 25. N° inventario: 03.4

			
			
<p>Procedencia: Iglesia Colorada</p>		<p>Oposición interior: 30</p>	<p>Oposición exterior: 30</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 20px;">    <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <p>Vasija con 4 protúberos equidistantes en el labio</p> </div> </div>		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 66 -Diámetro máximo: 150 -Diámetro base: 40 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 5

Pieza n° 26

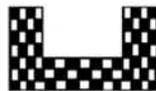


**Procedencia: Finca de Chañaral
Donación**

Oposición interior: 26

Oposición exterior: 26

Motivos presentes:



Medidas (mm.):

-Alto total: 110

-Diámetro máximo: 220

-Diámetro base: Ausente

Espesores (mm.):

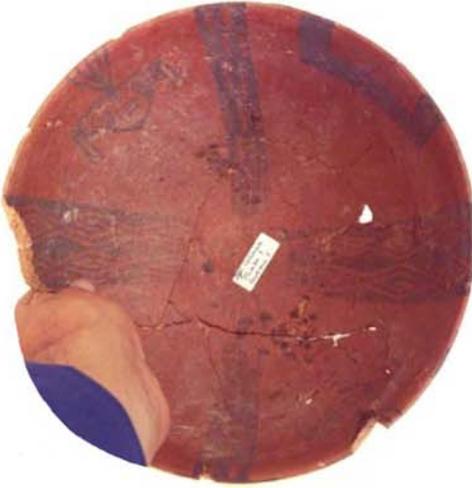
-Labio: 5

-Borde: 5

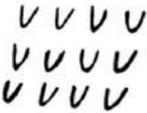
Pieza n° 27

			
			
<p>Procedencia: Rinconada de San Fernando, Copiapó Rescate 1995</p>		<p>Oposición interior: 8</p>	<p>Oposición exterior: 8</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 85 -Diámetro máximo: 190 -Diámetro base: 60</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

Pieza n° 28

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 3, pieza 5</p>		<p>Oposición interior: 1</p>	<p>Oposición exterior: 1</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 110 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 45</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

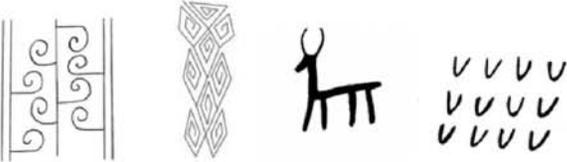
Pieza n° 29

			
			
<p>Procedencia: Desconocida</p>		<p>Oposición interior: 12</p>	<p>Oposición exterior: 12</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 20px;">   <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; font-size: small;"> <p>Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio</p> </div> </div>		<p>Medidas (mm.)</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 60 -Diámetro máximo: 150 -Diámetro base: 45 	<p>Espesores (mm.)</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 3 -Borde: 4

Pieza n° 30

			
			
<p>Procedencia: Potrero El Damasco, Iglesia Colorada Sepultura 4, pieza 8</p>		<p>Oposición interior: 26</p>	<p>Oposición exterior: 26</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.) -Alto total: 115 -Diámetro máximo: 23 -Diámetro base: 55</p>	<p>Espesores (mm.) -Labio: 4,5 -Borde: 5</p>

Pieza n° 31

			
			
<p>Procedencia: Desconocida Adquirido por la Subdirección de Museos</p>		<p>Oposición interior: 35</p>	<p>Oposición exterior: 34</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.) -Alto total: 87 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 55</p>	<p>Espesores (mm.) -Labio: 4 -Borde: 5,5</p>

Pieza n° 32

		
		
<p>Procedencia: Rinconada de San Fernando, Copiapó Rescate 2004</p>	<p>Oposición interior: No identificable</p>	<p>Oposición exterior: 11</p>
<p>Motivos presentes:</p> 	<p>Medidas (mm.) -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 145 -Diámetro base: 45</p>	<p>Espesores (mm.) -Labio: 5 -Borde: 5</p>

Pieza n° 33. N° inventario: 01.118

			
			
Procedencia: Desconocida		Oposición interior: 13	Oposición exterior: 3
Motivos presentes: 		Medidas (mm.): -Alto total: 58 -Diámetro máximo: 130 -Diámetro base: 40	Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 6

2) Colección Carmona

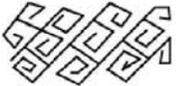
Pieza n° 34

		
		
Procedencia: Río Jorquera	Oposición interior: No identificable	Oposición exterior: No identificable
Motivos presentes: 	Medidas (mm.): -Alto total: 94 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 54	Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5

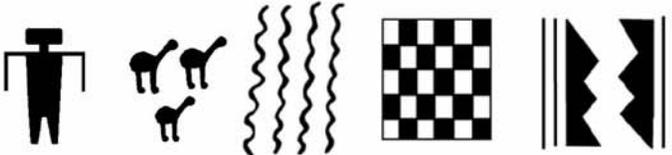
Pieza n° 35

			
			
<p>Procedencia: Río Jorquera</p>		<p>Oposición interior: 11</p>	<p>Oposición exterior: 11</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 88 -Diámetro máximo: 205 -Diámetro base: 45</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

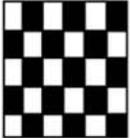
Pieza n° 36

			
			
<p>Procedencia: Curso alto río Copiapó</p>		<p>Oposición interior: 8</p>	<p>Oposición exterior: 8</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div>		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 77 -Diámetro máximo: 150 -Diámetro base: 59 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 4

Pieza nº 37

			
			
<p>Procedencia: Río Jorquera</p>		<p>Oposición interior: 28</p>	<p>Oposición exterior: 15</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 103 -Diámetro máximo: 230 -Diámetro base: 55</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 6 -Borde: 7</p>

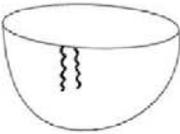
Pieza n° 38

			
			
<p>Procedencia: Obispito</p>		<p>Oposición interior: 16</p>	<p>Oposición exterior: 16</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 240 -Diámetro base: 53</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 6</p>

Pieza n° 39

			
			
<p>Procedencia: Río Jorquera</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 85 -Diámetro máximo: 200 -Diámetro base: 60</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5</p>

Pieza n° 40

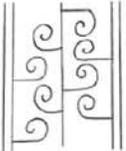
		
Procedencia: Morro de Bahía Inglesa	Oposición interior: No identificable	Oposición exterior: No identificable
Motivos presentes:   	Medidas (mm.): -Alto total: - -Diámetro máximo: 250 -Diámetro base: -	Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5

2) Colección Museo Nacional de Historia Natural

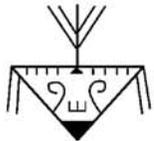
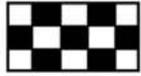
Pieza n° 41. N° de inventario: 4.237 (810)

			
			
<p>Procedencia: Caldera Colección Echenique 1885</p>		<p>Oposición interior: 31</p>	<p>Oposición exterior: 31</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 92 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5,5</p>

Pieza n° 42. N° inventario: 11144

			
			
<p>Procedencia: Copiapó Compra 1935</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p>   		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 89 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 60</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

Pieza n° 43. N° inventario: 11145

			
			
<p>Procedencia: Copiapó Compra 1935</p>		<p>Oposición interior: 29</p>	<p>Oposición exterior: 25</p>
<p>Motivos presentes:</p>   		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 88 -Diámetro máximo: 200 -Diámetro base: 55</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5</p>

Pieza nº 44

			
			
<p>Procedencia: Desconocida</p>		<p>Oposición interior: 1</p>	<p>Oposición exterior: 19</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 195 -Diámetro base: 50 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 5 -Borde: 5

