



Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología

“Cerámica Diaguita en el Valle del Limarí: Una aproximación desde la Colección Durruty”

Memoria para optar al Título de Arqueóloga

María José Vásquez
Profesor Guía: Andrés Troncoso
Marzo 2018

Agradecimientos

El poder haber finalizado este proceso se lo debo en gran parte a mi familia (Padres, Tíos, Abuela, Hermano), mi pilar fundamental. A ellos les agradezco el ánimo cuando ya perdía las ganas de seguir..... por incentivar me siempre y estar ahí cuando creía no ser capaz. Incentivo que estuvo siempre conmigo, por eso y mucho más les doy las gracias. A Angelo, por aguantarme este tiempo de inseguridades, cansancio y mal humor, siempre con su frase tú puedes, y por toda su ayuda con la diagramación cuando yo ya no tenía paciencia.

A mis amigos, que cuando eran momentos complejos me ayudaban a tomar aire y me acompañaban sin preguntar nada, solo diciendo vamos, queda poco....

A mi profesor guía Andrés Troncoso, por alentarme cuando creía no poder. Por sus correcciones, paciencia e invitación a formar parte de los terrenos en el Choapa y Limarí. A Paola González por las gratas jornadas identificando los patrones decorativos y conversando acerca de lo mágico de las decoraciones Diaguitas.

Gracias también al Proyecto Fondecyt 1150776 "Arte rupestre, trayectorias y construcción social de las comunidades prehispánicas en los valles de Elqui y Limarí", por permitir realizar esta memoria dentro de ese maravilloso equipo.

Al Museo del Limarí por facilitar los materiales que permitieron realizar esta memoria, y a Don Guillermo, por la paciencia y la amabilidad con que me ayudo en esas tardes de registro.

Y a Kiko, mi compañero de cuatro patas, por su compañía a lo largo de este proceso.

Contenido

1.	Introducción	4
2.	Problema de Investigación	5
3.	Objetivos	7
4.	Antecedentes	8
4.1	Aspectos generales.....	8
4.2	Cerámica.....	12
5.	Marco Conceptual	17
6.	Metodología	22
6.1	Muestra	22
6.2	Registro	22
6.3	Análisis.....	23
7.	Resultados	29
7.1	Análisis patrones decorativos cuenca del Limarí	29
Escudillas	33	
Antropomorfos/zoomorfos	41	
Jarros Pato.....	46	
Taza (otros):.....	47	
7.2	Análisis patrones decorativos valle del Choapa	48
7.3	Comparación entre valles.....	54
8.	Discusión	62
9.	Limitaciones y alcances de este estudio	72
10.	Bibliografía	74
11.	Anexo I.....	78
12.	Anexo II.....	79

1. Introducción

Esta memoria para optar al título de Arqueóloga, tiene por objetivo principal determinar si existe variabilidad al interior del conjunto cerámico Diaguita de la colección Durruty, proveniente del Museo del Limarí. Además, se propone comparar con la muestra Diaguita proveniente del Choapa, para determinar si existen diferencias o similitudes entre ambas muestras. Ello con el objetivo de determinar si existe variabilidad intervale a nivel de decoración, como está ocurriendo con otras materialidades en el semiárido.

La Memoria se encuentra dividida en 12 capítulos. Los capítulos 1, *Introducción*, y capítulo 2, *Problema de investigación*; exponen un panorama general en torno al problema y la pregunta central de esta memoria. El capítulo 3, *Objetivos*; capítulo 4 *Antecedentes*; donde se da a conocer de forma más específica el contexto en el cual se enmarca esta investigación, dividida principalmente en antecedentes generales y luego un apartado en torno a la investigación de la cerámica. El capítulo 5 corresponde al *Marco Conceptual*, donde se exponen aquellos elementos teóricos que serán utilizados como base para la discusión de los resultados. En el capítulo 6, *Metodología*, se dan a conocer las técnicas y se explicitan las unidades de análisis que se utilizaron en las piezas. El capítulo 7, *Resultados*, se divide en tres partes; la primera de ellas se exponen los resultados obtenidos de la muestra proveniente de la cuenca del Limarí, la segunda se exponen los resultados de la sistematización de la muestra del valle del Choapa y finalmente, en la tercera parte se realiza la comparación entre ambos valles descrita en los objetivos. La *Discusión*, capítulo 8, incluye resultados, marco conceptual y antecedentes, generando un panorama que permita responder las preguntas iniciales y a la vez plantear nuevas problemáticas a futuro. El capítulo 9 expone las *limitaciones y los alcances* de esta investigación. El capítulo 10 da a conocer las referencias bibliográficas utilizadas en esta memoria. En el caso de los *Anexos* (capítulos 11 y 12), estos se encuentran orientados a presentar la ficha de registro de las piezas y los patrones decorativos identificados en ambas muestras.

2. Problema de Investigación

La presente investigación se enmarca en el Proyecto FONDECYT 1150776 “ARTE RUPESTRE, TRAYECTORIAS Y CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LAS COMUNIDADES PREHISPÁNICAS EN LOS VALLES DE ELQUI Y LIMARÍ”. Dentro de esta amplia temática, esta investigación se centra en la cultura Diaguita, específicamente en el análisis de su cerámica decorada.

Las primeras investigaciones vinculadas a la Cultura Diaguita tuvieron como objetivo establecer cronologías basadas en la decoración cerámica y sus variaciones estilísticas. Estas secuencias surgen en respuesta a la necesidad de ubicar temporalmente a la Cultura Diaguita en relación a la cronología regional del Norte Chico. Las piezas analizadas para construir estas secuencias se encontraban principalmente asociadas a contextos funerarios (Cornely 1956, 1962, Montané 1969, Ampuero 1989). A partir de los años 90, sin embargo, la investigación se comienza a problematizar y a generar nuevas hipótesis sobre la prehistoria del Semiárido.

Dentro de estas nuevas investigaciones se generan clasificaciones a través del análisis decorativo de la cerámica, centrándose específicamente en el período de contacto entre Diaguitas e Incas (Cornejo 1989, Cantarutti 2002, González 1995a, 1995b, 1998a, 1998b, 2000, 2003, 2004a, 2004b, 2004c, 2006). Metodológicamente, incorporan un enfoque estructuralista al análisis formal, utilizando el procedimiento derivado del análisis de simetría (Washburn 1977, Washburn y Crowe 1988). A partir de los resultados obtenidos, en conjunto con otras evidencias, se plantea la tesis de una interacción diferencial en tiempos tardíos por parte de las poblaciones Incas al interior de los valles del Norte Semiárido. Se reconoce la diferencia en la complejidad y representatividad de los patrones decorativos, lo que está implicando estrategias de dominación diferentes para el área nuclear (Elqui-Limarí) y para las áreas aledañas, Choapa específicamente (González 2004a, 2004c, 2006, 2008).

A esta hipótesis se suma la de variabilidad regional, postulada por Troncoso y Pavlovic (2013) dentro de la discusión de la heterogeneidad al interior del Semiárido. Esta hipótesis se sustenta en las diferentes evidencias materiales entre valles (Copiapó-Huasco, Elqui-Limarí y Choapa) desde el Período Alfarero Temprano hasta el Período Tardío, las que exceden el conjunto cerámico incluyendo indicadores de funebria, instrumentos de molienda, presencia de camélidos domesticados, patrón de asentamiento y arqueobotánica, entre otros. Las diferencias que se estarían dando se discuten en relación a la presencia-ausencia y características de estos indicadores (Troncoso y Pavlovic 2013).

Según lo expuesto, la heterogeneidad entre los valles del Semiárido se viene manifestando desde el Período Alfarero Temprano hasta el Tardío en distintas materialidades. Esto se aleja de la visión homogénea en la región que se planteaba en las primeras investigaciones. Las hipótesis de variabilidad regional (Troncoso y Pavlovic 2013) y de interacción diferencial en tiempos Incaicos (González 2004a, 2004c, 2006) son

el inicio del interés por analizar una colección cerámica Diaguita, lo cual permitirá evaluar si en tiempos preincaicos se visualiza esta variabilidad regional en la cerámica, a través del análisis de su decoración.

En este contexto, el problema de investigación se orienta a **“Evaluar la variabilidad al interior del conjunto cerámico de la colección Durruty y comparar con la muestra proveniente del Choapa”**.

La colección Durruty proviene de la cuenca del río Limarí, pero su importancia es que permitiría evaluar si en tiempos preincaicos la cerámica decorada participa de esta variabilidad a partir de la comparación con la cerámica decorada del Choapa. Como se mencionó, para tiempos Tardíos se plantea que el Elqui- Limarí es el área nuclear de Interacción Inca, pero se desconoce si en tiempos Diaguitas esta diferencia entre valles se está manifestando.

La Colección Durruty, donada al Museo del Limarí en los años 60, está compuesta por 434 vasijas a las que se suman restos bioantropológicos y osteofaunísticos. Estas piezas cerámicas pertenecerían al Complejo Cultural Las Animas y a la Cultura Diaguita, aunque solo algunas presentan rótulos que podrían estar vinculados a su procedencia¹. No obstante, se trata de un universo interesante de ser analizado con el fin de identificar sus patrones decorativos y compararlos con aquellos presentes en el Choapa de manera de evaluar si su decoración forma parte de la heterogeneidad planteada para el Norte Semiárido. Para el desarrollo de esta Memoria de Título, se seleccionaron aquellas piezas que presentan decoración y que se encuentran en condiciones de relevar la información requerida. La muestra final consta de 205 piezas.

En base a lo expuesto se plantea la pregunta

¿Cómo participa la cerámica de la colección Durruty en la variabilidad intervale planteada entre las áreas de Elqui-Limarí y Choapa?

¹ Manuscrito en Posesión de Museo Del Limarí

3. Objetivos

Se exponen a continuación los objetivos que nos permitirán responder a la pregunta central de esta memoria.

Objetivo General

- Evaluar si la cerámica de la colección Durruty participa de la variabilidad propuesta para el Elqui-Limarí en relación al Choapa.

Objetivos específicos

- Caracterizar los patrones decorativos de las vasijas de la colección Durruty, basándose en los ya identificados para el área del Choapa.
- Caracterizar las formas de las vasijas que forman parte de la Colección Durruty.
- Evaluar si existe relación entre forma de la vasija y patrón decorativo, examinando si predominan ciertos diseños en cada forma identificada.
- Comparar los patrones decorativos presentes en esta colección con los ya identificados para el área del Choapa, para evaluar la presencia de variabilidad en la decoración cerámica

4. Antecedentes

4.1 Aspectos generales

El escenario donde se desarrolla la cultura Diaguita es el Norte Semiárido, específicamente se ubica a lo largo de la cuarta región. Temporalmente se desarrolla entre los años 900 y 1536 dC. Dentro de este rango cronológico, el período Diaguita preincaico incluye dos fases (I y II), que van desde el 900 dC hasta el 1450 dC, mientras la fase Diaguita III (de contacto cultural entre Diaguitas e Inkas) se produce a inicios del año 1470 dC. (González 2013). Sin embargo, en el semiárido se utilizan los conceptos Pre inka (Equivalentes a Fases I y II) y fase Inka (equivalente a Fase III).

En cuanto a su **desarrollo histórico**, tradicionalmente, la Cultura Diaguita fue definida por seriaciones construidas en base a la forma y decoración de las vasijas cerámicas. Estas secuencias se caracterizan por presentar un panorama homogéneo de la prehistoria del semiárido. Las piezas con las cuales se generan estas seriaciones iniciales provienen de contextos funerarios, a lo que se suma información contextual de otras materialidades, lo que permitió ir ajustando estas secuencias (Cornely 1956, 1962, Montané 1969, Ampuero 1989 y 1994). Como resultado se crearon “etapas”, “tipos cerámicos”, y “fases” con el objetivo de ubicar a la Cultura Diaguita dentro de la cronología del Norte Semiárido y los espacios que ésta habría ocupado.

La secuencia realizada por Cornely (1956), define 4 etapas, a saber: Arcaica, Transición, Clásica e influencia Incaica. Junto con la seriación cerámica, Cornely (1956) realiza excavaciones que permiten sustentar su secuencia con la ayuda de otras materialidades como metalurgia, instrumentos de hueso, molienda, líticos, cuentas, collares e instrumentos musicales. Montané por su parte (1969), se encarga de discutir los vínculos entre la Cultura Diaguita y los grupos Molle sobre la base de la presencia de fragmentos cerámicos en estratos Diaguitas y la reutilización de los tembetás Molle por parte de poblaciones Diaguitas. Propone tipos cerámicos que van del Ánimas I a Ánimas IV basado en la evidencia hallada en excavaciones en Punta Teatinos, Puerto Aldea y Punta de Piedra.

Dentro de esta revisión de las primeras secuencias, también se hace necesario mencionar los aportes de Ampuero (1989, 1994) quien plantea 3 Fases para sistematizar la información acerca de la Cultura Diaguita. La construcción de estas Fases no estaría basada sólo en el material cerámico, sino que integra el resto de los materiales pertenecientes al contexto funerario. Enfatiza que la falta de contextos analizados (tanto habitacionales como funerarios) obliga a continuar aceptando la propuesta tipológica de Cornely (1956, 1962), pero recalcando que estas secuencias sólo deben considerarse como cronologías relativas.

Con posterioridad a la etapa de secuencias y seriaciones cerámicas que mostraban una imagen homogénea de la región, se desarrollan investigaciones sistemáticas que tienen por objetivo abrir la discusión hacia un nuevo escenario en que la variabilidad y

heterogeneidad son el nuevo foco. Parte de estos estudios se centran en áreas particulares de los espacios ocupados por la Cultura Diaguita-Valle de Illapel, Valle del Elqui- o en una etapa cronológica de ésta, -Fase Diaguita Inca y Pre inca-(Cantarutti 2002, Cantarutti y Solervicens 2003, Rodríguez *et al.*2004, Troncoso 2005, Troncoso y Pavlovic 2013). Estos estudios se cuestionan los conceptos utilizados para generar categorías, como el concepto de fase y sus implicancias en términos de estilos cerámicos y cronologías. Se discute si los cambios estilísticos reflejan cambios culturales significativos, por lo que se hace necesario diferenciar temas artísticos de temas cronológicos (Cantarutti 2002, Cantarutti y Solervicens 2003). Además de un tema conceptual, se plantea el problema del origen de las evidencias, ya que la mayor parte de la información estaría proviniendo de contextos funerarios en desmedro de sitios habitacionales (Cantarutti 2002) y también se reconoce la necesidad de aplicación de nuevos enfoques tanto teóricos como metodológicos (Rodríguez *et al* 2004).

Junto a estos estudios se encuentran las investigaciones que consideran específicamente la cerámica y que serán revisados más adelante (Cornejo 1989, González 1995b, 1998b, 2003, 2004b, 2013). Un salto en términos interpretativos, es la revisión de las evidencias materiales expuestas en estas publicaciones y la posterior hipótesis de variabilidad regional que derivaría en el nuevo escenario de discusión, dirigido a evaluar la variabilidad al interior del Norte Semiárido (Troncoso y Pavlovic 2013), abriendo la posibilidad de visualizar procesos de interacción que dejarían atrás la homogeneidad tradicional planteada para los valles que componen esta zona. Dentro de esta nueva idea de ver al Norte Semiárido y al tomar en cuenta las evidencias materiales, se evidencia que para el Período Intermedio Tardío existe una dificultad para diferenciar entre las zonas de Elqui-Limarí y Combarbalá-Choapa. Debido a la falta de investigaciones en áreas particulares (como Elqui y Combarbalá), para este período sólo se plantea la diferencia en evidencias materiales entre la Cultura Copiapó y Cultura Diaguita. Por ello la discusión queda abierta, pero a la espera de nuevos antecedentes que permitan mayor profundización en ésta.

La **distribución espacial** por parte de las comunidades pertenecientes a la Cultura Diaguita abarca entre los valles de Elqui (por el norte) y Choapa (por el sur) (Figura N° 1), tramo enmarcado dentro del norte Semiárido. Las comunidades Diaguitas presentan un **patrón de asentamiento** disperso, y el uso del espacio por parte de ellas se encuentra organizado principalmente a través de unidades residenciales. Estas unidades residenciales están constituidas por familias, que a su vez están utilizando sectores diferenciados en los valles, desarrollando una escasa interacción cara a cara (Troncoso *et al* 2016a).

La familia funciona como la base del sistema económico y eje de la **organización social** al interior de estos grupos. Se encuentran, además, organizados en grupos locales que presentan características particulares valle a valle. Estos grupos locales se definen como entidades autosuficientes en ámbitos políticos y económicos, aunque también existen ciertos momentos en que se logra articular en unidades mayores para cumplir ciertas funciones más allá de las económicas, donde es posible identificar ciertos momentos de agregación social que implican compromisos complementarios y recíprocos entre estos

grupos. (Troncoso 1999, Troncoso et al 2016a). Estos grupos familiares desarrollan labores de agricultura a una escala menor, orientada simplemente a suplir las necesidades básicas (González 2013).

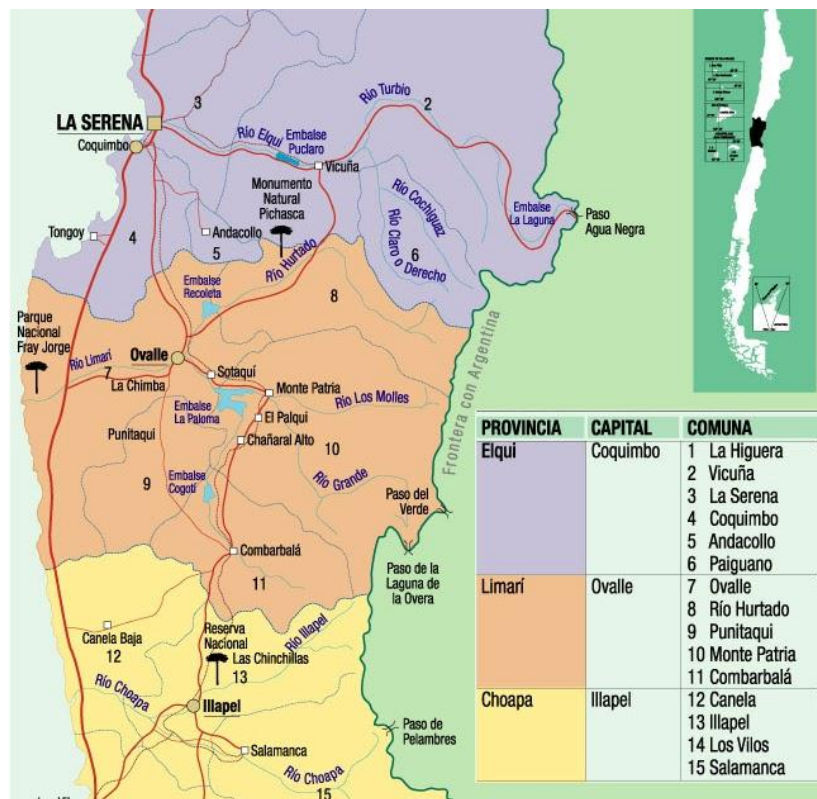


Figura N° 1: Mapa² con la ubicación de los valles ocupados por las comunidades Diaguaitas

La evidencia para afirmar este tipo de organización social se basa en dos líneas de evidencia. En primer lugar, la evidencia asociada al patrón de asentamiento, donde encontramos que:

- El patrón de asentamiento se caracteriza por ser de tipo disperso, basado principalmente en unidades residenciales
- Ausencia de estructuras administrativas y que tengan un rol controlador centralizado

² Fuente de obtención de imagen: https://www.google.com/imgres?imgurl=x-raw-image%3A%2F%2F2F5877862b191e4c7c4d7386c78a0e57a9675376f92ba58575c4deb95857f042dc&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.subtel.gob.cl%2Fimagenes%2Fstories%2Farticles%2Fsubtel%2Fasocfile%2Finforme_final_coquimbo.pdf

En segundo lugar, se encuentra la evidencia vinculada a los patrones de funebria, donde se observa la ausencia de elites. Se comparten ciertos elementos dentro del proceso de sepultación al interior de un valle, pero también se observan ciertas diferencias o particularidades (Troncoso et al 2016a).

A pesar de las generalizaciones expuestas anteriormente, es posible también visualizar evidencias que se presentan diferenciadas según el valle. Tal es el caso del patrón de asentamiento, lo que nos estaría indicando diferencias a nivel de valle que permiten considerar la variabilidad como un elemento central en el semiárido.

En el valle del Choapa, las investigaciones vinculadas al **patrón de asentamiento** han estado centradas en principalmente en el valle del río Illapel (Troncoso 1999, Rodríguez et al 2004). Los asentamientos diaguitas se identifican a lo largo de todo el curso de este río, ocupando principalmente terrazas fluviales, conos de deyección y laderas de quebradas. De forma más específica las investigaciones han dividido la cuenca en superior, medio e inferior para establecer semejanzas y diferencias en los modos de ocupación (Rodríguez et al 2004). Los resultados reflejan que para el sector superior se están ocupando las cajas de valle, quebradas interiores y conos de deyección. En este sector (superior) se identifican sitios habitacionales, campamentos y bloques con arte rupestre. En los cursos medio e inferior, los espacios que están siendo utilizados corresponden principalmente a terrazas fluviales adyacentes al río Illapel, donde se han identificado sitios habitacionales extensos, lugar en que se aprovecha la tierra para la agricultura y el acceso a los recursos hídricos (Troncoso 1999, Rodríguez et al 2004). Esto les permitiría desarrollar prácticas hortícolas-agrícolas y recolección de ciertos recursos, además de la explotación de ciertas especies animales (Troncoso, 1999).

En el valle del Limarí en tiempo Diaguitas, se observa un uso intensivo de las terrazas fluviales y a la vez se desocupan las quebradas interiores y conos de deyección en comparación a tiempos previos. Además de este cambio, decrece la frecuencia de los sitios, pero las ocupaciones son más densas, desarrollando un patrón de asentamiento disperso, pero que se encuentra concentrado en ciertos sectores del valle (Troncoso et al 2016b).

La presencia de campamentos prehispánicos en la cordillera de este valle estaría implicando ciertos movimientos estacionales para lograr adquirir recursos específicos, como fauna y aprovisionamiento de material lítico para la generación de herramientas. (Troncoso et al 2016a). En cambio, todos aquellos sectores que no son óptimos para los trabajos de agricultura o que son posibles de inundación por condiciones climáticas no son utilizados (Troncoso et al 2016b).

En cuanto a la producción de las piezas cerámicas, para el caso del Choapa Troncoso (1999), propone que aquellas piezas no decoradas pueden implicar una producción de tipo familiar, donde no fue necesario poseer grandes conocimientos, o conocimientos especializados. Para el caso de aquellas vasijas decoradas el mismo autor propone que se estaría realizando a nivel de hogar, para circular en este ámbito y también para grupos foráneos. Este último planteamiento se basa por una parte en la alta variabilidad de las

decoraciones, que puede ser vista como un reflejo de varios puntos de producción; la complejidad que tienen los motivos, implicando gran conocimiento; y finalmente la fineza de los motivos decorativos en las piezas, reflejando una clara habilidad manual. Este tipo de producción a nivel de hogar estaría a la vez manifestando la autosuficiencia de las unidades residenciales (Troncoso et al 2016a).

4.2 Cerámica

Como ya fue expuesto, la cerámica se utilizó en las primeras investigaciones como un indicador cronológico. De forma posterior y producto de nuevas problemáticas el enfoque se redirigió a su análisis desde otras ópticas, lo que implicó nuevas sistematizaciones de esta materialidad.