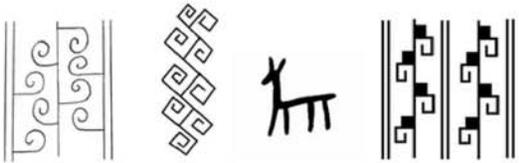
Pieza n° 45. N° inventario: 14388

			
			
<p>Procedencia: Copiapó o Caldera</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 80 -Diámetro máximo: 205 -Diámetro base: 47 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 5 -Borde: 4

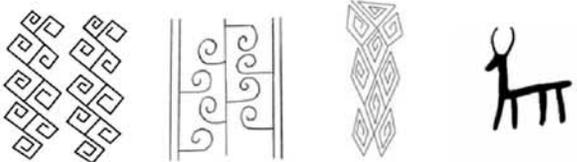
Pieza n° 46. N° inventario: 11143

			
			
<p>Procedencia: Copiapó</p>		<p>Oposición interior: 2</p>	<p>Oposición exterior: Banda perimetral</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 20px;">    </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-left: auto;"> <p>Vasija con 2 protúberos equisitantes en el labio</p> </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 87 -Diámetro máximo: 180 -Diámetro base: 60</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 7 -Borde: 7</p>

Pieza nº 47. N° inventario 1265

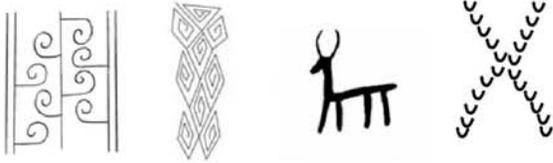
			
			
<p>Procedencia: Desconocida Donación Cornely 1939</p>		<p>Oposición interior: No identificable</p>	<p>Oposición exterior: No identificable</p>
<p>Motivos presentes:</p>  <div data-bbox="856 1214 1037 1377" style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p>Vasija con protúberos equisitantes en el labio</p> </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 70 -Diámetro máximo: 160 -Diámetro base: 30</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

Pieza n° 48

			
			
<p>Procedencia: Bahía Salada</p>		<p>Oposición interior: 2</p>	<p>Oposición exterior: 2</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 92 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5,5</p>

3) Colección Museo Arqueológico de La Serena

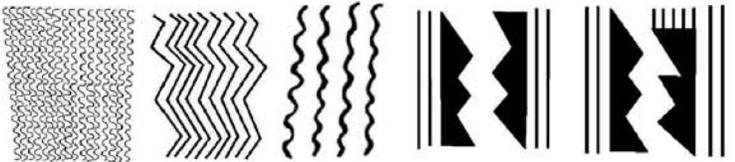
Pieza n° 49. N° inventario: 6913

			
			
<p>Procedencia: Huasco Rescate 1959</p>		<p>Oposición interior: 4</p>	<p>Oposición exterior: 5</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 78 -Diámetro máximo: 200 -Diámetro base: 55 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 5

Pieza n° 50. N° inventario: 1244

			
			
<p>Procedencia: Marquesa, valle del Elqui</p>		<p>Oposición interior: 23</p>	<p>Oposición exterior: 36</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 80 -Diámetro máximo: 185 -Diámetro base: 40</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 6</p>

Pieza n° 51

			
			
<p>Procedencia: Copiapó</p>		<p>Oposición interior: 22</p>	<p>Oposición exterior: 23</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 91 -Diámetro máximo: 250 -Diámetro base: 60 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 5 -Borde: 6

Pieza n° 52. N° inventario: 12696

		
		
<p>Procedencia: Coquimbito, valle del Elqui Sepultura 6, pieza 1</p>	<p>Oposición interior: 9</p>	<p>Oposición exterior: Ausente</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center;">   <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-left: 20px;"> <p>Vasija con 4 protúberos dispuestos en 2 pares en el labio</p> </div> </div>	<p>Medidas (mm.): -Alto total: 42 -Diámetro máximo: 170 -Diámetro base: No definida</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5</p>

Pieza nº 53. Nº inventario: 1849

		
		
<p>Procedencia: Desconocida</p>	<p>Oposición interior: 4</p>	<p>Oposición exterior: Ausente</p>
<p>Motivos presentes:</p> 	<p>Medidas (mm.): -Alto total: 79 -Diámetro máximo: 145 -Diámetro base: 20</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 8</p>

Pieza n° 54. N° inventario: 12705

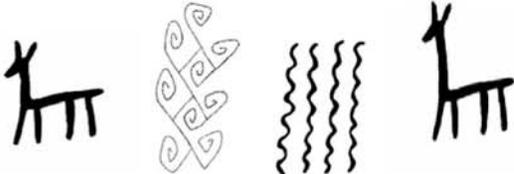
		
		
<p>Procedencia: Coquimbito, valle del Elqui Sepultura 6, pieza 1</p>	<p>Oposición interior: 9</p>	<p>Oposición exterior: Ausente</p>
<p>Motivos presentes:</p>  <div data-bbox="819 1205 997 1360" style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;"> <p>Vasija con 4 protúberos dispuestos en 2 pares en el labio</p> </div>	<p>Medidas (mm.): -Alto total: 44 -Diámetro máximo: 160 -Diámetro base: No definida</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5</p>

Pieza n° 55. N° inventario: 132

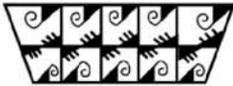
			
			
<p>Procedencia: Compañía baja, La Serena</p>		<p>Oposición interior: 17</p>	<p>Oposición exterior: 18</p>
<p>Motivos presentes:</p>    		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 91 -Diámetro máximo: 145 -Diámetro base: 70 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 5 -Borde: 5

4) Colección Ludwig Museo de Historia Natural de Valparaíso

Pieza n°56. N° inventario: 800

			
			
Procedencia: Caldera		Oposición interior: 30	Oposición exterior: 30
Motivos presentes: 		Medidas (mm.): -Alto total: 65 -Diámetro máximo: 155 -Diámetro base: 45	Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 4

Pieza n° 57. N° inventario: 791

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 20</p>	<p>Oposición exterior: 20</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div>		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 70 -Diámetro máximo: 160 -Diámetro base: 45</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5</p>

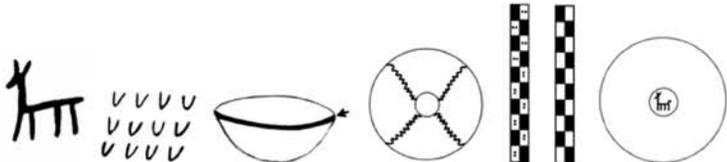
Pieza n° 58. N° inventario 855

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 22</p>	<p>Oposición exterior: 22</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 78 -Diámetro máximo: 175 -Diámetro base: 59 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 5 -Borde: 5

Pieza n° 59. N° inventario: 816

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: Ausente</p>	<p>Oposición exterior: Banda perimetral</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; align-items: center;">   <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-left: 20px;"> <p>Vasija con 2 protúberos opuestos en el cuerpo</p> </div> </div>		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 80 -Diámetro máximo: 146 -Diámetro base: 45 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 4

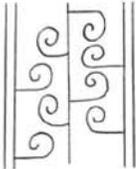
Pieza n° 60. N° inventario: 860

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: No identificable</p>	<p>Oposición exterior: 38</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 92 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5,5</p>

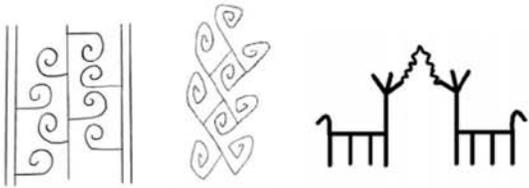
Pieza n° 61. N° inventario: 858

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 195 -Diámetro base: 50 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 5 -Borde: 5

Pieza n° 62. N° inventario: 859

			
			
Procedencia: Caldera		Oposición interior: 27	Oposición exterior: 27
Motivos presentes:   		Medidas (mm.): -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 185 -Diámetro base: 40	Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5

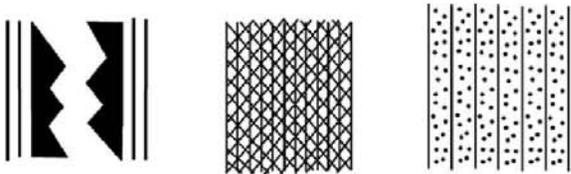
Pieza n° 63. N° inventario: 799

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 75 -Diámetro máximo: 155 -Diámetro base: 52 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 4

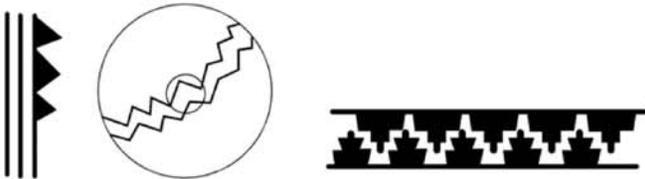
Pieza nº 64. N° inventario: 939

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 6</p>	<p>Oposición exterior: 15</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 50 -Diámetro máximo: 105 -Diámetro base: 40</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 5 -Borde: 5</p>

Pieza n° 65. N° inventario: 804

			
			
Procedencia: Caldera		Oposición interior: 7	Oposición exterior: 10
Motivos presentes: 		Medidas (mm.): -Alto total: 92 -Diámetro máximo: 210 -Diámetro base: 50	Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5,5

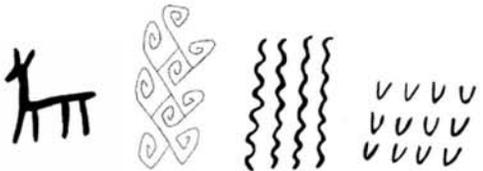
Pieza n° 66. N° inventario: 853

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 5</p>	<p>Oposición exterior: Banda perimetral</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas: -Alto total: 65 -Diámetro máximo: 155 -Diámetro base: 65</p>	<p>Espesores: -Labio: 6 -Borde: 6</p>

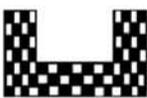
Pieza n° 67. N° inventario: 854

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.): -Alto total: 90 -Diámetro máximo: 200 -Diámetro base: 50</p>	<p>Espesores (mm.): -Labio: 4 -Borde: 5</p>

Pieza n° 68. N° inventario: 793

			
			
Procedencia: Caldera		Oposición interior: 33	Oposición exterior: 33
<p>Motivos presentes:</p>  <div data-bbox="840 1185 1018 1339" style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content;"> <p>Vasija con 4 protúberos equisitantes en el labio</p> </div>		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 65 -Diámetro máximo: 155 -Diámetro base: 40 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 4

Pieza n° 69. N° inventario: 801

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 1</p>	<p>Oposición exterior: 1</p>
<p>Motivos presentes:</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">     </div>		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 85 -Diámetro máximo: 165 -Diámetro base: 37 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 4

Pieza n° 70. N° inventario: 949

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 21</p>	<p>Oposición exterior: 17</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 70 -Diámetro máximo: 135 -Diámetro base: 43 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 3 -Borde: 5

Pieza nº 71. Nº inventario: 852

			
			
<p>Procedencia: Caldera</p>		<p>Oposición interior: 27</p>	<p>Oposición exterior: 27</p>
<p>Motivos presentes:</p> 		<p>Medidas (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto total: 85 -Diámetro máximo: 200 -Diámetro base: 55 	<p>Espesores (mm.):</p> <ul style="list-style-type: none"> -Labio: 4 -Borde: 5

Anexo 2:

La cerámica doméstica: Los resultados de la investigación en el Pukara Manflas (Resumen práctica profesional Garrido 2004)

La cerámica doméstica de la Cultura Copiapó hasta el año 2002 no poseía el suficiente material excavado de modo sistemático como para poder realizar una clasificación que mostrase tendencias más acabadas acerca de la distribución proporcional del conjunto. Gracias al proyecto Fondecyt n° 1000037 a cargo de Hans Niemeyer, Miguel Cervellino y Gastón Castillo, fue posible obtener el material necesario a través de la excavación del poblado fortificado “Pukara Manflas” cerca de la confluencia del río homónimo con el Copiapó. Por medio del proyecto FIP de la Dibam n° 25-33-192-046, en donde desarrollé mi trabajo de práctica profesional (Garrido 2004), fue posible generar una caracterización de los principales atributos de un conjunto cerámico doméstico de la cultura Copiapó, compuesto en su totalidad por fragmentería.

El Pukara Manflas es un sitio emplazado en un espolón rocoso a 1.500 m.s.n.m. aproximadamente, compuesto de 35 estructuras entre las que se encuentran plataformas, estructuras de adobe y piedra circulares y cuadrangulares, además de dos muros defensivos en las partes accesibles del cerro. También cuenta con algunas pinturas y petroglifos distribuidos por el lugar. En una de las cumbres hay una estructura cuadrangular de adobe cuyos cimientos fueron socavados en una esquina y en dicho agujero, fueron depositadas unas ofrendas de procedencia inca: Un tupu de oro y otro de plata, más una figura humana y una de camélido, ambas de Spondylus. Según Cervellino, la falta de otro tipo mayor de evidencia inca aparte de esas ofrendas, indicaría que su presencia es marginal y sólo como una imposición ideológica, pero no como cohabitantes en el sitio. Incluso, es posible que el sitio ya hubiera dejado de estar en funcionamiento a la llegada de ellos.

La excavación del sitio se hizo tomando como unidad las estructuras, de las cuales se excavaron en su totalidad aproximadamente 12, mientras que de las otras sólo se extrajo una muestra de material superficial. La potencia estratigráfica en ningún caso fue superior a los 30 cms, aunque la cantidad de material obtenido no fue para nada despreciable

Tipos cerámicos representados

En esta investigación se ha podido correlacionar la variable tipo cerámico con otras de carácter morfológico y de pasta, encontrando algunos patrones bastante significativos a la hora de poder ofrecer una sistematización del material cerámico de la Cultura Copiapó. Además, tal variable era la única dimensión con la cual se podía contar previamente en función de las investigaciones de la región.

La muestra analizada estaba constituida por 629 fragmentos procedentes de diversas unidades de excavación, cuya distribución relativa se aprecia en la tabla 115.

Tipo	%
Punta Brava	40,4
Copiapó	8,7
Monocromo	50,2
Inciso reticulado oblicuo	0,2
Inciso perforado	0,5
Total general	100

Tabla 115: Distribución porcentual de los tipos cerámicos en el Pukara Manflas

Los fragmentos monocromos nunca muy tomados en cuenta por su falta de decoración, son los más abundantes en la muestra con un 50,2%, mientras que el Copiapó negro sobre rojo que hasta hoy ha sido el característico para la determinación de la Cultura Copiapó, sólo está presente en un 8,7% del total. Inclusive el Punta Brava tiene más representación que el último tipo con un 40,4% sobre el total. En todo caso hay que tomar en cuenta para estas cantidades que hay un obvio nivel de fragmentación diferencial según el tamaño de la pieza, por lo cual lo más grande siempre queda sobre representado.