Las características de la **cerámica** Diaguita, específicamente de su decoración, la hacen objetivo de varios estudios. Las principales formas identificadas corresponden a escudillas, vasijas antropomorfas/zoomorfas, jarros patos y en algunos casos piezas menos numerosas como tazas (Figuras N° 2 a N° 5). Los patrones presentes en los campos de diseño de las piezas se pueden dividir en dos tipos: abstractos y figurativos, donde se observa un claro predominio del primer tipo. En términos generales, todos los diseños Diaguitas responden a una dinámica de explorar la variación simétrica (González 2013). Según la misma autora (González 2013), existen 10 principios que caracterizan la decoración de la cerámica Diaguita:

- Planificación previa del diseño
- Simetría compleja
- Horror vacui
- Visión en positivo/negativo
- Repetición periódica
- Poder autogenerador de diseños
- Amor infiniti
- Complicación gradual
- Atracción casi hipnótica
- Ilusión óptica de movimiento y vibración

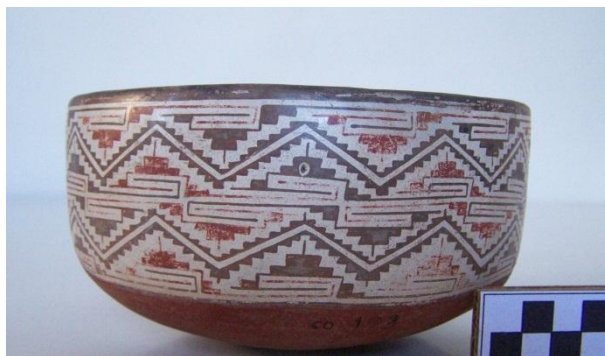


Figura N° 2: Ejemplo de escudilla Diaguita
(pieza N° 011.0087, Museo del Limarí)



Figura N° 3: Ejemplo de vasija antropomorfa /zoomorfa
(pieza N° 011.0357, Museo del Limarí)



Figura N° 4: Ejemplo de Jarro Pato
(pieza N° 011.0137, Museo del Limarí)



Figura N° 5: Ejemplo “taza” Diaguita
(pieza N° 011.0581, Museo del Limarí)

Una de las características trascendentales dentro de los estudios dirigidos a las piezas cerámicas, es el abrir nuevos escenarios de investigación. Es así como Cornejo (1989), realiza un primer acercamiento a la sistematización de los diseños de las vasijas cerámicas. En su estudio analiza piezas (platos) que presentan decoración zoomorfa-antropomorfa de las tres fases de la Cultura Diaguita (Transición, Clásica e Incaica), proveniente del Museo de La Serena, del Limarí y Precolombino. Utiliza por primera vez en su análisis los patrones de simetría, descomponiendo la decoración de las vasijas para lograr las categorías de diseño, no sólo analizando las piezas, sino que definiendo los primeros patrones: zigzag, doble zigzag, ondas y cadenas. Observa en la muestra la homogeneidad de las piezas al interior de cada fase, pero resalta el hecho que una seriación no implica diferencias cronológicas, por lo que es necesario apoyarse en otras evidencias para complementar esta información (Cornejo 1989).

Un segundo acercamiento dirigido a los patrones decorativos y de simetría son los trabajos de González, quien realiza análisis de diseños diaguitas tanto preincaicos como incaicos. Los estudios preincaicos se centran en valle del Choapa, mientras que para tiempos tardíos (Fase Diaguita –Inca) abarcan este valle, y también Elqui-Limarí (1995a, 1995b, 1998a, 1998b, 2000, 2003, 2004a, 2004b, 2004c, 2006, 2008). A lo largo de sus publicaciones, la autora amplía la gama de patrones decorativos planteados inicialmente por Cornejo (1989), no sólo reconociendo nuevos, sino que definiendo subpatrones en base a variaciones dentro de un mismo patrón. Reconoce también el origen de éstos, concluyendo que la mayoría de las piezas analizadas presentan diseños de origen cuzqueño, seguidos por diseños Diaguita, luego los Inca-diaguita, los Inca Paya y finalmente los diseños de origen Saxamar. Suma a ello que el principio de simetría más representado es el de traslación (González 1995a, 1995b, 2008).

Los trabajos de González abarcan principalmente el valle del Choapa, incluyendo estudios específicos en el curso del río Illapel y el valle del Chalinga (González 2003, 2004a, 2004b, 2004c, 2006, 2008). Para el área de Illapel, los diseños presentes son el zigzag, doble zigzag, cadenas, ondas, rombos en hileras, ajedrezado, laberinto, cuatripartita,

reticulado y escalonado en reflexión horizontal, predominando el patrón zigzag. Los cuatro primeros de origen Diaguita (González 2004a, 2004b, 2004c).

Los estudios de González están basados en la noción de lenguajes visuales, que implican ideas simbólicas y elecciones culturales por parte de los grupos. González (2006) plantea además la existencia de una zona nuclear (Elqui y Limarí) y un área meridional (Choapa) de influencia incaica, lo que implica que las estrategias de dominio variaron al interior de sus fronteras. Esta idea se basa en las formas diferenciadas en que se presentan los patrones decorativos cuzqueños de las vasijas cerámicas en Choapa en relación al Elqui y Limarí (varían tanto en número y tipo de diseños). Además, evidencias bioantropológicas específicas (deformación craneana) permiten apoyarla. Mientras en el valle del Elqui y Limarí se observa una coexistencia de patrones de diseño Incaicos y Diaguitas (durante la fase Diaguita-Inca), en el valle del Choapa se estaría dando una clara segregación, en la cual se manifestaría una escasa variabilidad y complejidad en los diseños cuzqueños durante la misma fase (González 2004a, 2008).

Para el valle del Choapa, González concluye que existe una complejidad estructural mayor en los diseños diaguitas que en los cuzqueños, vinculados a los principios de simetría que utiliza cada población (González 1995). Para la fase de aculturación Diaguita-Incaica (período en el cual se centran estos análisis) González (2004c) plantea que los artistas Diaguitas buscaron el modo de introducir sus diseños decorativos en las vasijas que presentaban formas Incaicas, lo que estaría explicando el porqué de esta combinación. Estas investigaciones se centran en el período Tardío, donde la sistematización y análisis de la decoración cerámica permitió establecer diferencias de interacción en los valles que componen el semiárido.

En cuanto a los patrones decorativos en tiempos Diaguitas, también se plantean algunas diferencias a nivel de valle. Estas se encontrarían reflejadas en algunos patrones, como el zigzag, donde habría diferencias de representatividad entre los valles del Choapa y Elqui, por ejemplo; líneas quebradas, donde se estarían observando diferencias entre los valles de Choapa y Limarí. Por otra parte, patrones que se encuentran en un solo valle, como es el caso del patrón escalonado en reflexión horizontal y traslación, del que no habría registros para el valle del Choapa (González 2013).

Pero estas diferencias al interior del Semiárido, se están dando desde tiempos anteriores al Tardío. Para tiempos previos (Período Alfarero Temprano y Período Medio e Intermedio Tardío) existe una hipótesis que abarca otras evidencias, que deriva del cuestionamiento y discusión de la secuencia histórico cultural homogénea para el Semiárido. Desarrollada por Troncoso y Pavlovic (2013), los autores discuten la evidencia presente desde el Período Alfarero Temprano hasta el Período Tardío haciendo notar diferencias materiales (Funebria, patrón de asentamiento, camélidos domesticados, lítico, molienda) a nivel de valle que permiten configurar 3 sectores que estarían reflejando un desarrollo diferencial. Estos sectores serían Copiapó-Huasco, Elqui-Limarí y Combarbalá-Choapa. A lo anterior se suman las investigaciones específicas de los patrones decorativos para los períodos Diaguita (Choapa principalmente) y Diaguita-Inca (en Choapa y Elqui-Limarí), los cuales

se combinan con información contextual proveniente no sólo de sitios funerarios, sino también de sitios habitacionales.

Hasta acá, se ha intentado mostrar la evidencia que permite hablar de una variabilidad entre valles a lo largo del Norte Semiárido, variabilidad que se vendría manifestando desde tiempos Alfarero Temprano hasta el Tardío (Troncoso y Pavlovic 2013). Las evidencias que sustentan estas diferencias entre valles son discutidas en base a su presencia o ausencia en cada área planteada. Es así, que la funebria, el patrón de asentamiento, molienda, camélidos domesticados y líticos permiten evaluar esta hipótesis. Pero de forma más específica el trabajo con la decoración cerámica también ha permitido plantear la tesis de una interacción diferencial por parte de las poblaciones incaicas en el Semiárido, configurando la presencia de un área nuclear (Elqui-Limarí), *versus* áreas meridionales (Choapa principalmente) (González 2004a, 2004b, 2006, 2008). En este escenario, el trabajo con la colección Durruty permitiría aportar nueva información para el Limarí, además de permitir visualizar de forma más general la heterogeneidad al interior del Norte Semiárido y contrastar esta variabilidad en el Período Intermedio Tardío (PIT).

5. Marco Conceptual

Esta investigación pretende evaluar si la cerámica Diaguita decorada perteneciente a la Colección Durruty participa de la variabilidad regional que se viene planteando para el Semiárido. Existen dos grandes ejes que guiarán esta investigación (simetría y comunidad), que a la vez incluyen otros elementos conceptuales que se explicitarán más adelante.

Para comenzar, es necesario comprender que este tipo de manifestaciones materiales (cerámica decorada) se desarrollan al interior de una comunidad, y dentro de la comunidad se identifican una serie de dinámicas que permiten su mantención y reproducción. Los conceptos de simetría, elecciones, simbolismo, entre otros, permitirán entender e interpretar los resultados en el contexto de la discusión centrada en la diversidad de los patrones decorativos al interior del Norte Semiárido.

Para el concepto de comunidad, como primer eje conceptual, existen varias aproximaciones a su definición, en la cual los problemas que más se presentan serían la ausencia de definición clara del concepto como problema de estudio (Yaeger & Canutto, 2000) y su visión antropocéntrica (Harris, 2014). Más allá de estos aspectos vinculados al concepto, lo relevante es determinar qué elementos permiten que una comunidad se establezca como tal.

La comunidad puede ser entendida como una institución social, como un escenario de interacción social, que constantemente se encuentra emergiendo, que surge de la conjunción de las personas y las prácticas. Dentro de ella, se encuentran premisas compartidas que van generando este sentido de comunidad. Estas actividades, dentro de las dinámicas de interacción social, requieren ser desarrolladas en un espacio, pero más allá de esta variable, la comunidad está constituida socialmente, y tal y como sus integrantes, a pesar de compartir ciertos elementos existe diversidad en su interior y en sus manifestaciones (Yaeger & Canutto, 2000).

Al respecto, se ha planteado que aquellos elementos que conforman o reúnen a una comunidad están asociados al simbolismo (Pauketat & Emerson, 1991), espacios compartidos, relaciones humanas y ciertas prácticas compartidas (Harris, 2014), dando un sentido de pertenencia. Más allá de ver estos elementos por separado, hay que entender la comunidad como una conjunción de personas y lugares, donde se desarrollan premisas compartidas. Ello no implica co-residencia, sino que co-presencia de forma frecuente, lo que a su vez conlleva entenderla como una entidad social, y diversa en todas sus manifestaciones (Yaeger & Canutto, 2000). Es por ello que los grupos pueden reunirse en torno a una gama de factores, prácticamente infinitos, con lo que se va generando un sentido de pertenencia y diferenciación entre nosotros y ellos (MacSweeney, 2009).

La diversidad al interior de la comunidad antes mencionada, se puede entender o explicar por la existencia de discursos diferenciados, que a su vez pueden ser compartidos por

múltiples grupos étnicos. Así, es posible visualizar diferentes niveles de comunidades que pueden coexistir al mismo tiempo, y además agrupaciones sociales diversas que no se excluyen unas a otras (Yaeger & Canutto, 2000). Lo interesante de este punto, es que esta diversidad de discursos puede producir que los individuos puedan formar parte de más de una comunidad o grupo en diferentes niveles, es decir, existe una variedad de comunidades, debido a la multiplicidad de discursos, por lo que se visualiza como multiescalar. Por otra parte, estas distintas comunidades a pesar de ser diferentes, también se integran y tienen elementos comunes dependiendo del contexto en el cual emerge y se desarrolla (ya que está constituida socialmente como ya fue mencionado). Esto permite entender la comunidad desde un punto de vista heterogéneo y no limitada a la interacción cara a cara en un espacio determinado, ampliando los elementos que pueden ayudar a definirla como tal. Como menciona Harris (2014), las comunidades operan a diferentes escalas siempre considerando las variables geográficas y temporales, entre otras. Además, considera que los seres humanos son esenciales, pero no los únicos componentes; incluye lugares, cosas, animales y plantas, ampliando con ello las consideraciones que sólo incluyen las relaciones cara a cara y un espacio determinado.

Dentro de la dinámica de integración social, se pueden diferenciar dos niveles en los cuales los grupos desarrollan sus actividades en el espacio y tiempo. En el primero las relaciones son cara a cara, los espacios de convivencia son contiguos, desarrollando una co-residencialidad. En el segundo nivel, se relacionan distintos grupos y comparten sus actividades en un espacio determinado. Cada uno de estos niveles cumple una función dentro de las dinámicas de organización social (Cornejo, Falabella y Sanhueza, 2003-2004). Dentro de esta gran entidad denominada comunidad, entonces se podrían identificar pequeños grupos que se caracterizarían por desarrollar procesos de integración social a escalas menores que la comunidad con carácter significativo, pero que ayudarían a entender procesos de organización social a escalas mayores (Sanhueza & Falabella, 2009). Sería posible entonces diferenciar en términos geográficos ciertas comunidades que pueden compartir prácticas, pero también en su interior visualizar otros grupos que mantienen sus prácticas particulares. Esto podría visualizarse en términos materiales, reflejando heterogeneidad dentro de comunidades inicialmente vistas como homogéneas, como plantea MacSweeney (2009) se tienden a minimizar las diferencias en pro de la identidad grupal.

Ya se mencionó la capacidad de una comunidad de formar parte de otras comunidades, y su carácter o necesidad de estar en forma constante de emergencia o reproducción a través de los procesos de interacción social. Para poder lograr esta generación constante es necesario utilizar ciertos mecanismos que permitan articular y generar discursos que produzcan y reproduzcan estas comunidades. De igual forma, hay que considerar que todo este proceso se desarrolla en un espacio determinado, pero requiere de otros dispositivos. Como lo plantean Pauketat & Emerson (1991) a través de la cultura material es posible inferir aspectos simbólicos e ideológicos, lo que permite ir más allá del tema espacial. Los mismos autores plantean que las vasijas funcionan como elementos activos de discursos socio ideológicos y que su análisis se realiza en dos niveles: motivo/diseño y

pieza completa; mientras que los motivos funcionan como componentes simbólicos, las vasijas son vistas como base del discurso. Como ejemplo de este tipo de mecanismos o herramientas es posible ver las piezas cerámicas como elemento unificador y a la vez diferenciador.

Dentro de la diversidad de comunidades o multiescalaridad, y si se lleva al nivel de las vasijas y su decoración, es posible considerar que los diseños están entregando cierta información o mensajes que circulan dentro de un grupo social; y que las simetrías presentes en las decoraciones responden a ciertas particularidades y decisiones, como será desarrollado más adelante. Entonces, las vasijas, y la decoración plasmada en ellas se pueden visualizar como recursos o dispositivos para la reproducción de la comunidad. Esto debido a que a través de ellos se consigue o refleja la materialización de ciertas prácticas compartidas que permiten reunir a grupos dentro de una comunidad determinada.

La simetría, como segundo eje conceptual, sugiere que la presencia de ciertas simetrías en ciertos grupos culturales estaría respondiendo a la necesidad de plasmar de forma metafórica ciertos principios culturales a través de expresiones decorativas (Washburn, 1999). Para ello, se escogerían ciertos soportes con ciertas características que permiten esta circulación y transmisión de ciertos códigos. Los patrones de simetría se integran en la medida en que expresan ideas metafóricas, reflejo de los principios culturales que se están comunicando a través de estas manifestaciones decorativas, plasmadas en representaciones abstractas. Se expresan códigos de lenguaje, conocimiento básico para la mantención cultural del grupo tanto en tiempo como en espacio (Washburn, 1999). Estos motivos geométricos se encuentran codificados, y tienen una interpretación común dentro del grupo, por lo que la decoración responde a un código que estaría reflejando las normas tras las conductas de un determinado grupo social; por ello tendrían validez sólo dentro de un grupo en particular, en uno diferente podrían ser interpretados o tener un significado distinto (Reichel-Dolmatoff, 1985).

La cerámica, y específicamente la que presenta decoración, estaría siendo partícipe de este proceso como soporte de los mensajes que se quieren transmitir. Debido a que las piezas pueden moverse entre distintos grupos pertenecientes a la cultura Diaguita es posible pensar que están transmitiendo mensajes de cohesión social, de pertenencia al grupo. Los símbolos y formas de comunicación se estarían representando en ciertos artefactos, así la cultura material participa en el proceso de intercambio de información (Wobst 1977).

Para poder visualizar estos procesos de circulación de información, es necesario integrar el concepto de estilo a la discusión. Inicialmente es necesario mencionar que posee un carácter multidimensional, de forma similar a lo que ocurre con el concepto de comunidad, al interior de un estilo, pueden existir múltiples estilos, dependiendo de los elementos que lo definen; además, es posible también que, dentro de esta variabilidad de estilos, también se observe que comparten algunos elementos y se diferencian por otros. Wobst

(1977) lo entiende como un fenómeno multidimensional y dinámico, que sería muy sensible a los cambios que se dan dentro del ámbito cultural. Su mantención (entendido como forma de representación) se debe a que los procesos de comunicación (y por lo tanto su codificación y decodificación) se mantienen a lo largo del tiempo dentro de una unidad social, y en este proceso participarían los artefactos, como medio de soporte de estos mensajes. De forma contraria, el cambio o transformación de ciertos estilos puede ser explicado por la interrupción en las comunicaciones y ciertos errores en el proceso de enculturación (Wobst 1977).

Otra característica del concepto de estilo es que permite un sentido de pertenencia grupal, ya que tiene la capacidad de ayudar a separar y distinguir (MacSweeney, 2009). Esta propiedad es la que permite que los individuos se agrupen según intereses y prácticas comunes y a la vez permite diferenciarse de otros grupos u otras comunidades. A su vez, está relacionado con la percepción que un grupo identificado con una comunidad tiene de otro. Según MacSweeney (2009), esta pertenencia o identificación con un grupo o comunidad va más allá de las implicancias étnicas originadas por la naturaleza, ya que dentro de un grupo vinculado en términos espaciales o étnicos puede existir diversidad en la pertenencia a comunidades. La diversidad de prácticas dentro de un grupo puede hacer que un individuo pertenezca a varios grupos a la vez, ya que existen infinitos dispositivos de agrupamiento social. La cerámica, además de funcionar como dispositivo para las prácticas sociales podría también cumplir el rol de sentido de pertenencia a través de la experiencia en su producción (tanto de la pieza como de la decoración) y a su vez, en los mensajes en su decoración que pueden ser decodificados por un grupo determinado.

También es entendido, el estilo, como una forma de estructura, que es reproducida siempre y cuando los actores partícipes del grupo o comunidad mantengan sus conductas o prácticas. Es decir, se convierte o se traduce en una tradición, que es asociada a ciertas reglas y recursos, que con el tiempo se pueden mantener o transformar, dependiendo de si se introducen formas nuevas (anomalías) que llegan a transformarse en innovaciones y que tendrían la capacidad de transformar la estructura o estilo (Hegmon & Kulow, 2005). Las innovaciones, también puede ser entendidas como parte del proceso de transmisión de información (Hegmon & Kulow, 2005) proceso definido también por Wobst (1977).

Los análisis decorativos de la cerámica Diaguita han sido realizados bajo los parámetros del análisis de simetría (Cornejo 1989, González 1995a, González 1995b, 1998a, 1998b, 2003, 2004a, 2004b). La relevancia de este enfoque es que permite no sólo descomponer los patrones decorativos para un análisis formal, sino que al incluir en las inferencias información del contexto de uso y su relevancia en situaciones concretas, logra construir interpretaciones más allá de lo meramente formal. Además, permite organizar y presentar de forma objetiva ciertas preferencias culturales (González 1995a, 1995b). Dicho análisis considera los conceptos de traslación, rotación, reflexión desplazada y reflexión tipo espejo. Estas formas básicas a través de la repetición van generando patrones de diseño en el plano, los que permiten ser identificados según sus variantes de una cultura a otra (Washburn 1977, Washburn 1988, Washburn 1999, Washburn y Crowe 1988). Estos

patrones simétricos están directamente vinculados a los sistemas de percepción visual, lo que permitiría reconocerlos como una forma de comunicación universal a través de rasgos formales plasmados en ciertos formatos y/o soportes. Los patrones de simetría entonces están formados por elementos repetidos y tendrían por función la reducción de complejidad, al entregar información en un formato económico y de fácil acceso (Washburn 1999). El análisis de simetría entonces, tendría la ventaja que permite describir las diferentes formas en que se va estructurando el mismo elemento, y con ello llegar a determinar preferencias culturales, donde las diferencias y similitudes de patrones simétricos podrían estar significando diferencias en preferencias, pero también en actividades culturales (Washburn 1988).

Por este motivo es que las simetrías no pueden ser definidas como simples, ya que personifican ampliamente conceptos culturales de los grupos que las generan, y además se pueden entender como un registro de actividades culturales (Washburn 1999). Sumado a ello, los grupos culturales escogen deliberadamente simetrías específicas para plasmar en sus soportes debido a que éstas simetrías tienen por particularidad que encarnan principios culturales importantes para estos grupos (Washburn 1999).

Los patrones decorativos presentes en las vasijas cerámicas podrían participar de la transmisión de ciertos elementos comunicativos, que dependen del contexto social y tipo de información que se intenta transmitir (Wobst 1977). Entonces, la cerámica decorada estaría funcionando como soporte para estos mensajes, pero existen otras materialidades en las cuales también se pueden visualizar estos procesos. Tal es el caso desarrollado por Gallardo et al (2012), en el cual se ejemplifica en las pinturas rupestres la variabilidad que se estaría dando debido a flujos diferenciales de información visual y por la transmisión de conocimiento.

La cerámica entonces estaría formando parte, o representando para algunos, el plano simbólico, como parte del discurso socio ideológico. La cerámica decorada Diaguita puede haber sido parte de este proceso de transmisión de información, lo que podría explicar su mantención en el tiempo y su amplia circulación en el Semiárido. Las simetrías presentes entonces tienen claramente un significado para los grupos que las generan, significados que a su vez pueden ser distintos dependiendo de la comunidad a la que pertenecen estos grupos, y a la vez funcionan como elementos diferenciadores, ya que hacen partícipes a los individuos de varias comunidades al mismo tiempo. Por lo tanto, el vínculo entre comunidad y simetría se puede encontrar en las decoraciones y sus patrones simétricos, las que dan cuenta de participación y filiación de comunidades.

Una comunidad entonces, en términos generales puede incluir varios grupos sociales, por lo que no siempre los mensajes van dirigidos a niveles de integración amplios, es posible pensar en instancias de interacción a niveles micro regionales.

6. Metodología

6.1 Muestra

La muestra considerada para realizar esta Memoria de Título consiste en las piezas cerámicas decoradas pertenecientes a la Colección Durruty. Esta abarca un universo de 205 vasijas completas donadas al Museo del Limarí. Según la información recopilada, las piezas no presentan información contextual, sin embargo, se asume que provienen del Valle del Limarí por que se conoce que eran propiedad del doctor Durruty, médico de la zona; aunque no hay información específica sobre localidad, sitios arqueológicos de origen o naturaleza del registro.

Para poder realizar la comparación entre valles se consideró el análisis de la fragmentería cerámica y análisis de piezas completas realizado en el Choapa. Dicho análisis fue realizado por Paola González, la fragmentería analizada proviene de excavaciones sistemáticas cuyos informes se encuentran en los Proyectos Fondecyt 1950012, 1980248 y 1040154. De este conjunto un 94,8% corresponde a fragmentería (contabilizando 451 campos de diseño); mientras que un 5,2% corresponde a piezas completas (sumando 25 campos de diseño). La limitación de esta muestra es que no presenta información acerca de la forma de las piezas, a excepción de las vasijas completas pertenecientes a colecciones, por lo que sólo fue posible considerar la información de los patrones decorativos.

6.2 Registro

En la etapa de registro de las piezas se recogió la información a través de una ficha³ (Ver anexo 1) que consideró las siguientes variables:

- Forma básica de la vasija: se consideraron acá escudilla, plato zoomorfo-antropomorfo, jarro pato y otros (González, 1995b).
- Tratamiento de superficie: se consideraron acá alisado, pulido y bruñido. Además, se registró el color de las superficies interiores y exteriores de cada vasija.
- Atributos métricos: las medidas que se registraron son: alto total de la pieza, alto de la base y alto del cuerpo, (las dos últimas cuando la forma de la pieza lo permite), diámetro máximo de la vasija, ancho del borde, volumen y peso.
- Técnica decorativa: en este punto se consideró tanto en el interior como exterior (por ejemplo, engobe, pintura, etc) de la pieza.
- Patrones decorativos: se enumeró la cantidad de campos decorados de cada vasija (Washburn 1977), el número de patrones decorativos y el tipo de diseño.