Fuera de los tipos más comunes, hay una escasísima representación de fragmentos incisos muy peculiares, los cuales aún requieren de un mayor estudio para poder determinar mejor su naturaleza en el conjunto. Además, se encuentran también en baja proporción unos fragmentos de cuerpo monocromos llenos de orificios contiguos que atraviesan toda la pared. Ante tan extraño tipo de vasija de la cual no hay referencias previas para la zona, ésta se asemeja mucho a aquella de la cual el cronista Bernabé Cobo (citado en Escobari

2002:86) hace una descripción de cómo era usada por los indígenas del Perú:

“Del pan ordinario que usar dije ya...ser el maíz, quínua y chuño o papas secas y verdes. Tuestan el maíz en unas cazuelas de barro agujereadas y sírveles de pan y es el más usado matalotaje que llevan cuando caminan, particularmente una harina que del hacen. Tuestan una especie de maíz hasta que revienta y se abre, al cual llaman pasancalla y tienen por colación y confitura.”

Si la introducción de este tipo de vasijas es incaica o previa, es un punto que ahora está sin respuesta. Sin embargo, es interesante la analogía con la referencia de Cobo, lo cual nos estaría mostrando importantes implicancias en cuanto a la dieta y economía de los habitantes del Pukara Manflas y en general de la cultura Copiapó (por comunicación personal con Miguel Cervellino, estos fragmentos también han sido hallados en otros sitios).

Espesor versus tipo

Al comparar los tipos cerámicos según los espesores que muestran sus fragmentos a nivel general, ha sido posible evidenciar que hay ciertas tendencias. Los Copiapó negro sobre rojo por ejemplo van desde 3 a 7 mm con una moda entre los 4 a 5 mm. En cambio, los Punta Brava aunque parten desde los 4 mm, recién aumentan donde lo Copiapó decae, sólo a partir de los 5 mm. en adelante. Los fragmentos de este tipo abundan de los 6 a 10 mm, disminuyendo en espesores mayores.

Los monocromos a su vez, son los que más amplio espectro tienen tanto en frecuencia como en espesor, distribuyéndose preferentemente entre los 5 a 11 mm. dentro de esta categoría. Los Punta Brava son los que alcanzan un mayor espesor, pero en pequeñas cantidades. En esto último influye más que nada el que se trate de un segmento grueso de la pieza más que de una vasija completa con tales espesores de modo regular.

Tratamientos de Superficie

Al desglosar los tratamientos de superficie por tipo cerámico, se constatan ciertas tendencias particulares. El pulido es el más escaso de los tratamientos de superficie presentes y todos los Copiapó negro sobre rojo lo tienen. Dicha regularidad es muy significativa para una posterior interpretación. Para este análisis se ha tomado como criterio de análisis el tratamiento externo, el cual manifiesta rasgos más distintivos de caracterización de los fragmentos, al ir conjuntamente asociado a la decoración. Por su parte, los Punta Brava casi en su totalidad presentan tratamiento de superficie alisado escobillado y los monocromos sólo alisado, siendo esta también una constante de su tipo.

Diámetros y categoría formal

Los fragmentos Copiapó negro sobre rojo son los más pequeños en diámetro, yendo desde 80 mm, hasta aprox. los 230 mm con una mayor proporción en los 200 mm. Estas medidas concuerdan bien con las piezas completas de referencia, no encontrándose además ningún fragmento que discrepe con la morfología de los típicos pucos ya conocidos.

Los fragmentos Punta Brava y monocromos nos muestran la presencia de vasijas de cuerpo ancho de hasta 400 o más mm de diámetro, a partir de allí surgiría un cuello un tanto más restringido. Estas vasijas corresponderían a grandes urnas o contenedores con una presencia casi nula de asas, correspondiendo ambas a formas similares que diferirían sólo en cuanto a tratamiento de superficie y decoración.

Pastas

Gracias a la observación a través de lupa binocular, los antiplásticos de los distintos tipos cerámicos fueron divididos en seis patrones, de los cuales sólo cuatro se nos presentan con rasgos claramente distintivos entre sí, mientras que los otros dos restantes son asimilables a otras variedades, dada su escasa diferencia. En general, se denota que en la muestra predomina el antiplástico de tamaño medio a grande, con una densidad relativamente alta al ser observada en el corte del fragmento.

Al combinar la representación de las variables tipo cerámico y patrón de antiplástico, podemos notar importantes observaciones. En primer lugar, a la definición del tipo Copiapó negro sobre rojo, ahora tenemos un nuevo y significativo elemento que lo particulariza, el cual consiste en su composición de antiplásticos, donde el patrón que hemos denominado 1a, se da exclusivamente en él. Tal antiplástico que presenta tamaño pequeño y densidad no muy alta, al parecer estaría cumpliendo una cierta función técnica dada la delgadez y fina terminación pulida de las piezas. Por otro lado, este antiplástico 1a, se asocia preferentemente a los colores de matriz café claro tinto y café rojizo, lo cual sería también otro importante indicador en la definición de este tipo. Una variante de este antiplástico es la 1b, que sólo se encuentra en 3 fragmentos Copiapó negro sobre rojo. Este antiplástico es tan fino como el otro, pero es más oscuro al igual que la matriz que lo contiene. Aunque podría ser una diferencia de temperatura la que los distingue, también es muy probable que se trate de materiales distintos de manufactura.

Por otra parte en los Fragmentos Punta Brava y monocromos, su antiplástico preferente es el del tipo 3, seguidos del 5 y el 2, con una bajísima representación del 4 (en este caso sólo para los monocromos). La tendencia de antiplásticos entre los Punta Brava y monocromos alisados y alisados escobillados, no presenta mayor diferencia, a excepción un poco del volumen y el agregado en baja frecuencia del antiplástico 4 para los monocromos. La constatación de que los monocromos alisados tienen la misma tendencia que los Punta Brava, lleva a suponer que en definitiva no habría distinción en las pastas de fabricación de estos tipos cerámicos que indistintamente se harían con uno u otro antiplástico. La diferencia entre monocromos y Punta Brava sería más bien en términos de apariencia externa, lo cual va directamente ligado al carácter del uso social de tales piezas. El uso de antiplástico de tamaño mediano a grande y en alta proporción, habla posiblemente de su selección con fines técnicos, dado el mayor tamaño de tales vasijas y la mayor resistencia necesaria para su correcta fabricación y firmeza durante el período de uso. Lo importante son los rasgos comunes que hablan para lo Punta Brava y lo monocromo de un mismo tipo de manufactura y posiblemente de vasijas de características físicas muy similares.

Por otra parte y como corroboración de los anteriores aciertos, cabe mencionar la realización de análisis petrográficos a muestras seleccionadas de los distintos tipos de patrones de antiplásticos ya clasificados a través del uso de lupa binocular. Estos análisis realizados en los laboratorios del Departamento de Ingeniería en Minas de la Universidad de Chile, muestran en sus resultados una similitud muy notoria entre los antiplásticos 2 y 3, tanto en los minerales de su composición interna, como también en su granulometría. Inclusive en lupa binocular su distinción nos muestra más bien un continuo, en donde la diferencia es bastante sutil, excepto sólo porque el antiplástico 3 presenta esporádicamente áridos que sobresalen un poco más de lo normal en relación al 2. En este sentido, tenemos un criterio más para ratificar que los fragmentos de las Vasijas Punta Brava y los monocromos comparten similar composición y características tecnológicas, siendo su diferencia sólo un tema de apariencia externa. Sin embargo, el resultado más relevante de ésta petrografía, es constatar que a pesar de las diferencias entre la composición de las pastas, los tipos mencionados no tienen ningún material especial que indique procedencia foránea o de alguna formación geológica en particular. Es más, sus áridos son comunes en todo río y por ende, apoyan la tesis de una fabricación local. En cuanto a procesamiento, se denota un cierto cernido de los áridos para limitar el tamaño hasta un límite tecnológicamente aceptable según la elaboración de sus vasijas. En estos áridos no hay trituración.

Para el caso de los fragmentos Copiapó negro sobre rojo con antiplástico 1a, la petrografía muestra un resultado distinto. Aunque el tipo de minerales internos no presenta mayores diferencias, en la granulometría hay clara disminución de tamaño de los áridos en comparación a las muestras anteriores. En los fragmentos Copiapó negro sobre rojo, el tamaño varía entre los 30 a 210 micrones con una mayor frecuencia entre los 90 y 120. En cambio, en todas las demás, el rango llega hasta los 900 micrones, lo cual demuestra que tenemos presencia de áridos de hasta más de 5 veces el tamaño del promedio de los primeros. Fuera de esta constatación, la morfología granulométrica también es bastante indicativa. Mientras que en las muestras correspondientes a fragmentos monocromos y Punta Brava la morfología de los áridos presenta formas de bordes redondeados producto de la erosión natural de tales partículas en el ambiente, las formas de los áridos del patrón

1a, nos presentan una mezcla de áridos tanto redondeados como angulosos de pequeño tamaño. Este hecho es significativo en cuanto muestra que tales angulosos no son un producto natural del medio, sino que fueron triturados artificialmente. Dicha trituración implica un trabajo intencionado en la elaboración de una materia prima mucho más fina, para la elaboración a su vez de piezas pulidas y bien decoradas de características de uso especial, dado en gran parte por el ámbito ritual de la funebria y en muy baja proporción dentro de lo doméstico. Así, hay una especie de relación entre el trabajo invertido en la producción de la pieza y su importancia social a desempeñar. Así, este indicador se suma a los demás vistos previamente, para definir ahora con muchos más criterios la diferencia de la cerámica Copiapó negro sobre rojo del resto de las otras, a la vez que estas últimas comparten tanto una misma manufactura y morfología, pero desigual trabajo en términos de información visible externa.

Anexo 3:

Los tipos Ánimas

La alfarería Ánimas ha recibido a través del tiempo 3 clasificaciones (Iribarren 1958, 1969, Montané 1969, Niemeyer 1998) que han producido un panorama donde destacan por lo menos 8 variedades tipológicas a detallar:

- **Tipo Ánimas I:** Este tipo correspondería a vasijas no restringidas de fondo plano y paredes oblicuas con antiplástico fino, buena cocción y color de pasta naranja. Su decoración se presenta en interior y exterior, consistiendo en líneas negras rectas, quebradas o convergentes formando triángulos adosados a una línea (Montané 1969).

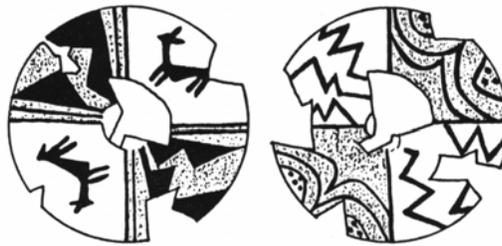


Figura 60: Pieza tipo Ánimas I del valle del Huasco (Kuzmanic 1988)

- **Tipo Ánimas II:** Son vasijas no restringidas con superficie interior de color negro obtenido por técnica de sometimiento a una atmósfera reductora, posterior a la cocción en horno oxidante. A diferencia del tipo anterior, la base es cóncava sobresaliente hacia el interior y siendo denominada “falso torno”. La decoración y formas serían semejantes al tipo Ánimas I (figura 61).

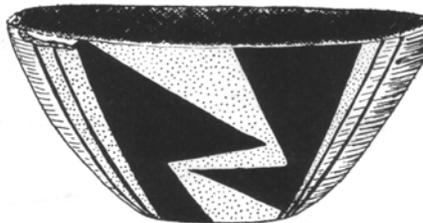


Figura 61: Pieza Ánimas II ilustrada por Montané (1969)

- **Tipo Ánimas III:** Este tipo corresponde tiene presencia de hierro oligisto o especularita en su decoración aplicada directamente sobre la pasta, mientras que también posee pintura blanca sobre un engobe rojo (Montané 1969). Este tipo aparece por primera vez en quebrada Las Ánimas en conjunto con los tipos I y II y por su semejanza con lo Diaguita, se le denominó “Diaguita Arcaico” por Cornely (1956). La decoración blanco sobre rojo corresponde a líneas rectas con figuras compuestas de triángulos (algunas veces con salientes en el borde y líneas paralelas. También presenta base en falso torno.



Figura 62: Ceramios Ánimas III de la colección del Museo Arqueológico de Ovalle (Ampuero 1978) y del Museo Nacional de Historia Natural (en exhibición) respectivamente.

- **Tipo Ánimas IV:** Posee engobe rojo interior y exterior cubriendo toda la pieza, mientras que su decoración ocupa los colores blanco negro y rojo. Su decoración es negro sobre franjas color blanco sobre el engobe con motivos de triángulos con líneas paralelas adosadas a un cateto. Este estilo decorativo, al igual que el Ánimas III también fue asociado en un comienzo al Diaguita Arcaico de Cornely (1956). Las formas de las vasijas son similares a los tipos anteriores con presencia del falso torno en la base (Montané 1969).



Figura 63: Ceramio Ánimas IV de la colección del Museo Arqueológico de La Serena

- **Tipo La Puerta:** Este tipo es el más común que encuentra Iribarren en su primera visita al sitio homónimo y en Tres puentes (1958), el cual corresponde a fragmentería color terracota clara (amarillo blanquecino) con cocción a alta temperatura, antiplástico fino y a veces color negro interior brillante. Posteriormente, en 1969 Iribarren le agrega 3 variedades:

- Negro ahumado brillante interior con terracota exterior.
- Terracota exterior e interior.

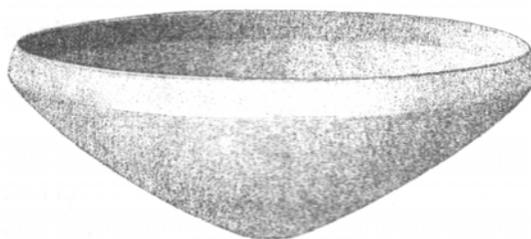


Figura 64: Ceramio tipo La Puerta color terracota del sitio homónimo (Niemeyer 1998)

- Negro interior con terracota exterior y dibujo negro por ésta última superficie



Figura 65: Ceramio La Puerta negro interior, decoración negra exterior, proveniente del sitio homónimo (Niemeyer 1998)

A esta clasificación, Niemeyer (1998), le agrega dos variedades más de acuerdo a las excavaciones de los años 1993 – 94:

- Interior negro y exterior tricolor (basándose en una pieza encontrada en el túmulo 13 del sitio La Puerta).

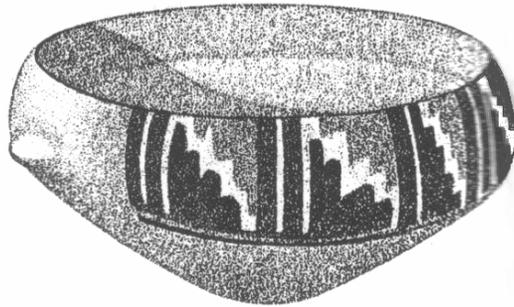


Figura 66: Cerámico La Puerta negro interior, exterior tricolor, proveniente del sitio homónimo (Niemeyer 1998)

- La Puerta rojo anaranjado exterior e interior: ambas superficies son pulidas de color rojo anaranjado. Su representante es un cerámico puco del túmulo 50 con medidas de diámetro del borde de 126 mm, 65 mm de base y altura de 95 mm.
- **Tipo Grabado Inciso:** Iribarren (1958) describe sus fragmentos como de color negro reducido, superficie pulida y pasta fina con inclusiones de cuarzo. La decoración consistiría en chevrónes incisos dispuestos en fajas, además de otros motivos diagonales no precisados.