La información recopilada en la ficha fue ingresada en una base de datos, lo que permitió su posterior análisis.

³ Ficha Modificada sobre la base de la realizada por Isidora Pérez en su Memoria de Título.

Los patrones decorativos identificados en la muestra son descritos en el Anexo N° 2, las definiciones e imágenes de ellos fueron tomados de González 2013. La descripción abarca el patrón y la variante presente, sin incluir la sub variante ya que esa información es demasiado específica para los objetivos de esta memoria. Se escogió más de una imagen en algunos casos para ejemplificar la variación dentro de un mismo patrón.

6.3 Análisis

En esta etapa el paso inicial fue identificar los patrones decorativos presentes en la Colección cerámica Durruty. Para ello, se realizó una revisión de González (2013), donde se encuentran los patrones y subpatrones decorativos definidos y ejemplificados. De esa forma se fueron identificando en la muestra según los patrones ya reconocidos en el valle del Choapa.

- Análisis de simetría: Para desarrollar este análisis es necesario identificar la unidad mínima de los diseños para determinar el principio presente: traslación, rotación, reflexión desplazada y reflexión especular (Washburn 1977, Washburn 1988, Washburn 1999, Washburn y Crowe 1988). El aplicar la misma metodología utilizada para identificar patrones decorativos en los valles vecinos, permitió una comparación más precisa que si se utiliza una metodología distinta. Este tipo de análisis es pertinente en esta muestra debido al carácter abstracto de sus patrones decorativos.
- Análisis cuantitativo: Tiene como objetivo lograr una caracterización de la muestra a través de la cuantificación de las variables forma de las piezas y patrones decorativos. Para esto se utilizaron las herramientas estadísticas de porcentaje, gráficos y tablas dinámicas. El objetivo fue expresar numérica y gráficamente cada variable al interior de la muestra para lograr ordenar, presentar y resumir la información de esta colección cerámica.
- Relación entre forma y patrón decorativo: Tiene como objetivo establecer si existe alguna relación entre forma de las vasijas y los patrones decorativos. En este caso a través de herramientas estadísticas se persigue determinar si hay preferencias de patrones decorativos en las formas de las vasijas presentes en la muestra.

En el caso de las vasijas antropomorfas/zoomorfas no se consideró el diseño de sus rostros dentro del análisis. Ello debido a que en su totalidad presentan moteado (puntos en traslación), lo que podría generar algún tipo de confusión en los resultados.

Para poder desarrollar los pasos expuestos anteriormente, es necesario considerar dos conceptos centrales para el registro y análisis de las decoraciones de las vasijas. El primero de ellos corresponde al *campo de diseño*, que es el área donde se encuentra delimitado el motivo o patrón. Según Washburn (1977), corresponde a las líneas constructivas básicas usadas para subdividir la superficie de las vasijas que se encuentra decorada.

Por otra parte, los patrones o motivos, son aquellos elementos que decoran los campos de diseño. Se pueden entender como una forma de estructura que tiene por elemento básico de análisis la unidad mínima, que es el origen del análisis de simetría. La delimitación de los campos de diseño para el análisis de la muestra se pueden observar en las Figuras N° 6 a la N° 13.



Figura N° 6: Escudilla con un campo de diseño
(Pieza N° 011.0476, Colección Durruty, Museo del Limarí)



Figura N° 7: Escudilla con dos campos de diseño
y dos patrones decorativos iguales
(pieza N° 011.0506, Colección Durruty, Museo del Limarí)



Figura N° 8: Escudilla con dos campos de diseño y dos patrones decorativos diferentes (pieza N° 011.0474, Colección Durruty, Museo del Limarí)

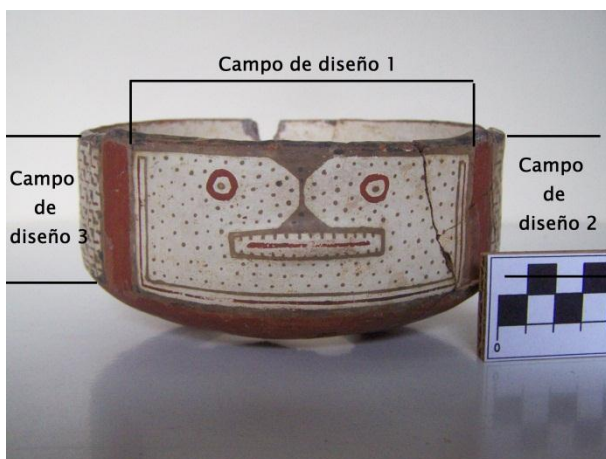


Figura N° 9: Vasija antropomorfa/zoomorfa con 3 campos de diseño, campos laterales con mismo patrón decorativo (pieza N° 011.00084, Colección Durruty, Museo del Limarí)

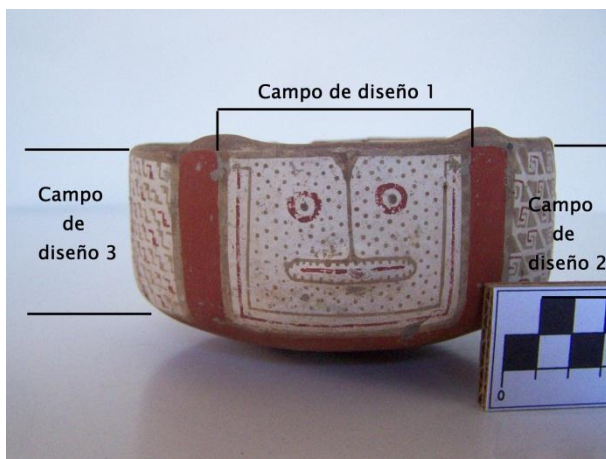


Figura N° 10: Vasija antropomorfa/zoomorfa con 3 campos de diseño, campos laterales con diferente patrón decorativo (pieza N° 011.0402, Colección Durruty, Museo del Limarí)



Figura N° 11: Jarro Pato (vista frontal) con 3 de 4 campos de diseño (pieza N° 011.0121, Colección Durruty, Museo del Limarí)



Figura N° 12: Jarro Pato (vista trasera), con 4 campos de diseño (pieza N° 011.0121, Colección Durruty, Museo del Limarí)



Figura N° 13: Taza con un campo de diseño (pieza N° 011.0581, Colección Durruty, Museo del Limarí)

Una segunda etapa consistió en sistematizar la información presente para la zona del Choapa. Para ello se hizo una revisión de los informes FONDECYT desarrollados en el área y se generó una base de datos con los patrones Diaguitas identificados a lo largo de las investigaciones. Para poder generar comparación con la muestra inicial, fue necesario el uso herramientas estadísticas para determinar representatividad de patrones.

De forma posterior se generaron comparaciones a nivel de categorías de patrones decorativos y subpatrones decorativos entre los valles Choapa y Limarí. Para lograr estas comparaciones se consideraron sólo aquellos patrones diaguitas, excluyendo aquellos cuzqueños o mixtos. A través de herramientas de estadística descriptiva (porcentajes principalmente), fue posible identificar que patrones están presentes en cada valle y también establecer en que piezas cerámicas se están produciendo. Esto permitió, además, integrar la información perteneciente al valle del Choapa.

Esta comparación, como ya fue mencionado, se pudo realizar sólo a nivel de patrones y subpatrones decorativos, ya que no se cuenta con la información relativa a las formas en la muestra del Choapa lo que no permitió establecer la relación diseño-forma. Al no poder considerar la variable forma, no fue posible incluirla al momento de realizar la comparación intervalle.

7. Resultados

Este apartado se divide en 3 partes. En la primera de ellas se exponen los resultados del análisis de patrones decorativos de la muestra proveniente de la cuenca del Limarí. En una segunda parte se darán a conocer los resultados de la sistematización de la información relevada de los análisis provenientes del valle del Choapa. Finalmente, en la tercera parte, se procederá a realizar la comparación de los patrones decorativos entre ambos valles.

7.1 Análisis patrones decorativos cuenca del Limarí

La muestra consiste en 205 piezas cerámicas que son parte de la colección Durruty. De ellas, 157 (76,5%) corresponden a escudillas, 42 (20,6%) a vasijas antropomorfas/zoomorfas, 5 (2,5%) a jarros patos y 1 (0,5%) a una taza. En una primera etapa, para seleccionar la muestra se descartaron aquellas piezas en que sus patrones decorativos no pudieron ser identificados y aquellas que contenían en algunos de sus campos de diseño algún patrón no diaguita (Mixto o Cuzqueño). Finalmente se identificaron 270 campos de diseño con patrones diaguitas en la muestra de 205 vasijas, que son los que se consideran para el análisis de esta memoria.

Los patrones Diaguitas identificados corresponden a 9. En una segunda etapa se procedió a determinar cuáles patrones eran los más representados. El resultado obtenido fue que los patrones ondas y zigzag son los que tienen más alta presencia en la muestra (30% y 29,4% respectivamente), seguidos por los patrones doble zigzag, cadenas y líneas quebradas (14,1%, 11,8% y 10,4% respectivamente). El resto de los patrones (4) tienen una muy baja representación (entre 1,8% y 0,3%) (Tabla N°1). Dentro de las piezas la cantidad de campos de diseño van desde 1 hasta 6.

Patrón	N° de Campos	Porcentaje
Ondas	81	30
Zigzag	80	29,4
Doble zigzag	38	14,1
Cadenas	32	11,9
Líneas quebradas	28	10,4
Escalero en reflexión	5	1,9
Laberinto	3	1,1
Simetría combinada	2	0,7
Puntos en traslación	1	0,4
Total	270	100

Tabla N°1: Patrones Diaguitas identificados

Una tercera etapa consistió en establecer dentro de los patrones más representados (ondas y zigzag), cuál es la variante que más se encuentra presente. En el caso del patrón con porcentaje más alto (Ondas, 30%) las variantes con valores más altos son F con un 40,7 % y A con un 23,5% (Gráfico N° 1). El resto de las variantes se aleja bastante en términos de representatividad en relación a éstas.

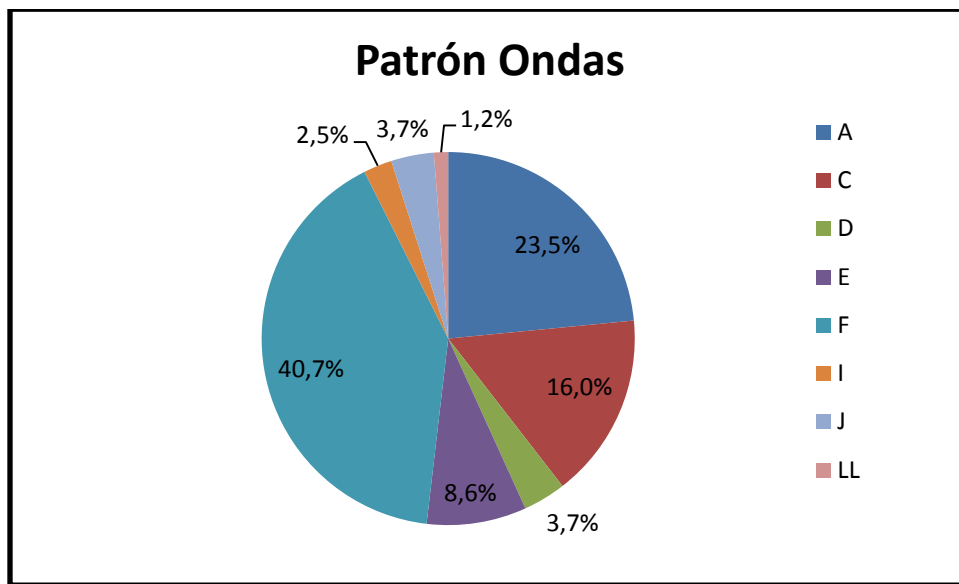


Gráfico N° 1: Variantes patrón Ondas

El segundo patrón más representado a nivel de la colección corresponde a zigzag. La variante dentro de este patrón que tiene la más alta representatividad corresponde a la C (56,3%), abarcando más de la mitad de los campos en los que se identifica este patrón (Gráfico N° 2).

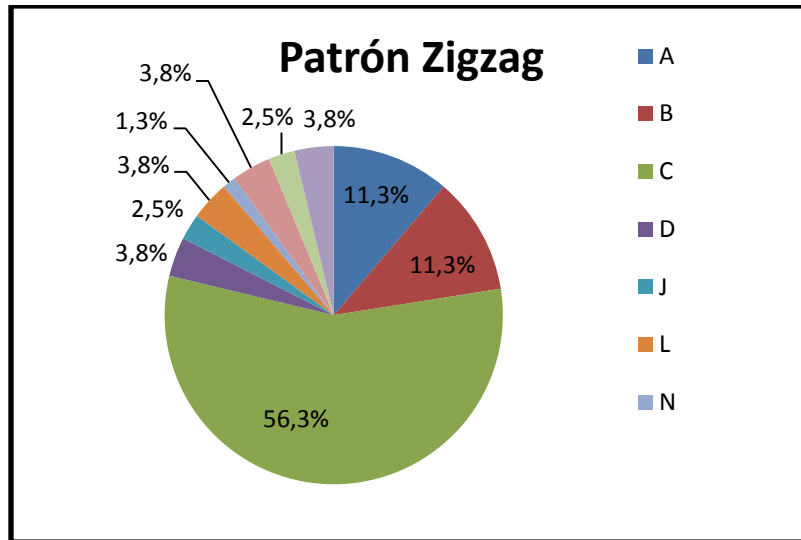


Gráfico N° 2: Variantes patrón zigzag

Considerando un último nivel de análisis, al establecer cual subpatrón predomina en el total de la muestra, se puede observar que existen dos que sobresalen de un total de 38 identificados. Zigzag C se presenta en 45 campos (16,7%). En segundo lugar, el Ondas F que se identifica en 33 campos (12,2%). El resto de los subpatrones se aleja considerablemente de los porcentajes ya mencionados (Tabla N° 2).

Subpatrón	N° de Campos	Porcentaje
Zigzag C	45	16,7
Ondas F	33	12,2
Ondas A	19	7
Líneas quebradas A	16	5,9
Doble zigzag A	15	5,6
Ondas C	13	4,8
Cadenas B	12	4,4
Cadenas A	10	3,7
Doble zigzag B	10	3,7
Doble zigzag C	9	3,3
Cadenas C	9	3,3
Zigzag B	9	3,3
Zigzag A	9	3,3
Ondas E	7	2,6
Líneas quebradas B	6	2,2
Ondas D	3	1,1
Zigzag D	3	1,1
Zigzag L	3	1,1
Zigzag O	3	1,1
Zigzag Indet.	3	1,1
Ondas J	3	1,1
Laberinto A	3	1,1
Ondas I	2	0,7
Zigzag J	2	0,7
Zigzag P	2	0,7
Líneas quebradas C	2	0,7
Líneas quebradas D	2	0,7
Doble zigzag D	2	0,7
Escalera en reflexión C	2	0,7
Escalera en reflexión D	2	0,7
Simetría combinada B	2	0,7
Ondas L	1	0,4
Líneas quebradas E	1	0,4
Líneas quebradas F	1	0,4
Zigzag N	1	0,4
Doble zigzag K	1	0,4
Doble zigzag indet.	1	0,4
Cadenas E	1	0,4
Escalera en reflexión B	1	0,4
Puntos en traslación	1	0,4
Total	270	100

Tabla N° 2: Subpatrones identificados

Los subpatrones más representados al interior de la muestra corresponden zigzag C y ondas F. Esto es coherente con que ambos patrones (zigzag y ondas) a su vez son los que presentan más altos valores de representación dentro de la muestra.

A continuación, se introduce la variable **forma**, donde se identifican escudillas, vasijas antropomorfas/zoomorfas, jarros patos y otros (corresponde a una taza), para establecer si existe alguna relación entre éstas y patrón decorativo.

Escudillas: en esta categoría de forma se encuentran 157 vasijas. Se identificaron dos subcategorías dentro de las escudillas; la primera considera las vasijas que presentan sólo un campo de diseño (139 piezas, 67,8%), mientras que la segunda incluye aquellas vasijas que presentan 2 o más campos de diseño (18 piezas, 8,7%). Finalmente, se identificaron 175 campos de diseño en las 157 vasijas. En algunos casos cuando presentan más de un campo de diseño (18 piezas) se utiliza el mismo patrón (11 piezas, 61%), mientras que en otros se observan patrones diferentes (7 piezas, 39%).

Los patrones diaguitas dan un total de 175 campos de diseño. Se puede observar que son 7 los patrones presentes en esta categoría de vasijas. Predominan los patrones zigzag y ondas (42,9% y 32,6%). El resto de los patrones (cadenas, líneas quebradas, laberinto y puntos en traslación) tienen una baja representación en relación a los que predominan (Tabla N° 3).

Patrón	Campos	Porcentaje
zigzag	75	42,9
ondas	57	32,6
doble zigzag	20	11,4
cadenas	10	5,7
escalerado en reflexión	5	2,8
líneas quebradas	4	2,3
laberinto	3	1,7
puntos en traslación	1	0,6
Total	175	100

Tabla N°3: Patrones identificados al interior de las escudillas

El patrón zigzag es el de más alta representación (42,9%, 75 campos). Dentro de éste se identifican variantes (A, B, C, D, J, L, N, O, P e INDETERMINADO). La variante más representada es la C con un 58,7 %, le siguen las variantes A (12%) y B con un 10,7 %, el resto de las variantes se aleja bastante en representatividad de las ya mencionadas, con porcentajes entre 4% y 1,3%. (Gráfico N° 3).

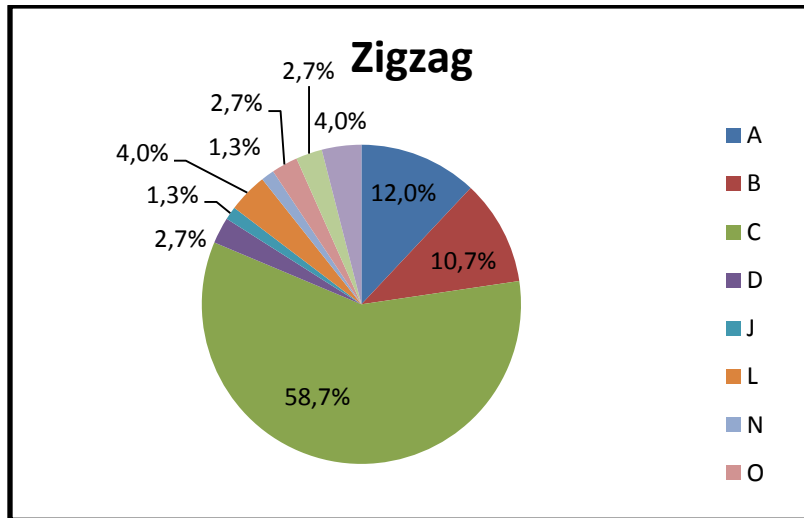


Gráfico N° 3: Variantes patrón Zigzag en conjunto de escudillas

El segundo patrón más representado dentro de las escudillas es el patrón ondas con un 33,1% (58 campos de diseño). Se identifican dentro de esta categoría, las variantes A, C, E, F, I, J Y LL. La variante F es la de más alta representación con un 54,4%. Lo sigue en segundo lugar el patrón A con un 26,3%. Las otras variantes se mueven entre 8,8% y 1,8%, alejándose bastante de las primeras. (Gráfico N°4).

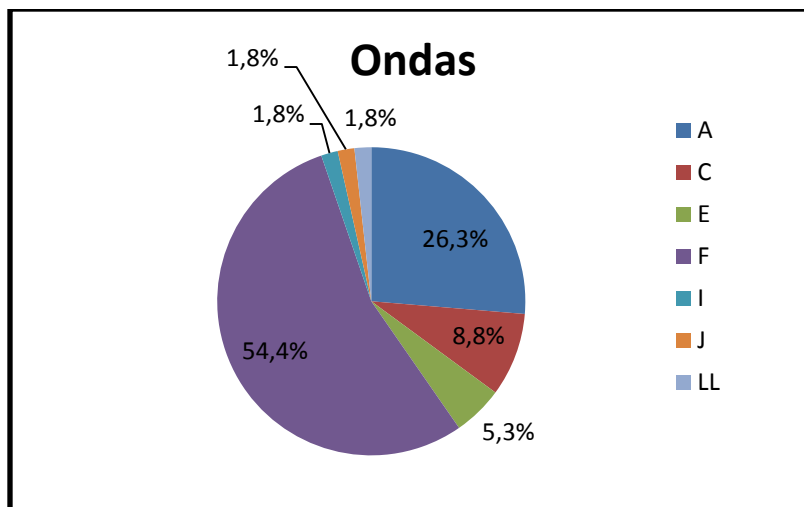


Gráfico N° 4: Variantes Patrón ondas en conjunto de escudillas

En términos de subpatrones entonces es posible afirmar que aquellos más representados corresponden a zigzag C con un 25,1% y a ondas F con un 17,7% (considerando que el total de campos es 175). Estos resultados se comportan de forma similar a su representatividad si se consideran los patrones zigzag y ondas por separado. La diferencia radica en los porcentajes de los mismos, pero no se observa variación en su predominio.

Ahora bien, como ya fue mencionado, dentro de este conjunto de escudillas existen dos categorías. La primera consiste en aquellas que presentan sólo un campo de diseño y la segunda donde presentan dos o más (sólo una pieza presenta 3 campos). En el primer caso se identificaron 139 piezas y 6 patrones decorativos Diaguítas, en el cual se observa un claro predominio de los patrones zigzag (42,4%), ondas (36,7%) y doble zigzag (12,9%) (Tabla N° 4).

Patrón	Campos	Porcentaje
Zigzag	59	42,4
Ondas	51	36,7
Doble zigzag	18	12,9
Cadenas	5	3,6
Escalera en reflexión	5	3,6
Laberinto	1	0,7
Total	139	100

Tabla N° 4: Patrones identificados en escudillas con un campo de diseño

Dentro de este conjunto predomina el patrón zigzag y dentro de él la variante C con un 64,4% (Gráfico N° 5). En segundo lugar, se encuentra el patrón ondas y dentro de él predominan las variantes F y A (52,9% y 25,5% respectivamente) (Gráfico N° 6).

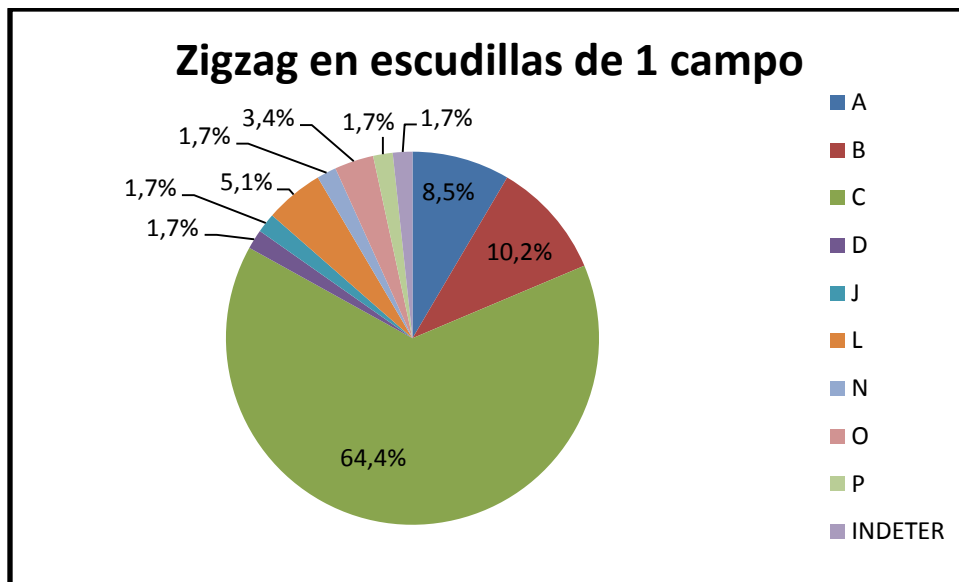


Gráfico N° 5: Variantes patrón zigzag en escudillas de 1 campo de diseño

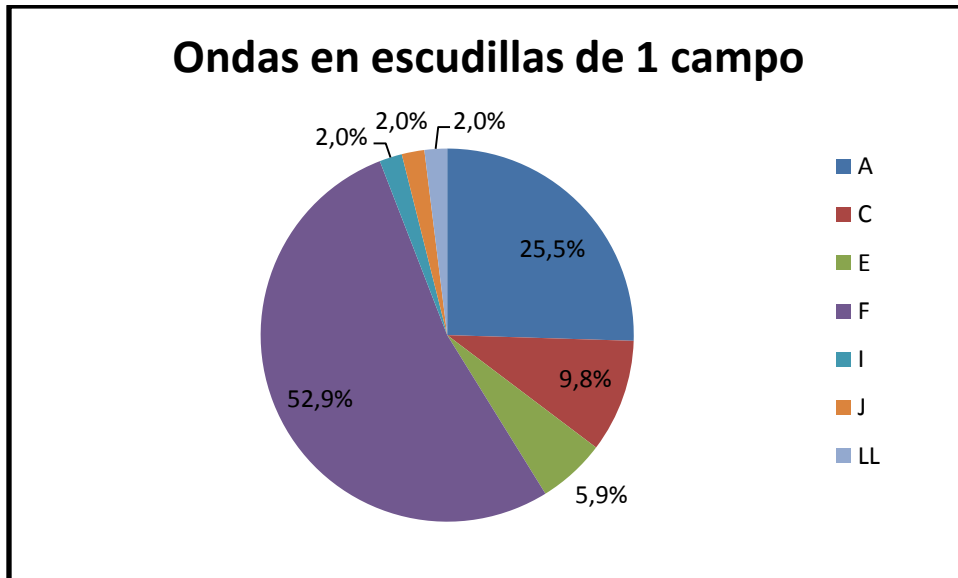


Gráfico N° 6: Variantes patrón ondas en escudillas de 1 campo de diseño

Si se considera sólo el subpatrón que predomina en el total del conjunto de escudillas de un campo de diseño, se repite el predominio de zigzag C y ondas F, cambian los porcentajes, pero se comportan en términos similares al considerar cuál de ellos predomina (Tabla N° 5).

En la segunda categoría, cuando las piezas presentan más de un campo de diseño, se identificaron 7 patrones decorativos Diaguítas en los 36 campos de diseño. En sólo una de las piezas no pudo ser identificado uno de los patrones. También se identificó una vasija que presenta 3 campos de diseño. Se exponen en el Gráfico N° 7 los patrones identificados y su representatividad dentro del conjunto, donde se puede observar que el patrón más recurrente es zigzag con un 44,4% y ondas con un 16,7% de representatividad.

Subpatrón	N° de Campos	Porcentaje
Zigzag C	38	27,3
Ondas F	27	19,4
Ondas A	13	9,4
Doble zigzag A	11	7,9
Zigzag B	6	4,3
Zigzag A	5	3,6
Ondas C	5	3,6
Ondas E	3	2,2
Zigzag L	3	2,2
Doble zigzag C	3	2,2
Doble zigzag D	3	2,2
Zigzag O	2	1,4
Cadenas A	2	1,4
Cadenas C	2	1,4
Escalera en reflexión C	2	1,4
Escalera en reflexión D	2	1,4
Ondas I	1	0,7
Ondas J	1	0,7
Ondas Ll	1	0,7
Zigzag D	1	0,7
Zigzag J	1	0,7
Zigzag N	1	0,7
Zigzag P	1	0,7
Zigzag ind.	1	0,7
Doble zigzag K	1	0,7
Cadenas B	1	0,7
Escalera en reflexión B	1	0,7
Laberinto A	1	0,7
Total	139	100

Tabla N° 5: Subpatrones identificados en escudillas de 1 campo de diseño

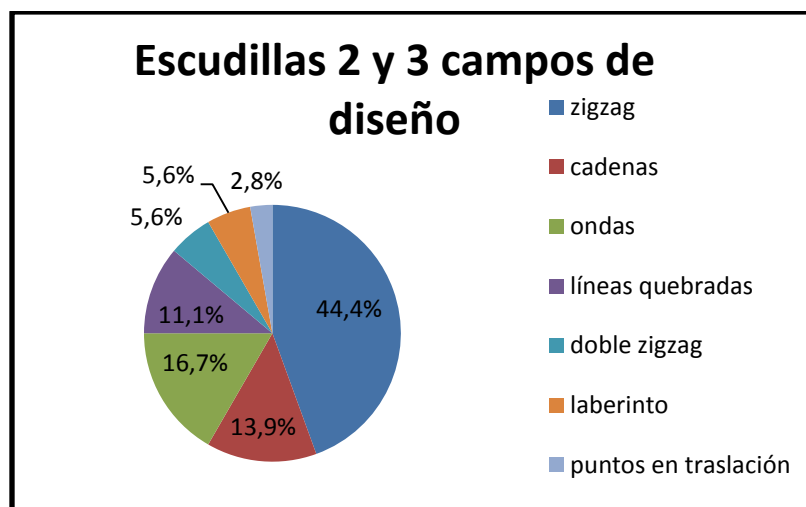


Gráfico N° 7: Patrones identificados en escudillas con más de un campo de diseño

El patrón más representado es zigzag, (44,4%) y como se puede observar en la Tabla N° 6 la variante que más se encuentra presente es la C con un 37,5%. Donde el resto de las variantes se aleja considerablemente de aquellas que predominan.

Variante	Campos	Porcentaje
A	4	25
B	2	12,5
C	6	37,5
D	1	6,3
P	1	6,3
INDETER	2	12,5
Total	16	100

Tabla N° 6: Variantes del patrón zigzag en escudillas de más de un campo de diseño

Si ahora se integra la variable subpatrón en el total de la muestra de vasijas de 2 y 3 campos, no se observa un claro predominio de alguno de ellos. En la Tabla N° 7, es posible advertir que son 4 los subpatrones más representados, pero no se presenta mucha diferencia porcentual entre ellos (Zigzag C 16,7%, Ondas F, Zigzag A y Cadenas con 11,1%). Los valores más altos se encuentran representados por el subpatrón zigzag C (16,7%), que de igual forma predomina si se considera la variable patrón (Gráfico N° 7).

Como se puede observar, al considerar sólo los subpatrones (sin incluir los patrones más representados) existe un predominio de 3 de ellos (Tabla N° 7), pero en términos porcentuales presenta una diferencia en el caso de incluir el patrón. En ese caso el más representado es Zigzag C con un 37,5% (Tabla N° 6).

Subpatrón	N° de Campos	Porcentaje
Zigzag C	6	16,7
Ondas F	4	11,1
Zigzag A	4	11,1
Cadenas C	4	11,1
Ondas A	2	5,6
Zigzag B	2	5,6
Zigzag Ind.	2	5,6
Líneas quebradas C	2	5,6
Líneas quebradas D	2	5,6
Laberinto A	2	5,6
Zigzag D	1	2,7
Zigzag P	1	2,7
Doble zigzag A	1	2,7
Doble zigzag D	1	2,7
Cadenas B	1	2,7
Puntos en traslación	1	2,7

Tabla N° 7: Subpatrones en escudillas de más de un campo de diseño

Finalmente, dentro de este grupo es posible reconocer dos variantes de combinaciones en los campos de diseños. En la primera el mismo patrón se repite en ambos campos como ocurre con los patrones zigzag, ondas, cadenas, líneas quebradas y doble zigzag, que en conjunto tienen un 61%% de representatividad (22 campos de diseño, 11 vasijas). El segundo grupo se caracteriza por mezclar patrones diferentes en los campos (39% de representatividad). Dentro de las combinaciones de diferentes patrones se podría decir que hay una combinación que se presenta en dos vasijas (patrón ondas – zigzag) y el resto de ellas sólo en una. Pero este resultado no implica mayores diferencias respecto a representatividad, por lo que se puede afirmar que no existe una combinación que sobresalga, todas mantienen una representatividad similar, pero es interesante observar que el patrón zigzag se encuentra en casi todas las combinaciones ya sea del mismo patrón o con otro (Tabla N° 8).

Combinaciones de patrones	Porcentaje	N° Campos	N° de Vasijas
zigzag-zigzag	27,8	10	5
cadena-cadenas	11,1	4	2
líneas quebradas-líneas quebradas	11,1	4	2
ondas- ondas	5,5	2	1
doble zigzag- doble zigzag	5,5	2	1
ondas-zigzag	11,1	4	2
laberinto-zigzag	5,5	2	1
puntos en traslación-laberinto	5,5	2	1
cadena-zigzag	5,5	2	1
zigzag-indeterminado	5,5	2	1
ondas-ondas-zigzag	5,5	3	1
Total	99,6	37	18

Tabla N° 8: Combinaciones de patrones en escudillas de más de un campo de diseño

Considerando los conjuntos de escudillas de 1 campo y de 2 y 3 campos de forma independiente se puede señalar:

- A nivel de patrones, en ambos conjuntos el patrón que predomina es el zigzag con valores cercanos al 40% (42,4% en las escudillas con 1 campo y 44,4% en el conjunto de escudillas de 2 y 3 campos de diseño). Esta situación se repite si se consideran todas las escudillas (independiente del número de campos) como un conjunto. En este caso el porcentaje de representatividad es de 42,9%. Como se puede observar, a pesar de dividir el conjunto de vasijas por su número de campo, no se presentan diferencias en el patrón más representado.
- A nivel de subpatrones, en los conjuntos de 1 campo y de 2 y 3 campos predominan los subpatrones zigzag C y ondas F. En el primer caso los valores porcentuales son de 27,3% y 19,4% respectivamente. En el caso de las escudillas con 2 y 3 campos de diseño los valores de los mismos patrones son 16,7% y 11,1% respectivamente. Estos resultados son similares si se considera las escudillas como un conjunto independiente de sus campos de diseño, donde los valores corresponden a 25% para el subpatrón zigzag C y 17,7% para el subpatrón ondas F.
- Se puede concluir, que el conjunto de escudillas se ajusta a la tendencia general de la muestra donde existe un predominio de los patrones ondas y zigzag (Tabla N° 1). En el caso de las escudillas los patrones más representados son zigzag y ondas (Tabla N° 4). En ambos casos predominan los patrones mencionados, pero se invierten su predominio. Esto también se puede deber a que este conjunto es el más representado al interior de la muestra. Interesante es que, en términos de patrones decorativos, laberinto se presenta sólo en este conjunto. Aunque con una

representatividad muy baja (1,7% 3 campos de diseño), no se presenta en las otras formas cerámicas.

Antropomorfas/zoomorfas: dentro de esta categoría se presentan 42 vasijas. En términos generales se identificaron 125 campos de diseño que incluyen tanto los rostros como los cuerpos de las vasijas. Los rostros corresponden en su mayoría (41 de las 42 piezas) al clásico moteado, definido como puntos en traslación. Para efectos del análisis no se incluyeron los rostros para no tener confusiones en los resultados. Al excluir los rostros y los campos no identificados, para poder realizar el análisis se mantienen 83 campos de diseño en los cuales se identificaron patrones Diaguitas. Los 6 patrones diaguitas presentes son ondas, líneas quebradas, cadenas, doble zigzag, zigzag y simetría combinada.

En esta categoría de vasijas, los patrones más representados son ondas y líneas quebradas con un 26,5 % de representatividad cada uno y cadenas con un 25,3%, los que no mantienen grandes diferencias porcentuales entre sí. El resto de los patrones identificados se alejan bastante, desde un 16,9% hasta un 2,4%. (Gráfico N°8).

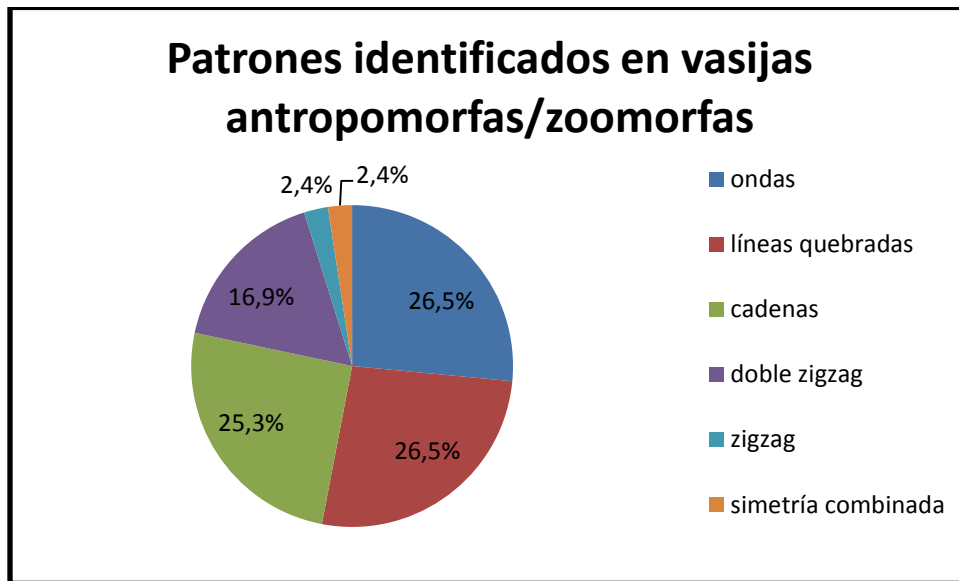


Gráfico N° 8: Patrones identificados dentro de las escudillas antropomorfas/ zoomorfas

Dentro del patrón ondas (26,5% y en 22 campos de diseño) la variante más representadas es la C con un valor de 36,4%, el resto de las variantes se alejan bastante numéricamente, comenzando en 18,2% finalizando en 4,5% (Tabla N° 9).

Variante	Campos	Porcentaje
A	3	13,6
C	8	36,4
D	3	13,6
E	4	18,2
F	1	4,5
I	1	4,5
J	2	9,1
Total	22	100

Tabla N° 9: Variantes patrón ondas dentro de escudillas antropomorfas/zoomorfas

El patrón líneas quebradas (26,5 % y en 22 campos de diseño) comparte el primer lugar con el patrón ondas y se encuentra representado por las variantes A, B y F. La mayor representatividad está dada por la variante A, con un 68,2% (Tabla N° 10).

Variante	Campos	Porcentaje
A	15	68,2
B	6	27,3
F	1	4,5
Total	22	100

Tabla N° 10: Distribución patrón líneas quebradas

Finalmente, el patrón cadenas (25,3 % y en 21 campos de diseño) se ubica en tercer lugar. Las variantes A y B tienen los valores porcentuales más altos con 47,6% y 42,9% respectivamente. Mientras que las otras variantes, C y E están representadas por un 4,8% cada una mostrando claramente una amplia distancia en términos porcentuales con A y B (Gráfico N° 9).

Cadenas en vasijas antropomorfas/zoomorfas

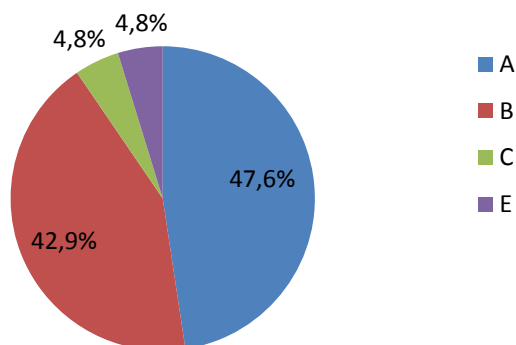


Gráfico N° 9: Variantes Patrón cadenas

Si consideramos los subpatrones en términos generales sin considerar el patrón general, se observa que el que predomina es líneas quebradas A con un 18,1% (Tabla N° 11). Este subpatrón se comporta de forma similar si se considera desde el patrón general (acá muestra un valor de 68,2%, Gráfico N° 10), ya que es uno de los patrones que predominan en el conjunto de vasijas antropomorfas/zoomorfas. Existe diferencias en los valores porcentuales, pero en ambos casos predomina este subpatrón.

Subpatrón	N° de Campos	Porcentaje
Líneas quebradas A	15	18,1
Cadenas B	9	10,8
Cadenas A	8	9,6
Ondas C	8	9,6
Líneas quebradas B	6	7,2
Doble zigzag C	5	6
Doble zigzag D	5	6
Ondas E	4	4,8
Ondas A	3	3,6
Ondas D	3	3,6
Cadenas C	3	3,6
Ondas J	2	2,4
Doble zigzag A	2	2,4
Doble zigzag E	2	2,4
Simetría combinada B	2	2,4
Ondas F	1	1,2
Ondas I	1	1,2
Zigzag C	1	1,2
Zigzag D	1	1,2
Cadenas E	1	1,2
Líneas quebradas F	1	1,2
Total	83	100

Tabla N° 11: Subpatrones en vasijas antropomorfas/zoomorfas

En cuanto a las combinaciones identificadas dentro de esta categoría de vasijas, existen 33 de las 42 piezas en las que el mismo patrón se repite en ambos campos (líneas quebradas, cadenas, ondas, y doble zigzag). El resto de los patrones varía entre 7 y 10 piezas, lo que no implica una diferencia significativa. También se identificó una pieza en que no hay combinaciones, sino que sólo aparece el patrón zigzag. En aquellas piezas donde el mismo patrón se repite en ambos campos, el subpatrón que predomina es líneas quebradas A con un 21,2% (Tabla N° 12), este resultado es similar al que se observa cuando se determina el subpatrón dentro de cada patrón general.

Subpatrón	Campos	Porcentaje
Ondas A	3	4,5
Ondas C	7	10,6
Ondas E	4	6,1
Ondas F	1	1,5
Ondas I	1	1,5
Líneas quebradas A	14	21,2
Líneas quebradas B	6	9,1
Cadenas A	8	12,1
Cadenas B	5	7,6
Cadenas C	3	4,5
Doble zigzag A	2	3
Doble zigzag C	5	7,6
Doble zigzag D	5	7,6
Doble zigzag E	2	3
Total	66	100

Tabla N° 12: Subpatrones en vasijas antropomorfas/zoomorfas en que el mismo patrón se repite

En las combinaciones en que los patrones son diferentes en ambos campos (9 vasijas) no se identifica un predominio de alguna combinación. La combinación más representada (en 3 vasijas) corresponde a ondas- cadenas. El resto de las combinaciones se presenta en 1 o 2 vasijas cada una (Tabla N° 13).

Patrones	N° de Vasijas	N° Campos	Porcentaje
líneas quebradas-líneas quebradas	10	20	24,1
cadenas-cadenas	8	16	19,3
ondas-ondas	8	16	19,3
doble zigzag-doble zigzag	7	14	16,9
ondas-cadenas	3	6	7,2
simetría combinada-ondas	2	4	4,8
ondas-líneas quebradas	1	2	2,4
cadenas-líneas quebradas	1	2	2,4
zigzag-cadenas	1	2	2,4
zigzag	1	1	1,2
Total	42	83	100

Tabla N° 13: Combinación de patrones al interior de conjunto de vasijas Antropomorfas/zoomorfas

Luego de analizar el conjunto de piezas antropomorfas / zoomorfas es posible inferir:

- Si consideramos el conjunto de piezas antropomorfas/zoomorfas como uno, sin diferenciar entre aquellas piezas que en sus campos repiten el mismo patrón o en aquellas que combinan patrones, se puede decir que predominan 3 patrones, con muy poca diferencia entre ellos: ondas (26,5%), líneas quebradas (26,5%) y cadenas (25,3%).
- En cuanto a los subpatrones, si se considera inicialmente aquellos patrones más representados, los subpatrones que predominan son ondas C (36,4%), líneas quebradas A (68,2%), cadenas A (47,6%) y cadenas B (42,9%). Si en un segundo análisis se contemplan los subpatrones en la muestra total, sin considerar los patrones generales los resultados son: líneas quebradas A (18,1%), cadenas B (10,9%), cadenas A (9,6%) y ondas C (9,6%). Como se puede observar, existe variación en la posición que ocupa cada subpatrón al comparar cada forma de análisis, pero por otra parte es llamativo que se mantengan los mismos subpatrones predominando en ambos casos.
- También es interesante mencionar lo que sucede con las combinaciones de patrones dentro de las piezas de la muestra. Se pudo observar que, de un total de 42 piezas, 33 de ellas (78,5%) repiten el mismo patrón en sus campos de diseño, mientras 9 (21,5%) combinan patrones en sus campos de diseño. En aquellas piezas donde los patrones decorativos se repiten, no hay un claro predominio de alguno de ellos, las variaciones no son mayores a 3 piezas. En los casos en que se presentan combinaciones de patrones las variaciones no son mayores a 2 piezas en cada combinación, por lo que tampoco es posible observar un claro predominio de alguna combinación de patrones.

- Este conjunto de vasijas presenta algunas diferencias con la tendencia general de la muestra. En ambos casos predomina el patrón ondas, pero los patrones que le siguen presentan diferencias, ya que en este conjunto los patrones líneas quebradas y cadenas son los que siguen a ondas en términos de representatividad, mientras que en la muestra general estos patrones se encuentran mucho menos representados y los que se encuentran cercanos a ondas corresponden a zigzag y doble zigzag. Interesante es que el patrón simetría combinada sólo se encuentra presente en este conjunto de vasijas, aunque su porcentaje de representatividad es bajo (2,4%, 2 campos de diseño), no se presenta en las otras formas. Además, el patrón zigzag pierde relevancia en este conjunto de vasijas, lo que se diferencia de la tendencia general, donde este patrón es el que predomina. Ello podría estar implicando diferencias internas al interior de la muestra.

Jarros Pato: dentro de esta categoría se identificaron 5 piezas. Se caracterizan por presentar entre 2 y 6 campos de diseño. De forma general presentan un rostro y algunas sólo un campo de diseño que rodea a la pieza y en otras éste se transforma en varios campos. Se contabilizaron en total 31 campos, a los cuales se restaron los rostros y los campos no identificados, quedando un total de 11. Para definir el tipo de patrón presente se utilizaron sólo los campos de diseño presentes en el cuerpo de la pieza, sin considerar los rostros.

En los 11 campos de diseño se identificaron 5 patrones Diaguítas que corresponden a doble zigzag, zigzag, líneas quebradas, ondas y cadenas. El patrón que más se encuentra representado corresponde al doble zigzag con un 36,4% y zigzag con un 27,3% (Gráfico N° 10).

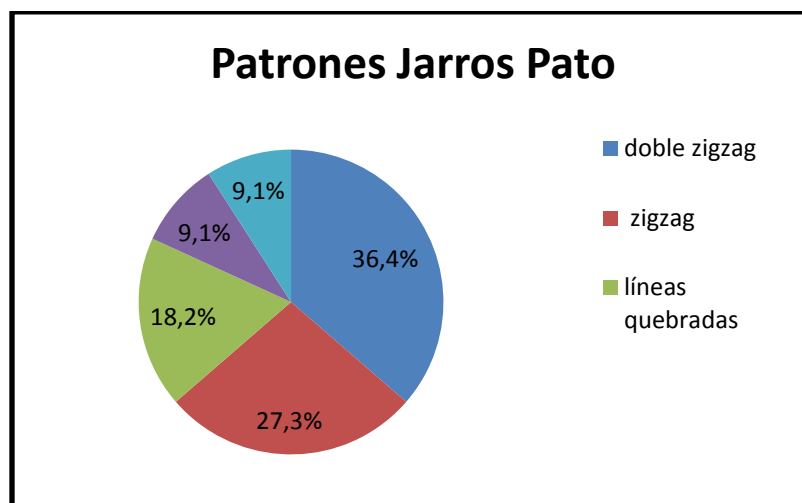


Gráfico N° 10: Patrones Diaguítas al interior de Jarros Patos

En cuanto a los subpatrones identificados, al ser un conjunto con muy pocas piezas, no hay un predominio claro de algún subpatrón. El doble zigzag C se presenta en dos

campos de diseño y es el “más representado”. El resto de los subpatrones identificados sólo se encuentra en un campo de diseño (doble zigzag A, ondas A, Zigzag B, Zigzag J, zigzag O, cadenas B, líneas quebradas A, líneas quebradas D y doble zigzag indeterminado).