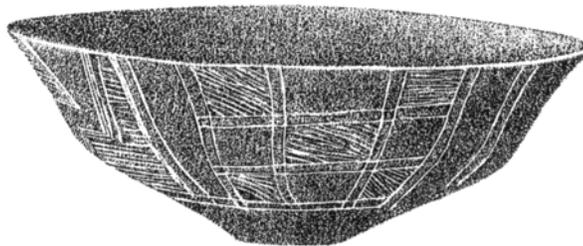


Figura 67: Cerámico La Puerta negro inciso proveniente del sitio homónimo (Niemeyer 1998)

- **Tipo Pintado Rojo sobre Blanco:** Según Iribarren (op.cit), corresponde a fragmentería cerámica de pasta fina y espesor delgado (4mm.) con superficie engobada blanca con decoración roja de figuras escalonadas descendentes y trazos figurativos no identificados.
- **Tipo Necrópolis:** Gracias a la excavación del sitio La Puerta A en 1993, se identificó un sector de túmulos y otro de fosas sepulcrales en gran cantidad, denominando este último “La Necrópolis” (Niemeyer 1998). Las piezas obtenidas en este sector del cementerio fueron catalogadas bajo dicho nombre, ya que diferían del resto del cementerio; sin embargo, su morfología y decoración es idéntica al tipo Ánimas II y por ende se asimilan a él.

Anexo 4:

Las urnas Copiapó: El tipo Punta Brava y sus características

El tipo Punta Brava descrito por primera vez por Iribarren en 1958, a partir de la fragmentería recolectada en el sitio que le dio su nombre (Iribarren 1958), corresponde a grandes vasijas sin asas de contorno de cuerpo en gran parte simple, salvo por el punto de quiebre que marca la presencia de un cuello corto y de gran diámetro. Dado el hecho de que este tipo cerámico sólo ha sido reconocido a través de la fragmentería de los sitios asignados a la Cultura Copiapó, han existido grandes dificultades para definir con claridad su tipología formal y decorativa por la falta de ejemplares completos que aporten a la mejor comprensión de estas vasijas. En el Museo Arqueológico de La Serena, existe el único ejemplar completo que se conoce del tipo Punta Brava (figura 30), el cual concuerda con gran parte de la fragmentería cerámica asociada a este tipo en diversos sitios habitacionales de la 3° región.

La vasija de la figura 68 procede del valle de Copiapó y fue donada por un particular en la década de 1960', sin mayor información acerca de su contexto. Resulta curioso el estado de conservación de esta vasija teniendo en cuenta de que no es un artefacto que se encuentre comúnmente como ofrenda fúnebre, contexto que sin duda debe ser el más probable para asignar su procedencia. Sin embargo, más allá de esta salvedad especial, su tamaño, forma y decoración no difieren en nada de la fragmentería cerámica de los sitios habitacionales, lugares donde se denota el principal uso de esta categoría de vasijas. El análisis cerámico efectuado en la colección del sitio "Pukara Manflas" (Garrido 2004) avala la anterior aseveración, pero tanto este estudio como las propias descripciones que Iribarren entrega de la cerámica Punta Brava, nos muestran que existen también otras variantes decorativas.



Figura 68: Único ejemplar de vasija Punta Brava en estado completo, proveniente del valle de Copiapó (Colección Museo Arqueológico de La Serena)

Morfología y tratamiento de superficie.

En cuanto a tales indicadores, el estudio de la colección del Pukara Manflas (Garrido op. cit.) nos da cuenta de una serie de características entre las que destacan:

- Posee un tratamiento de superficie alisado escobillado que se dispone por lo común con estrías horizontales perpendiculares al eje tecnológico. Este tratamiento de superficie se presenta tanto por el interior como por el exterior y es distintivo de este tipo cerámico a diferencia de otras variedades en el conjunto de la alfarería de la cultura Copiapó.

- Fuera del alisado escobillado, por la superficie exterior las piezas tienen un engobe color amarillo crema muy tenue, sobre el cual va aplicada la decoración por medio de líneas y motivos geométricos en negro y rojo. La decoración se aprecia en mal estado en gran parte de la muestra y se diluye con agua.
- La forma general de estas vasijas corresponde a ejemplares restringidos de gran tamaño en su mayoría sin asas. El diámetro máximo se distribuye sobre los 400 mm. y el espesor de las paredes se da entre los 4 a los 14 mm. con una mayor cantidad entre los 7 y 8 mm.
- La pasta de estas vasijas presenta un antiplástico que se asemeja en su composición a la arena de río, no difiriendo en nada al utilizado en las vasijas monocromas y alcanzando tamaños de hasta 900 micrones. Por otra parte, la cocción de estas vasijas es irregular y de temperatura no muy alta, lo cual se denota por el alto grado de componentes orgánicos en combustión incompleta que presenta.

La cerámica Punta Brava se encuentra fragmentada preferentemente en sitios habitacionales, siendo éste su principal contexto de uso. Su función probablemente sea la de contenedor de productos secos como grano, ya que su pasta es porosa y su decoración no muy resistente al agua (lo que también podría ser un proceso de descomposición reciente). El ejemplar existente en la colección del Museo Arqueológico de La Serena, es casi sin lugar a dudas una pieza de funebria, y tal hecho sería el determinante en la explicación de su estado de completitud actual. Sobre el hallazgo de otras vasijas Punta Brava en funebria, sólo se conoce otro caso en el cementerio de Iglesia Colorada, donde las tumbas 1, 2 y 4 del Potrero El Damasco, contenían una vasija de este tipo como ofrenda mortuoria. Tales vasijas estaban colapsadas por la presión de los sedimentos y aparecieron en conjunto a ceramios Copiapó negro sobre rojo y Diaguita incaicos (Castillo 1998). Fuera de este dato, no conocemos más evidencia de sepulturas con vasijas Punta Brava como ofrenda, existiendo la posibilidad de que la inclusión de este tipo de ceramio en dicho contexto sea algo fuera de lo común explicado por lo tardío de su situación. Sin embargo, el tipo Punta Brava remonta con claridad su origen al período Intermedio Tardío, lo cual está avalado por los

fechados tomados por termoluminiscencia (TL) directamente sobre los fragmentos (tabla 113).

Fechados por termoluminiscencia (TL)						
Nº Muestra	Sitio	Procedencia	Fragmento	años AP	Fecha TL	Año base
UCTL-1288	Los Molinos	Cuadrícula 10N/60E nivel 100-110 cms.	Punta Brava	700 +/- 70	1300	2000
UCTL-1038	Iglesia Colorada	Basural Oeste	Punta Brava	665 +/- 70	1330	1995
UCTL1178	Los Fósiles	Estructura 25 cuadrícula 3 nivel 30- 40 cms.	Punta Brava	635 +/- 50	1360	1998
UCTL-976	Los Molinos	Cuadrícula 44e-1n nivel 50-60 cms.	Punta Brava	635 +/- 65	1360	1998
UCTL-1179	Los Fósiles	Estructura 25 cuadrícula 3 nivel 39 cms.	Punta Brava	600 +/- 55	1395	1998

Tabla 116: Fechados de cerámica Punta Brava por termoluminiscencia

Estos fechados nos hablan del desarrollo de este tipo cerámico en conjunto con el Copiapó negro sobre rojo en una época preincaica, tras la cual, no conocemos aún la naturaleza de los cambios producidos en el conjunto alfarero.