Dentro de este conjunto existen 3 piezas que presentan combinaciones de patrones con 3 campos cada una de ellas. El resto (2) presentan sólo un patrón (una presenta un zigzag y la otra un doble zigzag). Las combinaciones están expuestas en la Tabla N° 14, donde se puede observar que no hay predominio de algunas de ellas, ya que cada combinación de patrones observada se presenta sólo en una pieza. Además, el conjunto de vasijas Jarro Pato está conformado sólo por 5 piezas por lo que el análisis no puede ir más allá debido a lo limitado de la muestra.

Patrones	N° de Vasijas	N° de Campos	Porcentaje
líneas quebradas-líneas quebradas-doble zigzag	1	3	33,3
zigzag- ondas- cadenas	1	3	33,3
doble zigzag-doble zigzag-zigzag	1	3	33,3
Total	3	9	99,9

Tabla N° 14: Combinaciones de patrones dentro de conjunto de Jarros Patos

Taza (otros): se registra al interior de la muestra una pieza que no se integra dentro de las categorías de forma expuestas anteriormente. Corresponde a una taza que presenta sólo un campo de diseño. Este campo está representado por el patrón ondas, y el subpatrón corresponde a ondas F.

A modo de síntesis con respecto a la muestra proveniente de la cuenca del Limarí, es posible destacar ciertos aspectos.

- En primer lugar, si **no se considera la variable forma** existe un claro predominio de los patrones ondas (30%), zigzag (29,4%) y doble zigzag (14,3%). De igual manera, los subpatrones que predominan en términos generales en la muestra corresponden a zigzag C y ondas F (Tabla N° 3). Se puede observar en este caso que se comportan de forma similar tanto patrones como subpatrones ya que predominan de igual forma si se analizan por patrón o en términos generales.
- Si se introduce la variable **forma** (Tabla N° 15), se puede observar que el conjunto de escudillas se comporta de forma similar a los resultados que no consideran esta variable. Es decir, existe un predominio de los patrones zigzag y ondas. Mientras que en los subpatrones se mantienen con los valores porcentuales más altos zigzag C y ondas F, similar a los resultados que no incluyen la variable forma.
El cambio se observa en el conjunto de vasijas antropomorfas/zoomorfas, donde junto al predominio del patrón ondas se integran líneas quebradas y cadenas, que

en el conjunto de escudillas se encontraba poco representado, además el patrón zigzag en este conjunto se encuentra muy poco representado, lo que marca una notoria diferencia con la tendencia de la muestra total. En cuanto a los subpatrones en este conjunto se observa que predominan ondas C, líneas quebradas A, cadenas A y cadenas B si se consideran por patrón. En cambio, si se observan los subpatrones en términos generales, son los mismos, pero cambian sus valores por lo que varía su lugar en la escala de representatividad. En el caso de los jarros pato, como son pocas piezas (5), sólo se obtuvo que patrones predominan (doble zigzag y zigzag), en el caso de los subpatrones no se consideró debido a la poca cantidad de campos decorativos presentes (11).

Forma	Campos	Patrón	Subpatrón por patrón	Subpatrón General
Escudillas	1 campo	zigzag	zigzag C	zigzag C
		ondas	ondas F	ondas F
	2/3 campos	zigzag	zigzag C	
Antropomorfas /zoomorfas		ondas	ondas C	líneas quebradas A
		líneas quebradas	líneas quebradas A	cadenas B
		cadenas	cadenas A	ondas C
			cadenas B	cadenas A
Jarro Pato		doble Zigzag		
		zigzag		

Tabla N° 15: Resumen de patrones y subpatrones que predominan según forma de vasijas

7.2 Análisis patrones decorativos valle del Choapa

Se realizó una revisión de los informes de proyectos Fondecyt desarrollados en el área para sistematizar la información acerca de los patrones decorativos. Esta sistematización permitió establecer la presencia de 476 campos de diseño (con presencia de patrones Diaguitas) identificados en fragmentería y también en piezas completas (presentes en colecciones).

En la Tabla N° 16 se expone la representatividad de los patrones diaguitas identificados a lo largo de la revisión de los proyectos mencionados, excluyendo los patrones no diaguitas. Se identificaron 11 patrones (zigzag, ondas, doble zigzag, cadenas, reticulado, escalerado en reflexión, puntos en traslación, laberinto, pestañas oblicuas, escalerados paralelos y rectángulo con trazos alternados), y también se identificó un grupo de diseños dentro de la categoría lineales y otra categoría de indeterminados.

Los patrones zigzag, ondas, doble zigzag y cadenas cuentan con los valores de representatividad más altos (47%, 16%, 11,8% y 8,8% respectivamente). El resto de los patrones identificados se alejan bastante de estos valores porcentuales, van desde el 4,2% al 0,2 % (Tabla N° 16).

Patrón	Campos	Porcentaje
zigzag	224	47
ondas	76	16
doble zigzag	56	11,8
cadenas	42	8,8
reticulado	7	1,5
escalerado en reflexión	6	1,3
puntos en traslación	5	1
laberinto	3	0,6
pestañas oblicuas	2	0,4
escalerados paralelos	1	0,2
rectángulo con trazo alternado	1	0,2
lineal	20	4,2
indeterminado	33	6,9
Total	476	100

Tabla N° 16: Patrones Diaguitas identificados en Proyectos Fondecyt

En relación a los subpatrones, dentro del patrón más representado, zigzag (47%, 224 campos), las variantes identificadas son A, B, C, D, E, J, L y M (Gráfico N° 11). También se identificó un grupo de indeterminados. Las variantes C y A muestran los valores porcentuales más altos (39,2% y 33,5% respectivamente). Las otras variantes de patrón presentes en la muestra tienen una gran diferencia porcentual ya que van desde el 3,1% al 0,4%. Los indeterminados tienen un 4,5%.

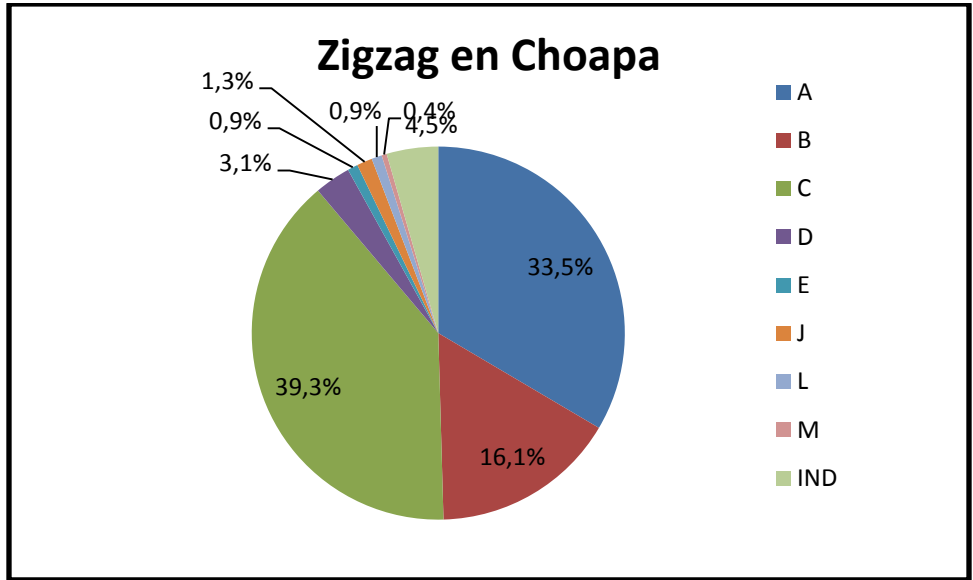


Gráfico N° 11: Variantes patrón zigzag

El segundo patrón más representado es el ondas (16%, 76 campos). Las variantes identificadas corresponden a A, B, C, D, E y F, además de una categoría indeterminados (Gráfico N° 12). Dentro de este patrón las variantes más representadas con F y A con un 48,7% y un 35,5% respectivamente. Es notoria la baja representatividad del resto de las variantes, que tienen valores entre 6,6 % y 1,3%. La categoría indeterminados está representada por un 3,9%.

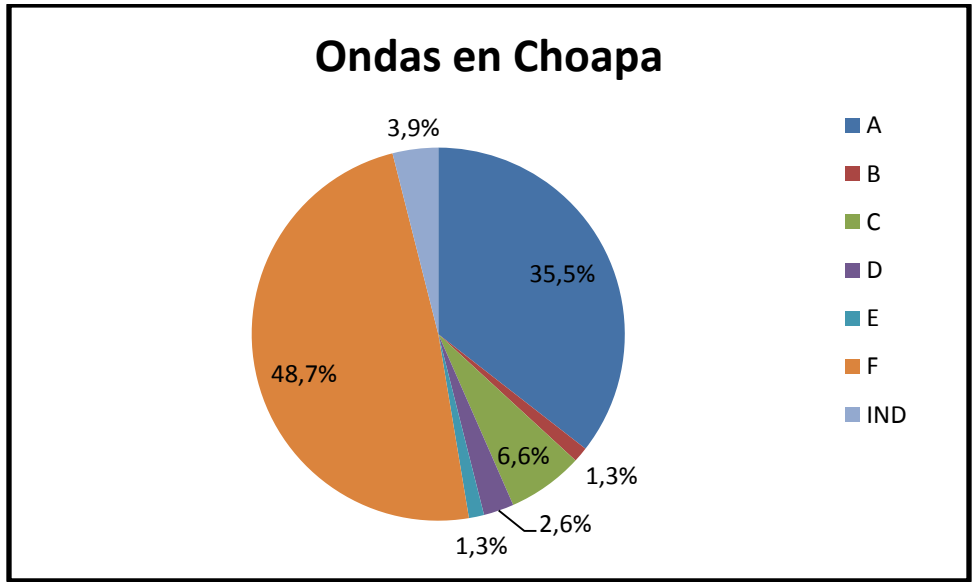


Gráfico N° 12: Variantes patrón ondas

El patrón doble zigzag se encuentra en tercer lugar (11,8%, 56 campos). Las variantes identificadas dentro de este patrón son A, B, C, D, E y un grupo de indeterminados (Gráfico N°13). La variante A es la más representada con un 42,9%; el resto de las

variantes tiene valores porcentuales bastante alejados ya que el valor más alto de éstas corresponde a 10,7% llegando a 8,9%. El grupo de indeterminados abarca un 23,2%.

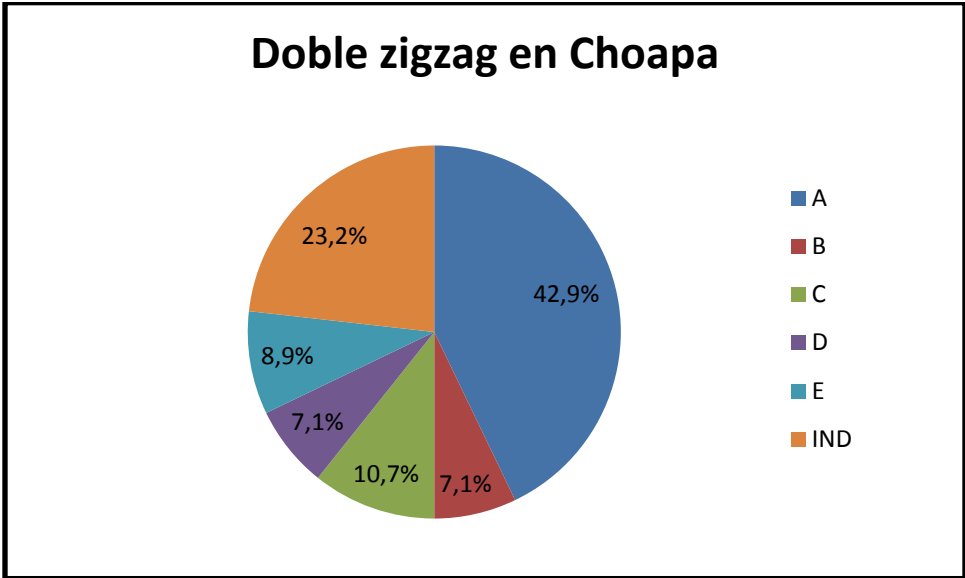


Gráfico N° 13: variantes patrón doble zigzag

El patrón cadenas tiene el cuarto lugar de representación según la revisión de los proyectos Fondecyt (8,8%, 42 campos). Dentro de este patrón se identifican 5 variantes, A, B, C, D y E (Gráfico N° 14). Las variantes más representadas son la B y A con un 35,7% y 28,6% respectivamente. El resto de las variantes tiene menos representatividad, entre un 19% y 4,8%.

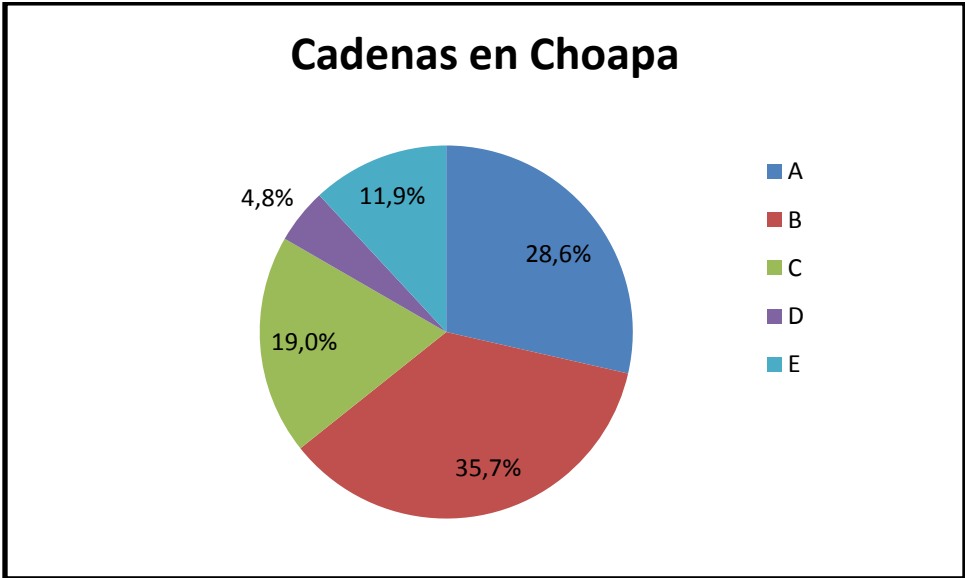


Gráfico N° 14: variantes patrón cadenas

En resumen, se puede afirmar que los patrones zigzag, ondas, doble zigzag y cadenas son los que muestran más alta representación (83,6% en total). El resto de los patrones se distribuye en un porcentaje mucho menor (16,4%), el que también incluye la categoría de indeterminados.

En cuanto a los subpatrones, si se toman por cada patrón, dentro del patrón zigzag predominan las variantes C y A (Gráfico N° 11), dentro del patrón ondas se observa el predominio de las variantes F y A (Gráfico N° 12), en el patrón doble zigzag la variante que más se encuentra representada es la A (Gráfico N° 13) y en el patrón cadenas la variante B (Gráfico N° 14).

Si se consideran los subpatrones de forma general existe un claro predominio de zigzag C y A (18,5% y 15,8% respectivamente, Tabla N° 17). Estos resultados son coincidentes de cierta forma con los resultados anteriores donde se obtuvo el subpatrón por medio del patrón.

Lamentablemente, para esta muestra no se cuenta con la información acerca del tipo de vasija, solo en aquellas piezas provenientes de colecciones, por lo que este dato no puede ser utilizado para complementar el análisis.

Subpatrón	N° de Campos	Porcentaje
Zigzag C	88	18,5
Zigzag A	75	15,8
Ondas F	37	7,8
Zigzag B	36	7,6
Ondas A	27	5,7
Doble zigzag A	24	5
Cadenas B	15	3,2
Doble zigzag Indet.	13	2,7
Cadenas A	12	2,5
Zigzag ind.	10	2,1
Cadenas C	8	1,7
Zigzag D	7	1,5
Doble zigzag C	6	1,3
Cadenas E	5	1
Ondas C	5	1
Doble Zigzag E	5	1
Doble zigzag B	4	0,8
Doble zigzag D	4	0,8
Zigzag J	3	0,6
Ondas indet.	3	0,6
Cadenas D	2	0,4
Ondas D	2	0,4
Zigzag E	2	0,4
Zigzag L	2	0,4
Ondas B	1	0,2
Zigzag M	1	0,2
Laberinto A	1	0,2
Laberinto B	1	0,2
Laberinto indet.	1	0,2
Otros	76	16
Total	476	100

Tabla N° 17: Subpatrones identificados

7.3 Comparación entre valles

La principal limitación al momento de realizar esta etapa de comparación consiste en que la muestra proveniente del Choapa no cuenta con la información vinculada a las formas de las piezas. Ello debido a que la mayor parte consiste en fragmentería y sólo en algunos casos corresponde a piezas completas provenientes de colecciones.

Inicialmente se realizó un análisis de los patrones decorativos presentes en la colección Durruty (Limarí) en base a su forma. Se clasificó por forma de vasijas: escudillas, antropomorfas-zoomorfas, jarros patos y otros (taza). Al incluir todas las categorías de forma se identificaron inicialmente 373 campos de diseño, de los cuales al descartar rostros, campos no identificados y patrones no diaguitas, se llegó a una muestra final de 270 campos de diseño. En dichos campos, al identificar los patrones presentes, se concluyó que aquellos con más alta representación son los siguientes: el patrón ondas con un 30% de representación, seguido por el patrón zigzag con un 29,4%. En tercer lugar, el patrón doble zigzag con un 14,1% de representatividad. El patrón cadenas se ubica en cuarto lugar con un 11,9% y el patrón líneas quebradas en quinto lugar con un 10,4%. (Tabla N° 1). Estos 5 patrones concentran la mayor parte de los campos de diseño (259) con un 96%.

Como se observa en la Tabla N° 18 y el Gráfico N° 15, existe un predominio de 5 patrones en ambos valles (zigzag, ondas, doble zigzag, cadenas y líneas quebradas). El resto de los patrones identificados presentan porcentajes bastante alejados de los ya mencionados. En algunos casos también existen patrones que se presentan exclusivamente en unos de los valles, como es el caso de los patrones reticulado, líneas oblicuas, escalonados paralelos, rectángulo con trazo alternado y lineal, que sólo se identificaron en la muestra del Choapa. Para el caso del Limarí los patrones líneas quebradas y simetría combinada aparecen como exclusivos, no identificándose en el valle del Choapa.

Si ahora se realiza una comparación entre valles, pero considerando únicamente los 5 patrones más representados, se observa lo siguiente. Para el valle del Choapa son 4 los patrones partiendo por zigzag con un 56,3%, seguido por ondas con un 19,1%. En tercer lugar, doble zigzag con un 14,1% y en cuarto lugar cadenas con un 10,6%. El patrón líneas quebradas no se identifica a lo largo de la revisión de los informes. En el caso del Limarí, son 5 los patrones que predominan, ondas con un 31,7%, seguido por zigzag con un 30,5%, doble zigzag con 14,7%, cadenas con 10,8% y líneas quebradas con un 10,8%. Estos valores resultan de tomar el conjunto de 5 patrones por valle como el total de la muestra por eso difieren los valores de los expuestos al considerar la totalidad de patrones identificados. (Gráfico N° 16).

Si se comparan ambos valles a nivel de patrones, la principal variación está entre los patrones zigzag y ondas que en ambos valles ocupan los dos lugares más altos en representatividad. La diferencia se encuentra en que en Limarí predomina el patrón ondas y el segundo lugar el zigzag (con muy poca diferencia entre ellos 30% y 29,4%

respectivamente), mientras que en el Choapa se invierten las posiciones. Además de que se invierten los lugares existe una mayor diferencia entre ellos, ya que en el Choapa el patrón zigzag está representado por un 47% y ondas por un 16%. La presencia de los patrones doble zigzag y cadenas se mantiene similar en ambas muestras, ya que se ubican en tercer y cuarto lugar respectivamente en ambos valles. El patrón líneas quebradas sólo se identifica en la colección Durruty (Limarí), con la mayoría de las piezas dentro de la categoría antropomorfas/zoomorfas. Este patrón líneas quebradas no se identificó en la revisión de los proyectos realizados en el valle del Choapa (Tabla N° 18).

No se pueden dejar de mencionar aquellos patrones que, aunque con muy baja representación, se identificaron en una muestra y en la otra no aparecen. Tal es el caso de reticulado, líneas oblicuas, escalerados paralelos y rectángulo con trazo alternado que se identifican sólo en la muestra proveniente del Choapa, aunque con baja representatividad (desde un 1,5% a un 0,2). Al contrario, los patrones líneas quebradas y simetría combinada se presentan en la muestra proveniente del Limarí y ausentes en el Choapa.

Patrón	Limarí (%)	Choapa (%)
Ondas	30	16
Zigzag	29,4	47
Doble zigzag	14,1	11,8
Cadenas	11,9	8,8
Líneas quebradas	10,4	0
Escalera en reflexión	1,9	1,3
Laberinto	1,1	0,6
Simetría combinada	0,7	0
puntos en traslación	0,4	1
reticulado	0	1,5
pestañas oblicuas	0	0,4
escalerados paralelos	0	0,2
rectángulo con trazo alternado	0	0,2
lineal	0	4,2
indeterminados	0	6,9
Total	100	100

Tabla N° 18: Comparación de patrones decorativos entre ambos valles

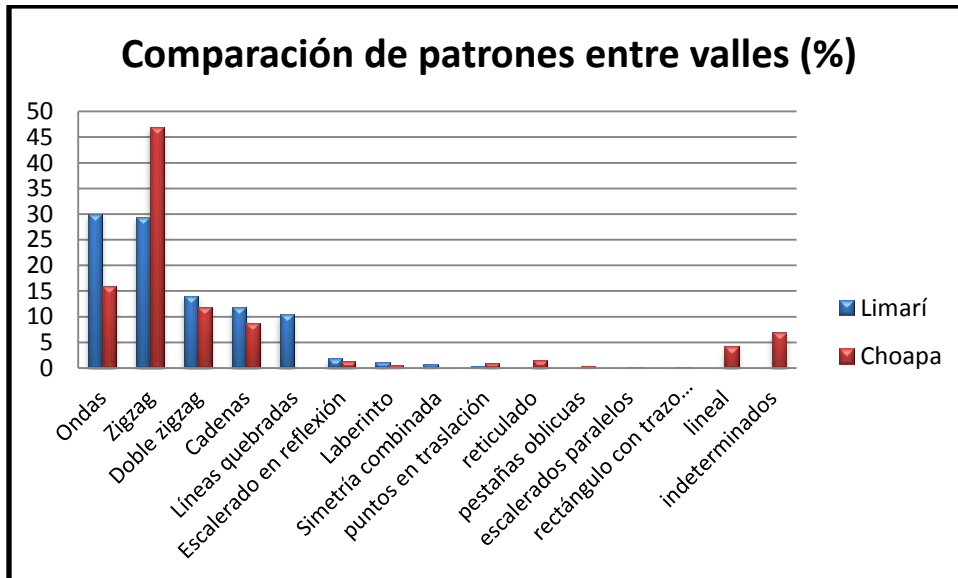


Gráfico N° 15: Comparación de patrones decorativos entre ambos valles

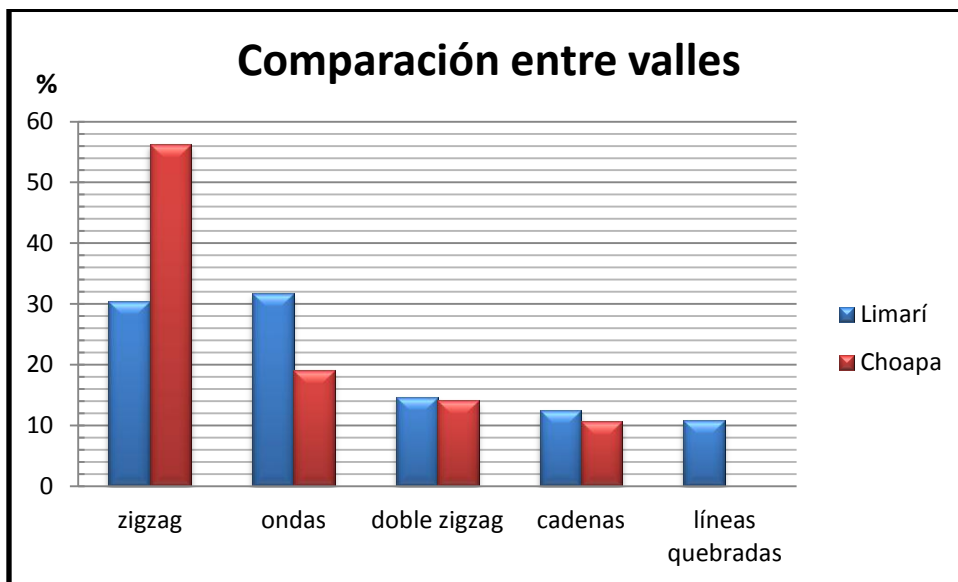


Gráfico N° 16: Comparación de patrones decorativos más representados entre ambos valles

Si se realiza una comparación de los subpatrones presentes (Tabla N° 19), se pueden hacer algunos comentarios. Dentro del patrón zigzag, la mayor diferencia entre variantes se encuentra en la A, ya que se encuentra mayormente representado en el Choapa versus el Limarí (33, 5% y 11,25% respectivamente). Algo similar ocurre con la variante C, aunque la diferencia es menor, pero a la inversa se encuentra más representado en Limarí (56,2%) que en Choapa (39,3%). El resto de las variantes se comporta de forma similar en ambas muestras, no encontrándose mayores diferencias porcentuales de representatividad. Lo interesante dentro de este patrón, es que existen subcategorías que

se presentan sólo en una de las muestras. Por ejemplo, las variantes E y M sólo se presentan en la muestra del Choapa, mientras que las N, O y P sólo se identificaron en la muestra perteneciente a la colección Durruty (Gráfico N° 17).

En el patrón ondas, las variantes A y F son las más representadas en ambos valles. Existe un leve predominio de ambos subpatrones en el valle del Choapa en relación al Limarí, pero como ya se mencionó no hay una diferencia muy marcada como en el patrón anterior. En cuanto a la presencia / ausencia de estas se pudo observar que el subpatrón ondas B se encuentra sólo en la muestra del Choapa, mientras que I, J y LL se identificaron sólo en la muestra proveniente del Limarí (Gráfico N° 18).

El tercer patrón que entra en esta comparación es doble zigzag. Inicialmente se puede observar que la variante A se encuentra representada en ambos valles de forma similar, (39,5% en Limarí y 42,9% en Choapa). El resto de los subpatrones se comporta de forma similar en ambos valles. Existen variantes que se presentan sólo en una de las muestras, como es el caso de E identificada sólo en el Choapa y K sólo en la muestra del Limarí (Gráfico N° 19).

Finalmente, el patrón cadenas se presenta de forma muy homogénea en ambos valles en aquellas variantes más representadas (A y B). No se observa una diferencia porcentual significativa entre ambos valles. La variante B se identificó sólo en el Choapa, mientras que en el Limarí presenta una muy baja representación (Gráfico N° 20).

Ahora, al comparar los subpatrones en ambos casos (si se consideran en base a patrones generales o sólo subpatrones en el total de la muestra), se puede observar que no existe mucha variación entre los dos tipos de análisis (Tabla N° 20). A simple vista se mantiene el predominio de los subpatrones Zigzag C y Ondas F en ambos valles, a pesar que en términos de patrones generales en el Limarí hay un predominio del patrón ondas, mientras en el Choapa el patrón zigzag es el que se encuentra mayormente representado.

El resto de los subpatrones identificados se presenta de forma diferencial en ambos valles, las diferencias porcentuales no son demasiado significativas, pero si van ocupando diferentes lugares dentro de la tabla (N° 20).

Patrón	Limarí	Choapa
Zigzag	Porcentaje	Porcentaje
A	11,25	33,5
B	11,25	16,1
C	56,2	39,3
D	3,8	3,1
E	0	0,9
J	2,5	1,3
L	3,8	0,9
M	0	0,4
N	1,2	0
O	3,8	0
P	2,5	0
IND	3,8	4,5
Ondas		
A	23,4	35,5
B	0	1,3
C	16	6,6
D	3,7	2,6
E	8,6	1,3
F	40,7	48,7
I	2,4	0
J	3,7	0
LL	1,2	0
IND	0	3,9
Doble Zigzag		
A	39,5	42,9
B	26,3	7,1
C	23,7	10,7
D	5,3	7,1
E	0	8,9
K	2,6	0
IND	2,6	23,2
Cadenas		
A	31,2	28,6
B	37,5	35,7
C	28,1	19
D	0	4,8
E	3,1	12

Tabla N° 19: Comparación de variantes de patrones decorativos

Limarí	Porcentaje	Choapa	Porcentaje
Zigzag C	16,7	Zigzag C	18,5
Ondas F	12,2	Zigzag A	15,8
Ondas A	6,7	Ondas F	7,8
Líneas quebradas A	5,9	Zigzag B	7,6
Doble zigzag A	5,6	Ondas A	5,7
Ondas C	4,8	Doble zigzag A	5
Cadenas B	4,4	Cadenas B	3,2
Cadenas A	3,7	Doble zigzag Ind.	2,7
Doble zigzag B	3,7	Cadenas A	2,5
Zigzag A	3,7	Zigzag ind.	2,1
Cadenas C	3,3	Cadenas C	1,7
Zigzag B	3,3	Zigzag D	1,5
Doble zigzag C	3,3	Doble zigzag C	1,3
Ondas E	2,6	Cadenas E	1
Líneas quebradas B	2,2	Ondas C	1
Ondas D	1,1	Doble Zigzag E	1
Zigzag D	1,1	Doble zigzag B	0,8
Zigzag L	1,1	Doble zigzag D	0,8
Zigzag O	1,1	Zigzag J	0,6
Zigzag Indet.	1,1	Ondas ind.	0,6
Ondas J	1,1	Cadenas D	0,4
Laberinto A	1,1	Ondas D	0,4
Ondas I	0,7	Zigzag E	0,4
Zigzag J	0,7	Zigzag L	0,4
Zigzag P	0,7	Ondas B	0,2
Líneas quebradas C	0,7	Zigzag M	0,2
Líneas quebradas D	0,7	Laberinto A	0,2
Doble zigzag D	0,7	Laberinto B	0,2
Escalera en reflexión C	0,7	Laberinto ind	0,2
Escalera en reflexión D	0,7	Otros	16
Simetría combinada B	0,7		
Ondas L	0,4		
Líneas quebradas E	0,4		
Líneas quebradas F	0,4		
Zigzag N	0,4		
Doble zigzag K	0,4		
Doble zigzag indet.	0,4		
Cadenas E	0,4		
Escalera en reflexión B	0,4		
Puntos en traslación	0,4		
Total	99,7		99,8

Tabla N° 20: Subpatrones identificados en ambas muestras sin considerar patrón general

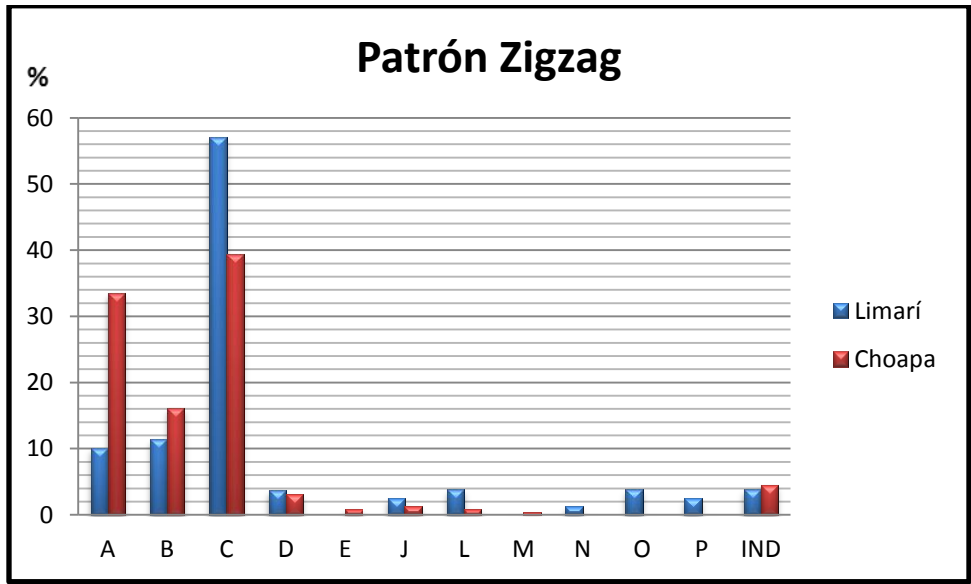


Gráfico N°17: Comparación variantes zigzag

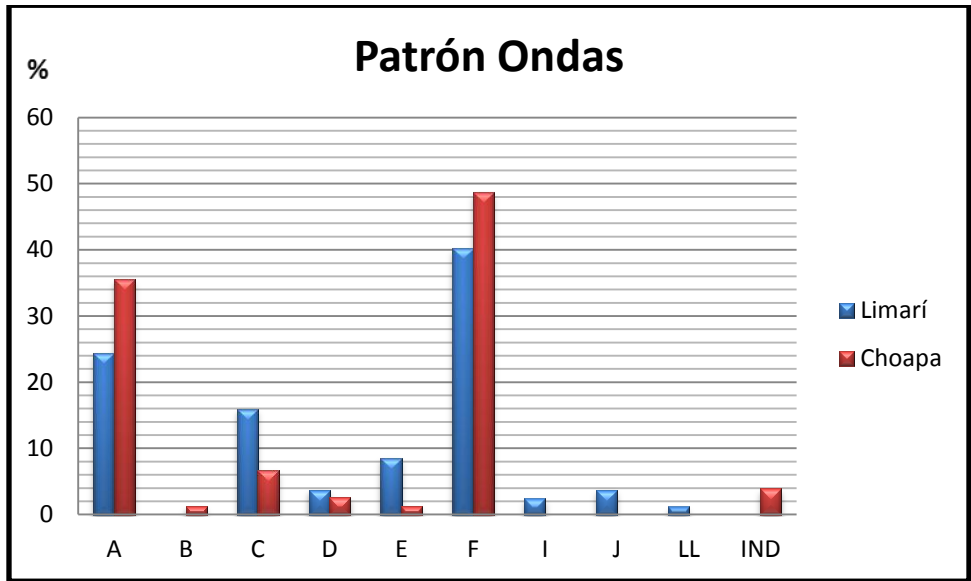


Gráfico N°18: Comparación variantes ondas

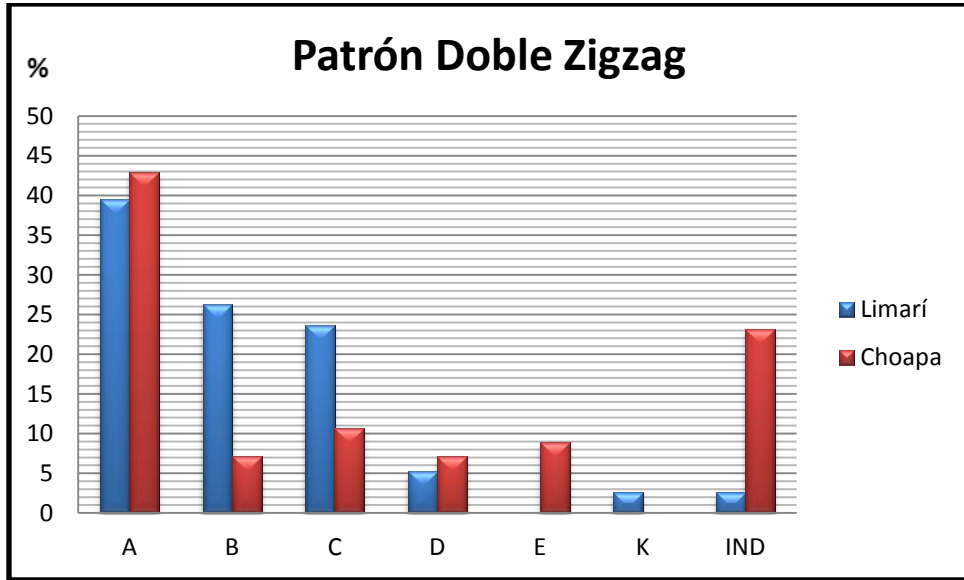


Gráfico N°19: Comparación variantes doble zigzag

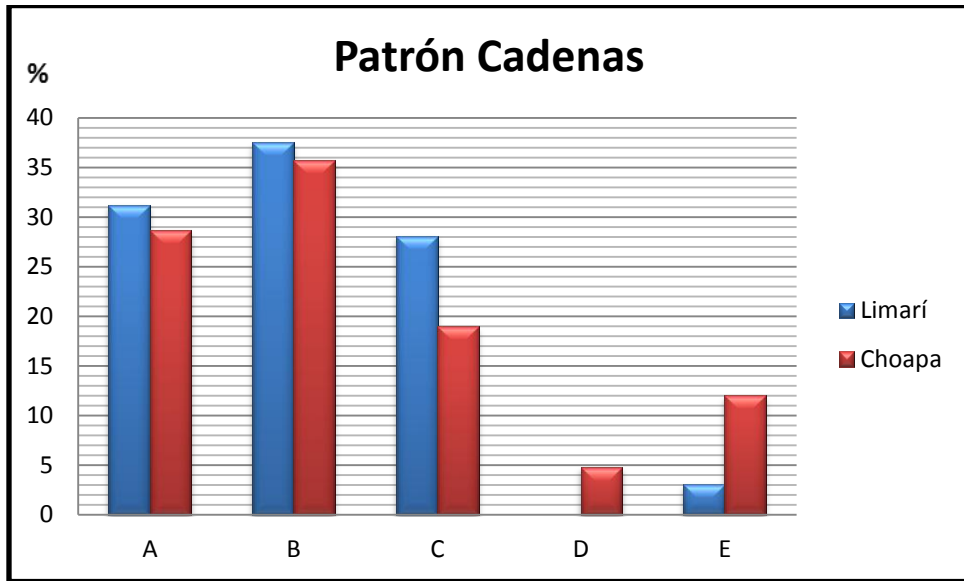


Gráfico N°20: Comparación variantes cadenas

8. Discusión

Esta memoria se ha propuesto evaluar si la cerámica decorada de la Colección Durruty, proveniente del Limarí, presenta diferencias o similitudes a nivel de diseños con la cerámica presente en el valle del Choapa. Esto con el fin de evaluar si esta materialidad participa de la variabilidad que se viene haciendo notar en el semiárido, que deja atrás la visión homogénea que se observa en las investigaciones previas.

Los resultados obtenidos, nos permiten hablar en términos generales de una diferenciación en las elecciones decorativas a nivel de valle. Estas elecciones diferenciadas tienen implicancias sociales a nivel de comunidad ya que se encuentran vinculadas a las prácticas que desarrollan los diferentes grupos sociales.

Como plantean Troncoso y Pavlovic (2013) la homogeneidad que se viene planteando en las investigaciones previas desarrolladas para el semiárido se deja atrás si se consideran las particularidades que se observan desde el Período Alfarero Temprano. Estas diferencias se estarían visualizando en elementos como patrón de asentamiento, funebria, elementos de molienda etc, reflejando un desarrollo diferencial al interior de los valles del semiárido. Este es el punto de origen, para intentar acercarse a la cerámica Diaguita y evaluar si está participando en esta heterogeneidad identificada en otras materialidades en esta zona.

Para lograr responder a esta interrogante se realizó una comparación entre los diseños a nivel de valle para evaluar si existían diferencias en la elección de motivos plasmados en las vasijas. Según los resultados expuestos habría diferencias y similitudes a nivel de valle entre el Choapa y la cuenca del Limarí.

El análisis de los motivos Diaguitas presentes en la Colección Durruty (Limarí), arrojó como resultado la presencia de 4 formas en las vasijas (escudillas, antropomorfos/zoomorfos, jarros patos y una taza), en las cuales se identificaron 9 patrones decorativos diaguitas. Sin considerar las formas, los patrones más representados son ondas y zigzag (30% y 29,4% respectivamente). En el caso de la muestra procedente del Choapa, no fue posible obtener información acerca de la forma, por lo que no es una variable a considerar, pero en cuanto a los diseños se identificaron 12 patrones Diaguitas, con un claro predominio de los patrones zigzag y ondas (47% y 16%). Lo interesante es que ambos patrones predominan en ambos valles, pero las distancias y preferencias difieren en cada caso. Así, para Limarí la diferencia entre ondas y zigzag es mínima (permitiendo hablar de una bimodalidad), mientras que en Choapa, existe mayor diferencia. Además, se invierte la representatividad de cada uno según el valle. Mientras en el Limarí predominan el patrón ondas y zigzag, en el Choapa lo hace notoriamente el patrón zigzag. A pesar que en la muestra de Limarí la diferencia es mínima, por lo que se puede hablar de un comportamiento bimodal, de todas formas se presenta como una situación diferente al Choapa ya que en este último las diferencias son más visibles y hay un claro predominio de un patrón.

Los resultados en cuanto a los subpatrones de cierta forma coinciden con los planteamientos de González (2013), quien postula que en el caso del patrón zigzag, sus variantes más representadas son A, B y C. De ellas, la variante A sería frecuente en el Choapa, mientras que la C en Elqui. Según los análisis realizados, en la muestra procedente del Choapa hay un claro predominio de las variantes A y C; mientras que la variante C se encuentra mayor representada en la muestra del Limarí. Con respecto al patrón doble zigzag, González (2013) plantea que sus variantes A, B y C son las más representadas, lo que coincide con los resultados obtenidos para ambos valles, donde el predominio es compartido por la variante A.

Interesante, además, es lo planteado para el patrón líneas quebradas, según la misma autora, sería escaso en el Choapa y tendría una alta representación en el Limarí. Esto es coincidente con los resultados obtenidos de ambas muestras, ya que en la muestra proveniente del Choapa este patrón se encuentra ausente, mientras que en la muestra proveniente del Limarí, se encuentra presente, aunque no con los valores más altos de representación.

El conjunto de escudillas provenientes de la muestra del Limarí presenta resultados que permiten afirmar que se comporta de forma similar a la muestra general, siguiendo su tendencia. Esto podría ser visto como un sesgo ya que este conjunto es el más numeroso y casi cuadruplica al conjunto de piezas antropomorfas/zoomorfas (157 versus 42). A pesar de ello, la diferencia numérica no invalida el ejercicio ni los resultados, pero es un elemento a tener en consideración.

Interesante es lo que ocurre con las piezas antropomorfas/zoomorfas procedentes de la muestra de Limarí. Este conjunto no sigue la tendencia general con respecto a los patrones. En estas vasijas los patrones ondas (26,5%), líneas quebradas (26,5%) y cadenas (25,3%) predominan con una diferencia clara ante el patrón zigzag (2,4%) que se encuentra con muy baja representación. Es posible que estas piezas tengan una función o relevancia diferentes a los otros conjuntos, observándose con ello variaciones al interior de la muestra de Limarí. La interpretación de esta diferencia no es fácil, pero un acercamiento a ello es posible con la hipótesis de Troncoso (2005) en la que plantea a través del análisis formal de las piezas que estas vasijas entregan información de un concepto social, específicamente de un personaje central, el chamán. La relevancia es que logra establecer a través del análisis de la estructura de estas vasijas que existe un vínculo entre el contenido y la función social de este tipo de dispositivos; implicando que este tipo de elementos materiales estaría funcionando como un eje estructurador de las relaciones sociales. Este aspecto es relevante en términos de prácticas sociales y comunidad que serán tratados más adelante.

Por otro lado, ¿que nos pueden decir las formas con respecto a las preferencias decorativas?, ¿existe alguna relación entre ellas? Como se mencionó al inicio de este capítulo, se identificaron 4 formas dentro de la muestra (la forma taza cuenta con una

pieza, por lo que no se considera que exista un predominio de patrón dentro de ella). Según los resultados se puede hablar de una relación entre forma y decoración considerando que en las escudillas hay un claro predominio del patrón zigzag (dejando de lado el posible sesgo mencionado anteriormente), en las vasijas antropomorfas/zoomorfas predominan los patrones ondas y líneas quebradas (mismo porcentaje de representatividad), mientras que en los jarros patos predomina el patrón doble zigzag.

La variabilidad de patrones decorativos intervalle que se ha podido observar en los resultados, también funciona a nivel intravalle (en el caso del Choapa). Como plantea González (2013) al interior de este valle se están dando diferencias por ejemplo entre los patrones decorativos de los ríos Illapel y Chalinga, lo que implicaría un sentido de auto identificación, similar al sentido de pertenencia de MacSweeney (2009). Lo relevante de esto es que quizás podría ser evaluada la misma situación al interior de la cuenca del Limarí, pero las limitaciones de contexto, más bien ausencia, de la muestra analizada no permiten responder a estas interrogantes, pero habría sido interesante poder corroborar si esta situación también se está dando al interior de esta área, a nivel intravalle.

Esto nos lleva a evaluar la presencia de variabilidad en términos decorativos entre ambos valles. Claramente vemos elementos decorativos compartidos como es el caso de los patrones ondas y zigzag, pero a la vez estamos observando claras diferencias en las elecciones de estos patrones a nivel de valle, lo que estaría reflejando diferentes formas de representación.

Las tendencias de homogeneidad y heterogeneidad decorativa observadas en la muestra hablan de conjuntos que comparten características, pero que a la vez presentan diferencias. Como plantean Troncoso y Pavlovic (2013), existen elementos en el plano ideacional que son comunes, los que reflejan en aquellos elementos decorativos que son compartidos por las comunidades de ambos valles. Los autores plantean, además, que existen diferencias en las formas de habitar el mundo, y que las comunidades tendrían dinámicas sociales propias que son las que producen las diferencias. Este aspecto podría ayudar a comprender las diferencias en las preferencias de patrones decorativos por valle.

El flujo de ideas, que explicaría entre otras cosas las similitudes materiales, se da en 3 niveles -Regional, intervalle e intravalle- (Troncoso y Pavlovic 2013). Los autores plantean que las diferencias observadas entre valles responderían a historias locales y ritmos diferenciales de desarrollo de las distintas comunidades. Esto lleva a comprender que las diferencias entre las elecciones de patrones no son azarosas y que pueden responder a intereses o desarrollos locales particulares de las comunidades que forman parte de cada valle. El flujo de ideas entonces permite entender la presencia de patrones que se comparten en ambos valles, pero a la vez las diferencias locales permitirían entender las diferentes tendencias por valle.

Los grupos que habitaban ambos valles compartían elementos y prácticas que permiten hablar de una comunidad. Existen entonces, ciertos dispositivos que permiten que esta se mantenga y reproduzca a lo largo del tiempo. La comunidad implica no solo una relación espacio-tiempo, si no que abarca prácticas, creencias y elementos comunes. La cerámica, en este caso la decorada, puede funcionar como un elemento que refleja esta condición de unidad, como se verá más adelante.

Dentro de las decoraciones, existen patrones que al ser figurativos son posibles de analizar desde su simetría. Esta (simetría) se puede entender o interpretar como respuestas diferentes al medio social y físico de los grupos culturales (Washburn, 1999). Esto va de la mano con las capacidades perceptivas, que van desarrollando a su vez formas de conducta comunicativa que se manifestarían en el arte visual (Washburn, 1999) ¿Se podría hablar de diferentes niveles de comunidad dentro de lo Diaguíta? Si consideramos que la comparación entre los patrones decorativos de ambos valles dio como resultado que comparten varios patrones y que son 4 de ellos son los más representados (zigzag, ondas, doble zigzag y cadenas) se podría inferir que estos patrones estarían funcionando a un nivel macro, a diferencia de las particularidades que se observan a nivel de valle. Entonces, al igual que plantean Pauketat y Emerson (1991) la cerámica tendría la capacidad de ser un elemento unificador, y a la vez diferenciador.

El análisis de simetría permite descomponer el motivo para poder determinar sus partes mínimas y como se van transformando (Washburn 1977, Washburn 1988, Washburn 1999, Washburn y Crowe 1988). Este análisis permite entender que estos motivos podrían funcionar como mecanismos metafóricos, acercándose a lenguajes codificados, a través de los cuales se comunica conocimiento, elemento tan necesario para mantener la cohesión cultural (Washburn, 1999). En este contexto, los motivos podrían estar entregando significados o mensajes diferentes dependiendo del patrón que se está observando, pensando en que un patrón cadenas podría estar teniendo un significado diferente a un doble zigzag, por ejemplo.