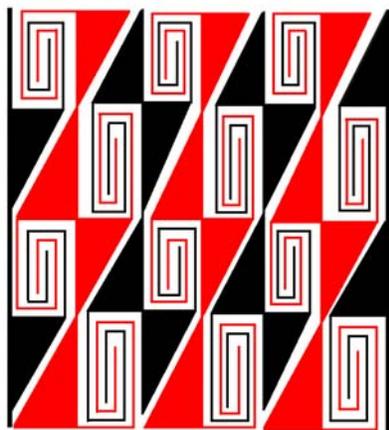
La cerámica Punta Brava también encierra un componente tardío que se diferencia formalmente y en cuanto a la decoración con respecto a los anteriores descritos, el cual guarda relación con la influencia Diaguita incaica. En el sitio tipo “Punta Brava” (Niemeyer 1991), fue encontrada fragmentada en el recinto nº 28, una urna con rostro modelado y diseños Diaguita, además de una morfología con cuello largo y borde evertido, que la constituyen como un ejemplar con claras influencias Diaguita Incaicas (figura 52), haciendo referencia directa a la ocupación tardía que presenta este sitio sobre un poblado previo Copiapó. Sólo en su parte trasera esta vasija presenta el diseño local PB1, en un campo acotado en el cuello. La repetida publicación de la ilustración de tal vasija desde 1991 en adelante, ha contribuido a la asignación por parte de algunos autores, de que el tipo Punta Brava en su totalidad sería “un subtipo del Diaguita Inca bautizado como Punta Brava” (Uribe 1999-2000:83).



Figura 69: Urna Diaguita Incaica encontrada fragmentada en el poblado del Pukara Punta Brava, la cual posee en la parte trasera de su cuello, el diseño local PB1 (colección Museo Regional de Atacama)

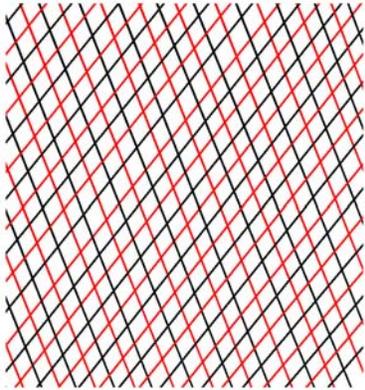
Diseños decorativos Punta Brava

Acerca de los diseños decorativos de este tipo cerámico poco se conoce hasta el momento y además no poseemos en la actualidad una muestra representativa para su estudio. Sin embargo, a partir de la pieza completa que se conoce (figura 51) y lo visible en la fragmentería de diversos sitios, podemos identificar los siguientes diseños:



PB1: Diseño bidimensional compuesto de triángulos de un mismo color opuestos por el vértice, en oposición a otros similares, pero de colores alternativos rojo y negro. Del vértice libre de cada triángulo (que no va unido a otros), se desprende un gancho cuadrado en forma de U, que se entrelaza con otro similar que sale de la base del triángulo de color alternado.

Este diseño ocupa un campo que abarca la mitad del cuerpo de la pieza y se dispone en un eje vertical que va desde la base hasta el punto de unión del cuerpo con el cuello.



PB2: Diseño bidimensional compuesto líneas oblicuas de color rojo y negro entrelazadas formando una malla que alterna ambos colores.

Al igual que el diseño anterior, este ocupa casi una mitad del cuerpo de la pieza, ubicándose al lado opuesto del otro.

Ambos diseños están separados por dos bandas rojas delimitadas por líneas negras, tal como lo apreciamos en la disposición en banda de la figura 53.

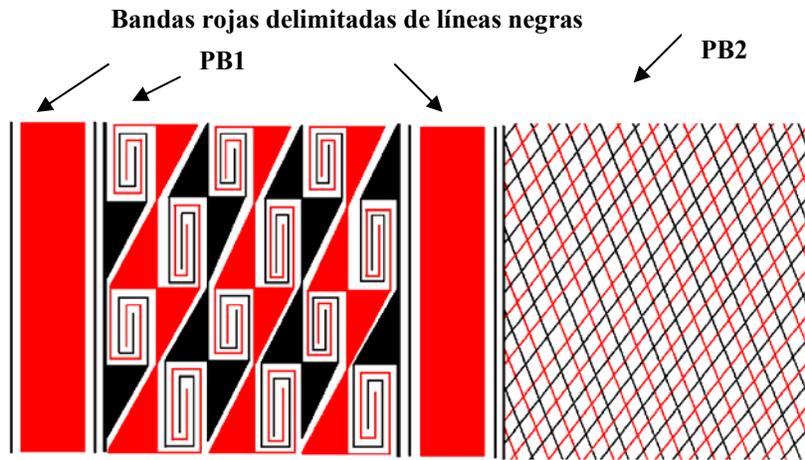


Figura 70: Banda decorativa del cuerpo de las vasijas Punta Brava



PB3: Diseño unidimensional en banda reconocido hasta el momento sólo a través de fragmentería. Su unidad mínima son triángulos opuestos de color negro dispuestos en sucesión por reflexión desplazada, con líneas rojas y negras en zig-zag que rellenan los espacios libres entre ellos.



Figura 71: Fragmento obtenido por Iribarren en 1958 en Punta Brava, siendo uno de los que ayudó a la definición de este tipo cerámico (Colección Museo Arqueológico de la Serena)

Anexo 5: Fechados del período alfarero para la región de Atacama

Carbono 14					
N° Muestra	Sitio	Procedencia	Muestra	Años AP	Fecha
GAK-6135	Ipipe	Túmulo 2	hueso humano	2180 +/- 570	860 a.C.
TI-12296	El Torín	Túmulo 22	carbón	2080 +/- 110	130 a.C.
BETA-79733	Carrizalillo Grande		carbón	1940 +/- 50	10 d.C.
IVIC-162	El Durazno	Túmulo	madera algarrobo	1640 +/- 90	310 d.C.
BETA-35479	Quebrada Seca	Montículo 1	carbón	1630 +/- 60	320 d.C.
BETA-33991	Colinai	Fogón asociado a muro perimetral oeste entre 30 y 30 cms.	carbón	2310 +/- 70	360 d.C.
GAK- 14404	Laguna Chica	Fogón entre 10 a 12 cms. en fogón	carbón	580 +/- 80	370 d.C.
CLW	Carrizalillo Chico	Estructura Funeraria 50	madera algarrobo	1570 +/- 70	380 d.C.
BETA-28085	Carrizalillo Chico	Estructura Funeraria 47	carbón	1550 +/- 50	400 d.C.
CH 16	Carrizalillo Chico	Estructura Funeraria 50	madera algarrobo	1480 +/- 100	470 d.C.
BETA-13008	Carrizalillo Chico	Cenizas en relación al cuerpo 2 de la estructura 62	carbón	1470 +/- 60	480 d.C.
AC 0718	Carrizalillo Chico	Estructura Funeraria 50	madera algarrobo	1450 +/- 90	500 d.C.
BETA-50211	Cabra Atada	Túmulo 1	carbón	1440 +/- 50	510 d.C.
TI-11834	El Torín	Túmulo 1	carbón	1380 +/- 80	570 d.C.
BETA-20970	Quebrada Seca	Basural Silo	carbón	1230 +/- 60	720 d.C.
BETA-44171	Cabra Atada	Recinto 2 poblado El Pedregal	carbón	1100 +/- 50	850 d.C.
BETA-72358	La Puerta A	Túmulo	carbón	1090 +/- 50	860 d.C.
BETA-33992	Pasteadero	Fogón central unidad 1 recinto 5	carbón	1030 +/- 60	920 d.C.
BETA-28084	Puntilla Blanca	Pozo 5	carbón	900 +/- 50	1050 d.C.
BETA-33990	Laguna Chica	Fogón entre 10 a 12 cms. en fogón	carbón	850 +/- 60	1100 d.C.
BETA-57427	La Puerta A	Túmulo 16	madera algarrobo	800 +/- 50	1150 d.C.
GAK- 14404	Pasteadero	Fogón central unidad 1 recinto 5	carbón	710 +/- 90	1240 d.C.
BETA-50212	Punta Brava	Plataforma 3	carbón	690 +/- 50	1260 d.C.
BETA-57428	Punta Brava	Plataforma 13	carbón	510 +/- 60	1440 d.C.
GAK- 14405	Colinai	Fogón asociado a muro perimetral oeste entre 20 y 30 cms.	carbón	460 +/- 80	1490 d.C.
BETA-79734	Carrizalillo Grande		carbón	370 +/- 50	1580 d.C.