Esto concuerda hasta cierto punto con los planteamientos de Reichel-Dolmatoff (1985), quien en la misma línea establece que los motivos decorativos funcionarían a través de códigos comunes dentro de ciertos grupos sociales. Esto refirmaría la idea planteada que el patrón ondas en uno de los valles (Choapa) podría tener un significado, que es diferente en el otro valle (Limarí), pero esto quizás no implique que sean códigos diferentes. Toda la comunidad Diaguíta debe ser capaz de entender los mensajes implícitos en los patrones decorativos que circulan, la diferencia por valle debe estar en la importancia que le da cada grupo a ciertos mensajes o información en ellos. La relevancia que le dan las comunidades del Choapa al patrón ondas (a su mensaje) no es el mismo que le da al patrón cadenas, implicando preferencias particulares por cada grupo.

Es posible creer que los grupos Diaguitas de ambos valles compartían el conocimiento del significado de los patrones decorativos, ya que en términos generales comparten la mayoría de ellos, y como uno de los elementos básicos del intercambio de información es

necesario que el receptor sea capaz de decodificar o entender el mensaje. Que existan preferencias o tendencias diferentes por valle, en cuanto al predominio de un motivo por sobre otro, encierra una serie de interrogantes que no pueden ser aclaradas sin conocer el significado de ellos. Lo que si queda claro es que las particularidades de los mensajes transmitidos en estas vasijas tienen relevancias diferentes en cada valle. Sería probable pensar que cada patrón implica un mensaje diferente, de ser así se podría pensar que cada valle le está dando mayor importancia a uno de ellos en desmedro de otro.

El sentido de pertenencia, de auto identificación y dispositivos como los sistemas de comunicación, entre otros elementos, son los que hacen posible la conformación de una comunidad. En este caso, la comunidad Diaguita se puede decir que se encuentra unida gracias a la articulación de comunidades a baja escala, donde a su vez las prácticas sociales y la interacción son la que permiten el flujo de información (Troncoso et al 2014). Dentro de estas dinámicas sociales, es posible pensar que, junto a la trasmisión de mensajes e información, quizás se está llevando a cabo también transmisión de conocimientos para la elaboración de las vasijas Diaguitas.

Estos conocimientos abarcan tanto la elaboración de la pieza como su decoración, prácticas que son esenciales para la constante reproducción de la comunidad. Este proceso se puede producir por dos vías. El primero sin contacto cara a cara, por medio de las decoraciones que son las que comunican y segundo, a través del contacto cuando se transmiten los conocimientos para generar estos patrones decorativos. Se suma a ello, la importancia del uso de las vasijas, ya que al contener ciertos mensajes y dependiendo del contexto de su uso también puede hacer que los individuos se hagan partícipes de comunidades más amplias, así no sólo se considera el significado simbólico, sino también el sentirse miembro de la comunidad. (Harris 2014). Esto podría ser interpretado en dos niveles, ya que la vasija como forma y aprovechando su carácter funcional, al ser usada hace partícipe al individuo de la práctica cotidiana, y por lo tanto parte de la comunidad, mientras que la decoración estaría formando parte del referente simbólico, otro elemento clave dentro de la reproducción de la comunidad. La decoración al ser el componente simbólico de la vasija, tiende a representar contenidos de este mundo (Harris, 2014), y estos contenidos podrían ser leídos como un texto (Pauketat & Emerson, 1991).

Se podría afirmar entonces que la producción de vasijas cerámicas y su decoración funcionarían como dispositivo de construcción social de la comunidad, en la cual a través de conocimiento se podrían plasmar premisas compartidas, implicando a su vez interacción social y práctica, lo que permitiría que la comunidad emerja constantemente, reflejando su carácter de institución social que emerge, se genera por interacciones más allá de lo espacial (Yaeger & Canutto, 2000).

El acto de pintar estas cadenas, ondas, zigzag, etc, forma parte de una práctica que logra articular y reproducir la comunidad. No sólo el acto de pintarlas, que ya implica conocimiento, sino también el intentar acceder a sus mensajes insertos en los campos decorativos, es decir, hace parte de la comunidad el compartir no sólo las formas de

hacer, si no también el conocer los significados de los diseños presentes en las vasijas. Todos los patrones decorativos identificados en la muestra están insertos dentro de un estilo, que en este caso se podría denominar estilo Diaguita. En términos generales y como permite el análisis de simetría, este estilo corresponde a una estructura, es decir, cada diseño, responde a ciertas reglas estructurales que pueden ser identificables (Hegmon & Kulow, 2005). En esta macro estructura que se podría denominar estilo Diaguita, el acto de plasmar un patrón (cadenas, por ejemplo) forma parte de los procesos sociales y prácticas que están vinculados también a la formación, persistencia y disolución de la comunidad.

Esta práctica de generar o plasmar decoraciones en las vasijas va más allá de la individualidad, implica transmisión de conocimientos y habilidades que permitan realizar estos motivos, tomando en cuenta la dificultad que estos presentan. A pesar de ello, existen aspectos individuales que podrían estar influyendo, pero que son difíciles de ver en las piezas mismas. Sabemos por las investigaciones desarrolladas, que estos patrones identificados como diaguitas, se desarrollan en un rango de tiempo aproximado, pero no existe información de los posibles orígenes de los patrones, no se puede afirmar si se desarrollaron de forma paralela o fueron surgiendo unos después de otros. Esto es relevante si se considera la posibilidad de que al interior de un estilo o estructura se pueden identificar variaciones, o innovaciones como las denominan Hegmon y Kulow (2005), que se podrían haber originado por una simple anomalía. En términos simples, los autores plantean que las anomalías o pequeñas variaciones individuales pueden llegar a innovaciones, que implican invenciones y adopciones que producirían cambios en la estructura. De no producir cambios simplemente son anomalías que no son aceptadas y por lo tanto desaparecen.

Los patrones identificados (ondas, cadenas, líneas quebradas, etc) pertenecen entonces a un estilo, que se podría llamar estilo decorativo Diaguita. Se podría interpretar desde este punto de vista que las variantes de estos patrones (Ondas A, B, C por ejemplo), quizás podrían haber surgido de alguna anomalía que se convirtió en innovación con el tiempo. Esto ya que las diferencias que se pueden observar entre una variante de patrón y otra a veces es simplemente un detalle de color o una simetría diferente (lo que implica por ejemplo la dirección del motivo). Esto a la vez, provoca un cambio en la estructura ya que si se aplica la definición podría ampliar el estilo Diaguita a una multiplicidad de estilos en su interior (esto si se considera sólo es aspecto formal y la definición de estilo como estructura). Por otra parte, la multiplicidad de estilos en este caso podría estar dada por la existencia de preferencias distintas por valle, aunque son parte de un estilo en términos amplios, las variantes identificadas por valle permitirían muy superficialmente, hablar de dos estilos diferentes.

En resumen, el hecho de que una comunidad se reproduzca depende de sus prácticas sociales. En este caso en particular, la cerámica estaría implicada en dos ámbitos: la producción (tanto de la forma como de sus decoraciones) ya que implica transmisión de conocimientos; y también en su circulación, ya que está transmitiendo mensajes que

están dirigidos a grupos sociales en particular, que son capaces de entender los códigos y comprender los mensajes insertos en estos artefactos. Esto debe a su vez estar inserto en un territorio ya que esta variable es otro de los ejes que permite que la comunidad se mantenga en el tiempo y en el espacio.

Los patrones decorativos tienen un vínculo directo con la comunidad. Una de las principales características de la ésta es que crea un sentido de pertenencia, es decir permite diferenciarse de otros (MacSweeney 2009). El sentido de pertenencia podría reflejarse en el hecho de que cada valle tiene un patrón que predomina, zigzag en el Choapa y ondas en Limarí. Esto permitiría pensar que a pesar de pertenecer a una comunidad amplia denominada Diaguita, se estarían produciendo particularidades en cada valle que se estarían materializando en elecciones diferentes de patrones por cada uno. A su vez, estas elecciones distintas por valle también podrían responder a que las culturas tienden a escoger de forma intencional simetrías particulares, debido a que estarían representando elecciones culturales relevantes para los grupos sociales que los conforman (Washburn 1999). Es posible entonces, pensar que ambos patrones estarían reflejando principios culturales diferentes. A pesar de la existencia de posibles diferencias de valle a valle, no se puede negar que existen elementos compartidos que son los que permiten hablar de una comunidad Diaguita. Pero también estas generalidades compartidas no deben oscurecer los elementos individuales que son los que van haciendo la diferencia y mostrando las particularidades que caracterizan a cada grupo social.

Como ya fue mencionado, las diferencias de patrones podrían estar implicando mensajes diferenciados por valle. Este proceso de comunicación a través de soportes cerámicos, podría estar respondiendo a comportamientos estilísticos que requieren de dispositivos o artefactos que posibiliten este intercambio (Wobst, 1977). En este caso en particular, se podría problematizar acerca de que elemento es aquel que está circulando, si las piezas cerámicas, los mensajes (plano ideacional), o ambos.

Esta homogeneidad vs heterogeneidad se puede observar en dos escalas: primero a nivel intervalle, donde los elementos compartidos permiten hablar de un hacer común reflejado en una visualidad similar. Estos elementos compartidos no sólo involucran las formas cerámicas, sino que también sus decoraciones, implicando conocimientos y actividades comunes que derivan en una forma visual que es compartida en ambos valles. Por otra parte, a nivel intracuenca, donde es posible advertir que las comunidades a nivel de valle siguen una norma común, pero desarrollan particularidades que nos hablan de procesos sociales diferentes que devienen en una heterogeneidad que se visualiza a nivel decorativo.

Por lo tanto, se puede afirmar que la cerámica y su decoración participan de dos formas diferentes en este proceso de conformación de comunidad: en primer lugar, une a toda la región a través de las formas de las vasijas y los patrones decorativos compartidos y en segundo lugar permite marcar diferencia entre los valles de Limarí y Choapa a través de la particularidad de patrones decorativos empleados.

Dentro de esta variabilidad, la comunidad se mueve en varios niveles, donde se reconoce la importancia de múltiples escalas de interacción social en la construcción de ésta, pudiendo existir al mismo tiempo (Yaeger y Canutto, 2000). Que un grupo este ocupando un espacio común o muy cercano no implica necesariamente que sea el único elemento que los una. Es posible que en su interior existan otras comunidades o agrupaciones que se encuentren unidas por otros elementos identitarios. Existen entonces diferentes niveles, que a la vez interactúan, que se pueden encontrar unidos en algunos aspectos generales, pero eso no quita que tengan particularidades que a la vez los diferencian unos de otros.

En el caso Diaguita, la comunidad funciona a un nivel de baja escala, donde también se producen lazos sociales a nivel intergrupales (Troncoso et al 2014). Estos grupos, además, estarían reflejando particularidades valle a valle (Troncoso et al 2016a). En este contexto se podrían diferenciar dos niveles de comunidad dentro del ámbito Diaguita. El primero de ellos consiste en el ámbito doméstico, donde se realizarían las actividades cotidianas, y un segundo ámbito donde se producirían las actividades de agregación social y se reúnen más allá de los lazos familiares. Estas instancias donde se pueden observar los dos niveles de comunidad diaguita requieren de un espacio para poder llevar a cabo las prácticas que constituyen o ayudan a la conformación de la comunidad. Un ejemplo de la relevancia del espacio en conjunción con las prácticas, se observa en el planteamiento de Troncoso et al (2014), en el que el arte rupestre se estaría dando en estos espacios comunales, segregado de los espacios domésticos. Esto podría reflejar como ciertas materialidades funcionan sólo en un nivel de la comunidad. La cerámica en cambio, participa en ambos niveles de comunidad: a nivel de valle y a nivel de región.

Hablar de varios niveles de comunidad implica explicitar posibles niveles dentro de los procesos de comunicación o transmisión de información. Interesante es determinar como la visualización de los artefactos que transmiten estos mensajes está determinado por el grupo al cuál están dirigidos (Wobst, 1977). De esta forma se puede entender que existan conjuntos materiales que podrían estar circulando sólo en el ambiente doméstico, no siendo visibles para otros hogares. En este caso y como plantea Wobst (1977) es poco probable que este tipo de materialidad esté transmitiendo o llevando mensajes de agregación social, debido a que se mantienen dentro de un ámbito de hogar, donde los miembros son capaces de entender y decodificar ese mensaje. Esto se diferenciaría de la situación en que los artefactos o materialidades son partícipes de un nivel más amplio de comunidad. En este caso los mensajes tendrían que mantener un código que sea manejado por la totalidad de los participantes, para que la transmisión de éste logre su objetivo y el proceso de comunicación sea efectivo consiguiendo con ello satisfacer la necesidad de mantención y reproducción de los dispositivos que conforman la comunidad.

Los artefactos, como la cerámica decorada entonces, funcionan como soporte material y son capaces de circular en más de un ámbito de la comunidad Diaguita. Los mensajes plasmados en su decoración, se encuentran codificados y el grupo receptor debe ser

capaz de comprenderlo para cerrar el proceso de comunicación. Información acerca de agregación social, diferenciación, auto identificación, pertenencia, etc son parte de los elementos comunicacionales que podrían ser transmitidos a través de los motivos presentes en las decoraciones de las vasijas.

Dependiendo del contexto en el cual circula el mensaje es el tipo de discurso que se pretende entregar. Por ello, es necesario considerar que existe una amplitud de discursos que podrían estar circulando, ya que también es posible identificar una amplitud de elementos que podrían estar permitiendo la cohesión social. Esta amplitud de discursos también genera que se pueden conformar varios grupos o comunidades dependiendo del elemento que lo una, y a la vez un individuo puede pertenecer a diversos grupos dependiendo de los intereses.

En el contexto Diaguita, la multiplicidad de discursos podría implicar que esta comunidad posee una serie de elementos que genera pertenencia e identificación, conceptos ya definidos anteriormente; pero es necesario también reconocer que existen elementos al interior de esta comunidad que los van diferenciando. Unos de estos elementos pueden ser las diferencias entre los patrones decorativos a nivel de valle que se está observando. Por otra parte, es probable que en las instancias de agregación mayor o donde se reúnen a más allá de nivel de valle estén funcionando otras instancias o soportes materiales para transmitir los mensajes.

Específicamente los patrones compartidos y más representados (ondas, zigzag, cadenas y doble zigzag) pueden estar funcionando a nivel de comunidad más allá del valle, implicando quizás instancias de agregación social más allá de comunidades locales. Por otra parte, es interesante que dentro de estos mismos patrones por cada valle exista una preferencia en particular. ¿Que podría estar implicando que los patrones ondas y zigzag sean los más usados en la cuenca del Limarí, mientras que en el Choapa sea el patrón zigzag?, esto puede estar reflejando la presencia de comunidades a una escala menor, como es el caso de las comunidades valle a valle. Dentro del mismo aspecto, es relevante hacer notar que el patrón líneas quebradas sólo se encuentra presente en la muestra proveniente de la cuenca del Limarí. Es llamativo que en la muestra del Choapa no se haya identificado, ya que apoyaría la interpretación de particularidades de nivel del valle.

Una de las características de las comunidades Diaguitas es que son grupos autosuficientes en términos políticos y económicos (Troncoso et al 2016a). Esta afirmación se podría llevar al plano cerámico y decorativo al plantear que esta autosuficiencia se podría reflejar en la independencia de motivos por valle, es decir, como se ha venido planteando las particularidades decorativas podrían estar reflejando parte de esta autosuficiencia. Por otra parte, la actividad de producción cerámica (tanto de la pieza como de la decoración) podría estar funcionando como dispositivo integrador o como parte de una institución que cumpla este mismo rol. Además, esta actividad productiva implica también cierto grado de especialización que tendría escalas diferentes si se habla de forma o de decoración. Ossa (2017) establece para el Limarí que el aprendizaje en

ambos casos sería diferente, ya que la producción de diseños implicaría un aprendizaje más complejo debido a las reglas que es necesario conocer para generar estos patrones. Agrega, además, que para las formas (donde se habla de una baja dificultad en los conocimientos necesarios para su confección) el resultado es producto de la constante elaboración de ellas, donde se iba adquiriendo la experiencia necesaria; mientras que para el caso de la decoración los conocimientos son más especializados, requiriendo mayores capacidades, por lo que no todos los integrantes del grupo llegaban a este nivel de conocimiento. En el mismo ámbito de la especialización, Ossa (2017) establece la presencia de productores especializados que se encontrarían vinculados a los grupos familiares en el valle del Limarí, donde dependiendo del conocimiento adquirido a través de la experiencia, no todos lograban participar en la elaboración de estas piezas.

Con todo lo expuesto, se puede plantear entonces que la cerámica decorada Diaguita sí está participando de la variabilidad para el semiárido que proponen Troncoso y Pavlovic (2013). La hipótesis de estos autores deja claro, que para el Período Intermedio tardío (PIT) no había evidencia clara que permita reconocer la variabilidad entre los valles donde se desarrolló la cultura Diaguita (a diferencia de lo que ocurre en períodos previos y posteriores, donde la evidencia discutida sí lo permite). Esta investigación entonces permite reforzar la hipótesis de variabilidad regional planteada por los autores, ya que existirían diferencias entre patrones decorativos a una escala intervale entre el Choapa y Limarí en tiempos Diaguitas. Por otra parte, se puede constatar el planteamiento de los mismos autores que pueden existir comunidades diferentes en un mismo espacio y al mismo tiempo, entendiendo con ello que las comunidades existen a distintos niveles, coexistiendo y reproduciéndose. La cultura material en este sentido juega un rol fundamental en la medida en que más allá de reflejar o dar a conocer diferencias, está revelando instancias de firmas de vida, elecciones y procesos diferentes.

Esto permite tener una visión de los Diaguitas desde una perspectiva más amplia, no sólo tomando en cuenta las generalidades de su cultura material, si no que nos abre un nuevo panorama en que las diferencias y particularidades permiten entender que están conformados por grupos más pequeños o comunidades a menor escala. A pesar de no desarrollar una relación cara a cara, de igual forma estos grupos autosuficientes generan instancias en las cuales desarrollan ciertas prácticas que los van integrando a diferentes grupos sociales. Una de estas instancias es la elaboración de vasijas y su decoración que funcionan como parte de las dinámicas que permiten la mantención de la comunidad, donde el espacio ya no es único elemento unificador. Entonces, esta materialidad los hace parte de una comunidad específica sin desmedro de poder pertenecer a otras, dando cuenta así de la multiplicidad de instancias de agrupamiento en comunidades. Así, a pesar de que existe una unidad mayor llamada Diaguitas, las diferencias valle a valle permiten hablar de comunidades a baja escala, que mantienen un lenguaje visual particular reflejado en los patrones decorativos y que implica diferencias en las formas de hacer y también en su visualidad. En este contexto amplio y homogéneo de las formas cerámicas y patrones decorativos identificados en ambos valles, estas comunidades generan elementos diferenciadores (patrones decorativos) que hablan de elecciones

visuales reflejando diferentes prácticas que estarían vinculadas a distintas escalas de interacción dentro de una macro comunidad como la Diaguita. La práctica diferente o diferenciadora sería la elección y generación de patrones decorativos diferentes. Con esto consiguen diferenciarse y auto identificarse, pero a la vez ser parte de una unidad cultural mayor llamada Diaguita.

9. Limitaciones y alcances de este estudio

Para finalizar, es necesario detenerse en los alcances y limitaciones de esta investigación. En primer lugar y como ya ha sido mencionado, la Colección Durruty es una donación realizada al Museo del Limarí, que no cuenta con información contextual (se asume que proviene de la cuenca del Limarí, pero no hay información concreta de sitios, contextos o áreas dentro del valle). Este punto limita gran parte de las interpretaciones, debido a que los análisis y resultados deben ser considerados sólo desde una óptica formal, debido a la ausencia de evidencia contextual que permita llegar a interpretaciones que incluya este tipo de información

Un segundo tema que limita el análisis e interpretaciones es la diferencia entre las dos muestras a comparar. La muestra proveniente del Limarí cuenta con información de formas de las piezas, patrones decorativos y unidades de medida. Al ser piezas completas, la mayoría de ellas es probable que provengan de contextos funerarios. En cambio, la muestra proveniente del Choapa, en su mayoría es fragmentaría proveniente de sitios habitacionales. Esta supuesta diferencia de contexto (habitacional versus funerario) podría llegar a convertirse en un sesgo debido a que podría implicar: diferencias en la forma de producción de las piezas, diferencias en la elección de patrones decorativos y diferencias en los contextos de uso y significación de las piezas. Pero en esta investigación es imposible realizar una comparación con mismos contextos debido a una condición estructural: en el Choapa existen pocos sitios funerarios excavados e identificados, y en el Limarí hasta la fecha hay pocos existen pocos sitios habitacionales excavados por lo que habría que esperar para tener la información necesaria para la comparación.

Otra limitante que deriva de la diferencia entre las muestras es la ausencia de la variable forma en el conjunto proveniente del Choapa. En algunos casos se analizan piezas completas provenientes de colecciones privadas, pero en la fragmentaría no se cuenta con información relacionada a la forma de las piezas. Por este motivo la comparación de las muestras a nivel de valle se realizó sólo desde el punto de vista decorativo, sin incluir la forma de las piezas, ni su contexto, lo que limita en cierto punto la comparación. Este es un tema que hay que tomar en cuenta a pesar que el ejercicio aquí realizado tiene por objetivo ser un estudio exploratorio a escala intervalle y no intravalle.

Un tercer punto que podría considerarse limitante en esta investigación es el sesgo que podría darse con el conjunto de las escudillas. Los resultados arrojan que este conjunto se comporta de igual forma que la muestra general, pero ello podría deberse a la diferencia numérica con respecto a las otras formas identificadas al interior de la muestra. Este es un punto a considerar, pero no invalida los resultados.

El principal aporte de esta investigación, es la relevancia del trabajo con colecciones. Como resultado es posible sistematizar la información que éstas entregan, y a la vez, incluirlas dentro de problemáticas arqueológicas regionales con todas las limitantes ya expuestas. Esto permitió a partir de una muestra limitada visualizar la variabilidad decorativa al interior de la muestra cerámica lo que se estaría vinculando a la heterogeneidad identificada al interior de las comunidades Diaguitas entre los valles del Choapa y Limarí.

Un segundo aporte es que permite complementar la hipótesis de variabilidad regional. Los resultados que entrega esta investigación contribuyen a la discusión para el Período Intermedio Tardío, ya que uno de los elementos a considerar es el vacío de información existente para este período. Se obtiene como resultado principal, que los conjuntos cerámicos incluidos en esta investigación participan de la variabilidad intervalle como una hebra más del hilo conformado por las diferentes materialidades producidas no sólo por las comunidades Diaguitas (como elemento central de esta memoria), sino también en períodos previos y posteriores.

Vinculado al punto anterior, al aportar a esta discusión continúa con la línea investigativa que se viene dando hace unos años en relación a la variabilidad al interior del Norte Semiárido.

Es necesario considerar esta investigación como un estudio exploratorio. Las limitantes y los posibles sesgos mencionados son necesarios de considerar, pero no invalidan los resultados. Esta investigación permite un acercamiento a las preferencias decorativas presentes en las vasijas y como estas están circulando en los diferentes ámbitos de la comunidad y permiten su mantención y reproducción. Deja planteadas nuevas interrogantes a diferentes escalas (por ejemplo a nivel intravalle si se cuenta con la información necesaria, como origen, sitios, contextos, etc.).

10. Bibliografía

Ampuero, G. (1989). La Cultura Diaguita Chilena (1200-1470 dc). En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano. (Ed.), Prehistoria (pp: 277-287) Santiago. Andrés Bello.

Ampuero, G. (1994). *Cultura Diaguita*. Museo Arqueológico de la Serena

Becker, C., A. Troncoso, P. González, J. Rodríguez & Pavlovic, D. (2006). *El Inka en el Choapa (Proyecto Fondecyt N° 1040154, año 2)*.

Cantarutti, G. (2002). *Estadio Fiscal de Ovalle: Redescubrimiento de un sitio Diaguita-Inca en el Valle de Limarí*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo. Universidad de Chile, Santiago.