Tabla 117: Fechados C14 para el Período Alfarero en la región de Atacama

Termoluminiscencia						
N° Muestra	Sitio	Procedencia	Fragmento	años AP	Fecha	Año base
UCTL-525	La Puerta	Túmulo 70		1350 +/- 150	640 d.C.	1990
UCTL-170	Puntilla Blanca	Pozo 5 estrato 2		1320 +/- 100	670 d.C.	1990
UCTL-174	La Puerta	Túmulo 56		1310 +/- 100	680 d.C.	1990
UCTL-172	Pukara Punta Brava	Estructura 24 A nivel 10 cms.		1260 +/- 140	730 d.C.	1990
UCTL-527	La Puerta	Túmulo 10		1210 +/- 60	780 d.C.	1990
UCTL-173	La Puerta	Túmulo 93		1200 +/- 50	790 d.C.	1990
UCTL-524	La Puerta	Necrópolis 2 fosa 15		1165 +/- 120	825 d.C.	1990
UCTL-171	El Torín	Túmulo 16 relleno aéreo		1150 +/- 100	840 d.C.	1990
UCTL-523	La Puerta	Túmulo 6		1140 +/- 100	850 d.C.	1990
UCTL-169	Carrizalillo Chico	Estructura 79 sección A nivel 10-25 cms.		1130 +/-100	860 d.C.	1990
UCTL-522	La Puerta	Túmulo 6		1130 +- 90	860 d.C.	1990
UCTL-1290	El Alero	Estructura 2 nivel 115-120 cms.	Molle	1105 +/- 100	895 d.C.	2000
UCTL-760	Iglesia Colorada	Túmulo 8	Ofrenda	935 +/- 100	1060 d.C.	1995
UCTL-63	Iglesia Colorada	Sepultura 12		895 +/- 70	1100 d.C.	1995
UCTL-1040	Cabra Atada	Túmulo 4 Esqueleto 3	Cuenco	875 +/- 80	1120 d.C.	1995
UCTL-759	Iglesia Colorada	Túmulo 86 y 87	Ofrenda esqueleto 5	810 +/- 80	1185 d.C.	1995
UCTL-1039	Iglesia Colorada	Basural Oeste	Diaguita	780 +/- 80	1215 d.C.	1995
UCTL-62	Iglesia Colorada	Sector monticular basural		765 +/- 90	1230 d.C.	1995
UCTL-761	Iglesia Colorada	Tumba 3	Ceramio 5	695 +/- 70	1300 d.C.	1995
UCTL-1288	Los Molinos	Cuadrícula 10N/60E nivel 100-110 cms.	Punta Brava	700 +/- 70	1300 d.C.	2000
UCTL-977	Los Molinos	Cuadrícula 39e-2n nivel 60-70 cms.	Copiapó n/r	685 +/- 70	1310 d.C.	1998
UCTL-1175	Quebrada Cuestecilla	Cuadrícula j-6 sur nivel 40 50 cms.	Copiapó n/r negra pulida ambas caras	685 +/- 70	1310 d.C.	1998
UCTL-756	Iglesia Colorada	Tumba 10		680 +/- 70	1315 d.C.	1995
UCTL-1176	Quebrada Cuestecilla	Cuadrícula j-6 sur nivel 30 40 cms.	Copiapó n/r	675 +/- 70	1320 d.C.	1998
UCTL-1038	Iglesia Colorada	Basural Oeste	Punta Brava	665 +/- 70	1330 d.C.	1995
UCTL-1287	Los Molinos	Cuadrícula 10N/60E nivel 100-110 cms.	Copiapó n/r	670 +/- 50	1330 d.C.	2000
UCTL-1037	Iglesia Colorada	Sepultura 12 Cementerio El Montículo		655 +/- 40	1340 d.C.	1995
UCTL-64	Altos Blancos	Sepultura Ampollar		645 +/- 55	1350 d.C.	1995
UCTL1178	Los Fósiles	Estructura 25 cuadrícula 3 nivel 30-40 cms.	Punta Brava	635 +/- 50	1360 d.C.	1998
UCTL-976	Los Molinos	Cuadrícula 44e-1n nivel 50-60 cms.	Punta Brava	635 +/- 65	1360 d.C.	1998
UCTL-1177	Los Fósiles	Estructura 25 cuadrícula 3 nivel 45 cms.	Copiapó n/r	610 +/- 50	1385 d.C.	1998
UCTL-1179	Los Fósiles	Estructura 25 cuadrícula 3 nivel 39 cms.	Punta Brava	600 +/- 55	1395 d.C.	1998
UCTL-1286	Alero Cerro Escoba	Cuadrícula 2 nivel 30-40 cms.	Copiapó n/r	600 +/- 55	1400 d.C.	2000
UCTL-1375	La Puerta A			590 +/- 60	1410 d.C.	2000

N° Muestra	Sitio	Procedencia	Fragmento	años AP	Fecha	Año base
UCTL-1499	Pukara Manflas	Estructura 15 nivel 0-15 cms.		585 +/- 50	1415 d.C.	2002
UCTL-757	Iglesia Colorada	Tumba 8	Cerámica tricolor	575 +/- 60	1420 d.C.	1995
UCTL-1374	La Puerta A			580 +/- 50	1420 d.C.	2000
UCTL-1497	Pukara Manflas	Estructura 9a nivel 0-15 cms.		550 +/- 45	1450 d.C.	2002
UCTL-1496	Pukara Manflas	Estructura 10		525 +/- 45	1455 d.C.	2002
UCTL-1495	Pukara Manflas	Estructura 5		535 +/- 50	1465 d.C.	2002
UCTL-758	Iglesia Colorada	Tumba 6	Cerámica tricolor	520 +/- 50	1475 d.C.	1995
UCTL-1181	Tambo El Castaño	Sector bajo cuadrícula j-4 nivel 50-60 cms.	Copiapó n/r	520 +/- 55	1475 d.C.	1998
UCTL-1502	Pukara Manflas	Estructura 5 relleno		515 +/- 45	1485 d.C.	2002
UCTL-1376	La Puerta A			495 +/- 50	1505 d.C.	2000
UCTL-1372	La Puerta A			490 +/- 45	1510 d.C.	2000
UCTL-1501	Pukara Manflas	Estructura 5 relleno		490 +/- 40	1510 d.C.	2002
UCTL-1504	Pukara Manflas	Estructura 11 nivel 0-10 cms.		485 +/- 40	1515 d.C.	2002
UCTL-1373	La Puerta A			480 +/- 40	1520 d.C.	2000
UCTL-1498	Pukara Manflas	Estructura 3 nivel 15-30 cms.		470 +/- 45	1530 d.C.	2002
UCTL-1371	La Puerta A			460 +/- 45	1540 d.C.	2000
UCTL-1182	Tambo El Castaño	Sector bajo cuadrícula j-4 nivel 50-60 cms.	Plato Inka	450 +/- 50	1545 d.C.	1998
UCTL-1180	La Aduana	Recinto 2 cuadrícula 1 nivel 10-20 cms.	Café Pulido	445 +/- 45	1550 d.C.	1998
UCTL-1500	Pukara Manflas	Estructura 8 nivel 0-15 cms.		440 +/- 40	1560 d.C.	2002

Tabla 118: Fechados TL para el Período Alfarero en la región de Atacama