Cantarutti, G. & C. Solervicens. (2006). 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*, 147-156. Tomé. Escaparate.

Cornejo, L. (1989). El plato zoomorfo Diaguita. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 3: 47-80.

Cornejo, L., F. Falabella, y L. Sanhueza (2003-2004). Patrón de asentamiento y organización social de los grupos Aconcagua de la cuenca del Maipo. *Revista de Antropología*, 17: 77-104, Santiago, Universidad de Chile.

Cornely, F. (1956). *Cultura Diaguita y Cultura el Molle*. Ed del Pacífico, Santiago.

Cornely, F. (1962). *El Arte decorativo preincaico de los indios de Coquimbo y atacama (Diaguitas Chilenos)*. Universidad de La Serena.

Gallardo, F., G. Cabello, G. Pimentel, M. Sepúlveda & L. Cornejo (2012). Flujos de Información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de atacama (Norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 43: 35-52.

González, P. (1995a). Diseños cerámicos de la fase Diaguita-Inca: estructura, simbolismo, color y relaciones culturales. *Hombre y desierto*, Tomo II, N° 9

González, P. (1995b). *Diseños cerámicos de la fase Diaguita-Inca: estructura, simbolismo, color y relaciones culturales*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo. Universidad de Chile, Santiago.

González, P. (1998a). Doble reflexión especular en los diseños cerámicos diaguita-inca: de la imagen al símbolo. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 7: 39-52.

González, P. (1998b). Códigos Visuales de los Diseños Diaguita Pre-Incaicos: Felinos, Simetría e identidad. *Simposio Aportes al entendimiento de la Prehistoria del Norte Chico y Chile Central*. Colegio de Antropólogos de Chile, Temuco.

González, P. (2000). Patrones decorativos de las culturas agroalfareras de la provincia del Choapa y su relación con los desarrollos culturales de las áreas aledañas. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo II: 191-221.

González, P. (2003). Estructura del arte, espacio e identidad: la cultura Diaguita en el valle de Illapel. *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*, Tomo II: 1377-1382. Santiago. LOM

González, P. (2004a). Arte visual, espacio y poder: Manejo incaico de la Iconografía cerámica en distintos asentamientos de la fase Diaguita Inka en el valle de Illapel. *Chungará* Vol 36, N° 2: 375-392.

González, P. (2004b). Patrones decorativos y espacio: el arte visual Diaguita y su distribución en la cuenca del río Illapel. *Chungará*, Vol 36, sup. Especial 2: 767-781.

González, P. (2004c). Estilo, interacción y poder: arte visual Diaguita inca en asentamientos habitacionales del valle de Illapel y del área Diaguita nuclear. *Werkén*, 5: 69-76.

González, P. (2006). Nuevos resultados en la sistematización de los patrones decorativos Diaguita-inca: variabilidad, simbolismo, oposiciones intervale y contextualización. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo I, Valdivia.

González, P. (2008). Mediating Opposition: On Redefining Diaguita Visual Codes and Their Social Role During the Inca Period. En *Lenguajes Visuales de los Incas*. (21-45) Editado por Paola González, Tamara L. Bray. Bar International Series.

González, P. (2013). Arte y cultura Diaguita Chilena. Simetría, simbolismo e identidad. Santiago. Ucayali

Harris, O. (2014). (Re)assembling Communities. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 21:76-97.

Hegmon, M. y S. Kulow (2005). Painting as agency, style as structure: Innovations in Mimbres Pottery Designs from Southwest New Mexico. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12 (4): 313-334

MacSweeney, N. (2009). Beyond Ethnicity: The Overlooked Diversity of Group Identities. *Journal of Mediterranean Archaeology*, 22.1: 101-126.

Montané, J. (1969). En torno a la cronología del Norte Chico. *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología*, 167-183. La Serena. Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Ossa, V. (2017). *Estandarización de la cerámica decorada Diaguita preincaica en el valle del Limarí*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Universidad de Chile, Santiago.

Pauketat, T. y T. Emerson (1991). The ideology of Authority and the Power of the Pot. *American Anthropologist*, 93: 919-941.

Pérez, I. (2015). *El complejo cultural el Molle en los Valles de Elqui y Limarí: una aproximación desde sus conjuntos alfareros de vasijas completas*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Universidad de Chile, Santiago.

Rodríguez, J., C. Becker, P. González & Solé, L. (1997) *Proyecto Arqueológico Río Illapel (Proyecto Fondecyt N° 1950012, año 2)*.

Rodríguez, J., C. Becker, P. González & Troncoso, A. (1999-2000-2001). *Cultura Diaguita en el Río Illapel (Proyecto Fondecyt N° 1980248, años 1, 2 y 3)*.

Rodríguez, J., C. Becker, P. González, A. Troncoso y D. Pavlovic. (2004). La cultura diaguita en el valle de Illapel. *Chungará*, 36(2): 739-751.

Sanhueza, L. y F. Falabella (2009). Descomponiendo el complejo Llolleo: hacia una propuesta de sus niveles mínimos de integración. *Chungara*, 41(2): 229-239.

Troncoso, A. (2005). El plato zoomorfo antropomorfo diaguita: una hipótesis interpretativa. *Werkén*, 6: 113-124.

Troncoso, A. (1999). La cultura Diaguita en el valle de Illapel: una perspectiva exploratoria. *Chungara*, 30(2): 125-142.

Troncoso, A. y D. Pavlovic (2013). Historias, saberes y prácticas: Un ensayo sobre el desarrollo de las comunidades alfareras del norte semiárido Chileno. *Revista Chilena de Antropología*. 27:101-140.

Troncoso, A, F. Vergara, P. González, P. Larach, M. Pino, F. Moya y R. Gutiérrez (2014). Arte rupestre, prácticas socio-espaciales y la construcción de comunidades en el Norte Semiárido de Chile (Valle del Limarí). En F. Falabella, L. Sanhueza, L. Cornejo e I. Correa (Ed.), *Distribución espacial en sociedades no aldeanas: del registro a la interpretación social* (pp. 89-115). Santiago. Monografías de la Sociedad Chilena de Arqueología 4.

Troncoso A., G. Cantarutti y P. González (2016a) Desarrollo Histórico y variabilidad espacial de las comunidades alfareras del Norte Semiárido (ca. 300 años a. C. a 1450 años d.C.). En *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*. Editorial Universitaria, Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago.

Troncoso, A., F. Vergara, D. Pavlovic, P. González, M. Pino, P. Larach, A. Escudero, N. La Mura, F. Moya, I. Pérez, R. Gutiérrez, D. Pascual, C. Belmar, M. Basile, P. López, C. Dávila, M. J. Vásquez y P. Urzúa (2016b). Dinámica espacial y temporal de las ocupaciones prehispánicas en le cuenca hidrográfica del rio Limarí (30° Lat. S). *Chungara*, 48(2): 199-224.

Washburn, D. (1977). *A Symmetry Analysis of upper Gila area ceramic design*. Harvard University, Cambridge.

Washburn, D. (1988). Analysis of Pattern Structure by Geometric Symmetries. *Textile Society of America Symposium Proceedings* 40-50. University Of Nebraska. Lincoln.

Washburn, D. (1999). Perceptual Anthropology: The Cultural Salience of Symmetry. *American Anthropologist* 101(3): 547-562.

Washburn, D. y D. Crow (1988). *Symmetries of culture Theory and Pactice of plane Pattern Analysis*. Universidad de Washington Press.

Wobst, M. (1977). Stylistic behavior and information exchange. En *Papers for the director. Research Essay in honor of James S. Griffin*, editado por C.E. Cleland, (pp: 317-342). Anthropological Papers of the University of Michigan 61, Ann Arbor, Michigan.

Yaeger, J. y M. Canuto (2000). Introducing an archaeology of communities. En *The Archaeology of Communities. A new Wolrd Perspective*. Editado por M. Canuto y J. Yaeger (1-15), Routledge, Londres.

11. Anexo I: Ficha de registro utilizada

FICHA DE REGISTRO CERÁMICA.

FICHA N°

REGISTRADO POR: _____ FECHA: ____ / ____ / ____ FOTO N° _____

MUSEO: _____ TIPO VASIJA: _____ ADSCRIPCIÓN: _____

SITIO ARQ: _____ CONTEXTO _____ CONDICIÓN: _____

LOCALIDAD: _____ REGION: _____

N° INVENTARIO
VIGENTE _____ OTROS N° REINVENTARIO _____

DESCRIPCIÓN

I.-Descripción General Pieza Cerámica

Escudilla Zoomorfas Jarros patos

Platos Otros

Observaciones _____

II.-Superficie

Interior _____ Exterior _____

Tratamiento: _____ Tratamiento: _____

Color: _____ Color: _____

III.- Medidas.

Altura Total: _____ Diámetro máximo: _____ Alto cuerpo: _____

Alto Base: _____ Volumen: _____

IV.-Huellas de uso y alteraciones

DECORACIÓN.

I.- Técnica decorativa.

Superficie Externa: _____

Superficie Interna: _____

II.-Diseño decorativo.

Número de patrones: _____

Tipo de diseño: _____

Continuidad de patrón: _____

Observaciones: _____

12. Anexo II: Patrones Diaguitas presentes en ambas muestras

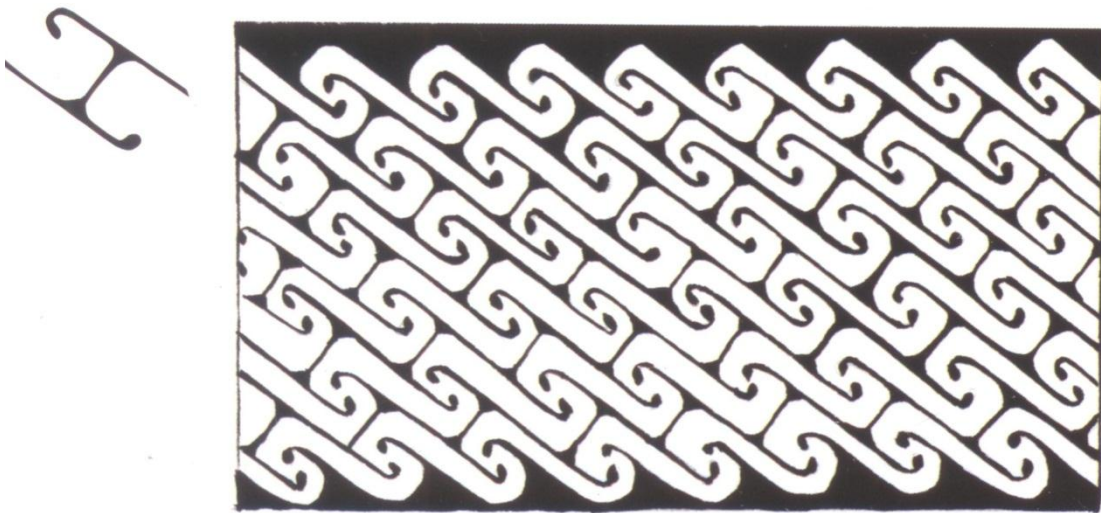
En este capítulo, se expondrán los patrones decorativos identificados en ambas muestras, no se explicita en cuál de ellas se identificó. En algunos casos las variantes o subpatrones alcanzan a 6, dependiendo de la cantidad de variantes se ejemplificará con uno o dos de ellos. Se definirá el patrón y la variante.

Todas las imágenes y definiciones fueron tomadas de González 2013.

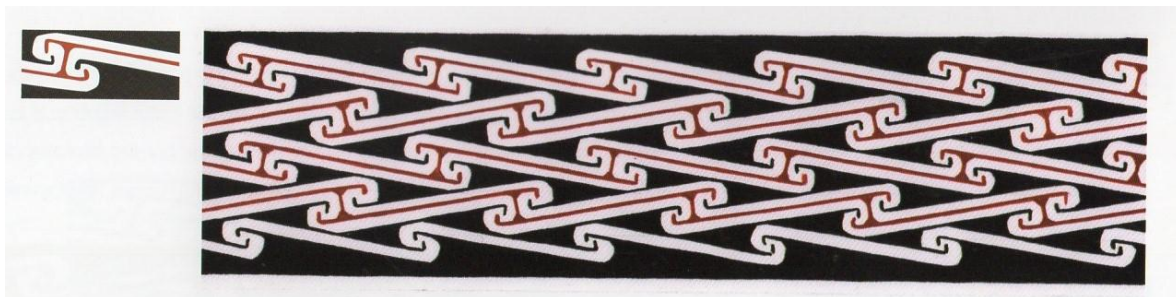
1. Ondas

Diseño bidireccional en que la unidad mínima consiste en un motivo lineal y/o geométrico que cubre la banda de izquierda a derecha siguiendo el principio de traslación horizontal.

Ondas A: la unidad mínima se compone de dos trazos paralelos oblicuos unidos por otro trazo semi vertical, los trazos paralelos tienen apéndices que se entrelazan con las unidades aledañas.



Patrón Ondas A1-1



Patrón Ondas A2-1

Ondas B: en esta variante la unidad mínima se compone de un trazo semi vertical grueso engrosado en sus extremos y delgado en el centro que une dos líneas paralelas oblicuas terminadas en volutas en sectores opuestos. Estas unidades mínimas se alinean horizontalmente de izquierda a derecha. Los apéndices en forma de voluta de cada unidad mínima se alinean oblicuamente a medida que se trasladan desde el borde superior de la banda hacia su base.



Patrón Ondas B

Ondas C: en este caso la unidad mínima es un diseño aproximadamente triangular y alargado que termina en un gancho, que se traslada horizontalmente de izquierda a derecha. Luego se refleja desplazadamente respecto a la unidad ubicada en la alineación inferior. Este diseño, como un todo, se traslada verticalmente, desplazándose levemente. Esta operación se repite hasta completar el campo del diseño.



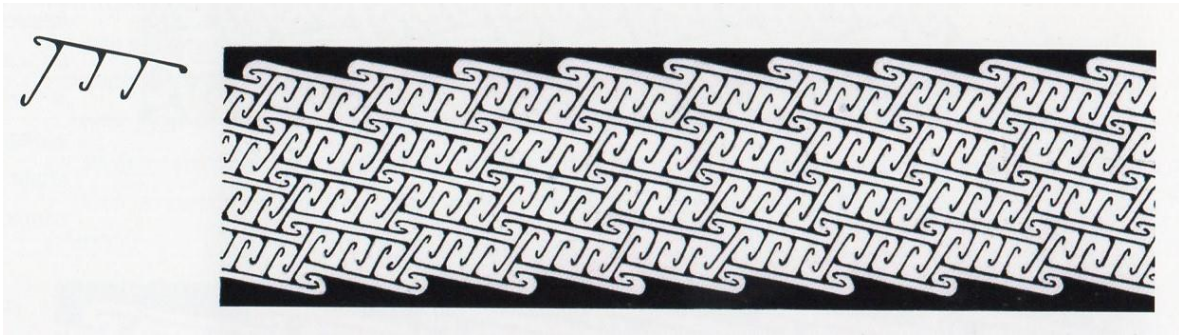
Patrón Ondas C2



Patrón Ondas C5

Ondas D: este patrón ondas se caracteriza porque la unidad mínima es un trazo oblicuo del que surgen de tres a cinco apéndices semi verticales terminados en un gancho. Esta unidad se traslada horizontalmente de izquierda a derecha, luego se refleja

desplazadamente como un todo en la alineación inferior. Esta nueva configuración se traslada verticalmente hasta completar la banda.

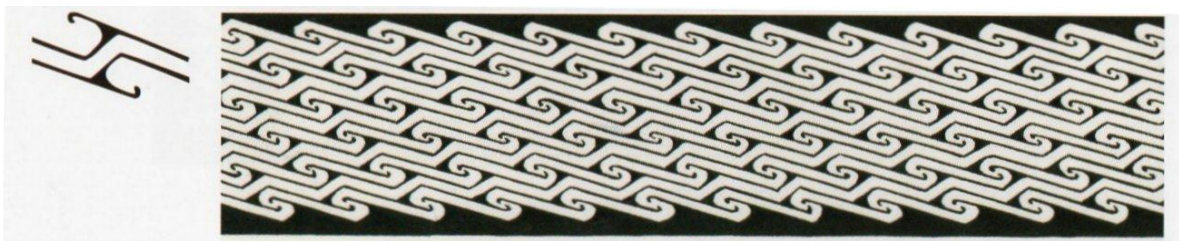


Patrón Ondas D1

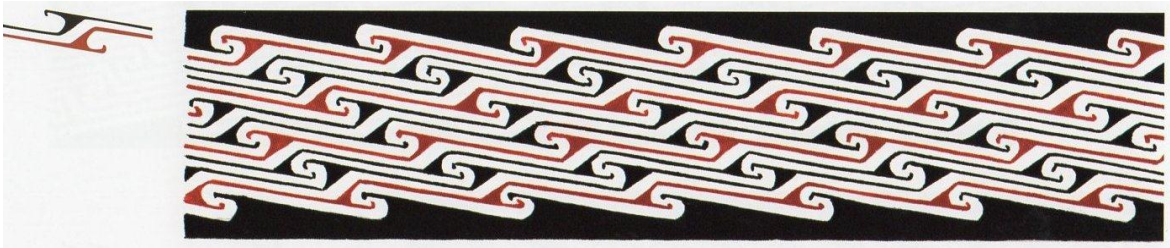


Patrón Ondas D2

Ondas E: se presenta dividida en dos, dejando un espacio blanco entre los trazos semi verticales. Entonces, al trasladarse esta unidad mínima horizontalmente produce que el espacio en blanco forme una línea zigzag. La parte superior de la unidad mínima sufre una rotación respecto al diseño del sector superior de la banda y se refleja desplazadamente también con la parte inferior de la unidad mínima. Estas operaciones de reflexión desplazada se repiten horizontalmente siguiendo el principio de traslación y genera una alineación. Luego esta alineación horizontal de unidades mínimas, actúa como un todo y se traslada verticalmente hasta completar la banda desde el borde superior hasta su base.

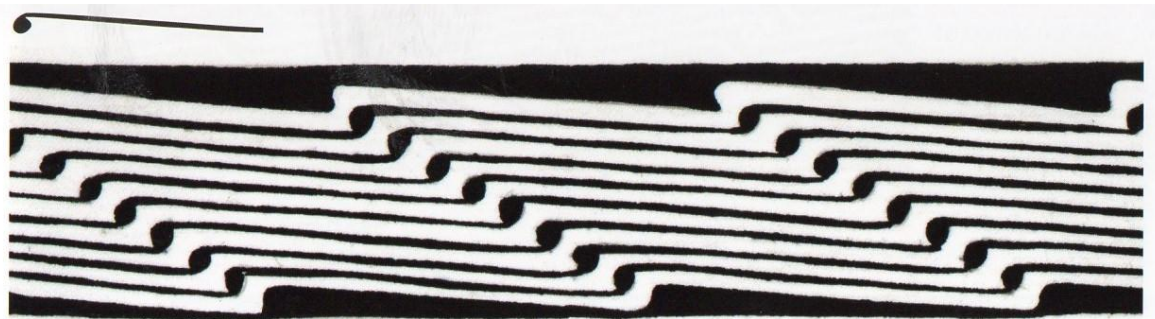


Patrón Ondas E1



Patrón Ondas E2-1

Ondas F: la unidad mínima se compone de una figura geométrica simple (círculo, rectángulo, cuadrado) unido a una línea horizontal oblicua, esta unidad se traslada en sentido horizontal y vertical. En su desplazamiento vertical sufre un leve desplazamiento que alinea los puntos en sentido oblicuo.

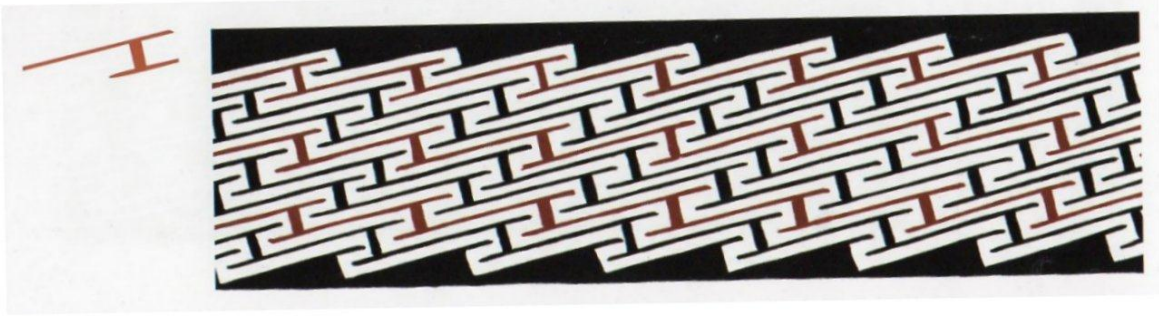


Patrón Ondas F1

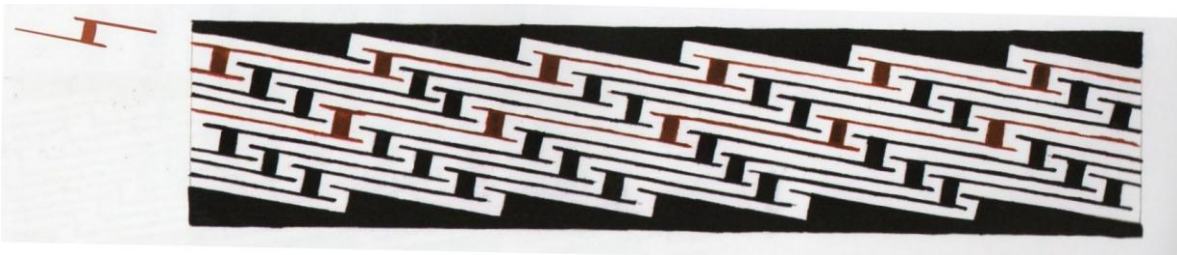


Patrón Ondas F3-1

Ondas I: en esta variante la unidad mínima es un trazo semi vertical unido a una línea oblicua que nace en su sector superior y desciende hasta la base de la unidad mínima siguiente. Esta unidad se traslada en sentido horizontal y vertical. En su desplazamiento vertical sufre un leve desplazamiento que alinea los puntos en sentido oblicuo. El color de las unidades mínimas es negro sobre fondo blanco.

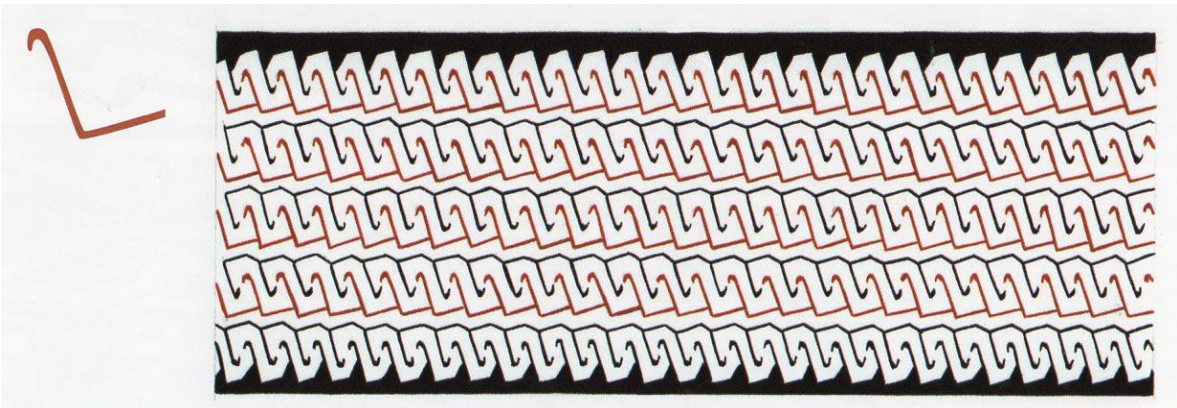


Patrón Ondas I1



Patrón Ondas I2

Ondas J: esta variante se caracteriza por presentar una unidad mínima compuesta por un trazo semi vertical de terminación curva situado sobre un trazo semi horizontal. Esta unidad mínima se traslada horizontalmente hasta completar la banda. La alineación horizontal de unidades mínimas inferior sufre una reflexión horizontal respecto de la alineación superior, y cambia s color de rojo a negro. Estas alineaciones reflejadas se trasladan verticalmente hasta completar la banda, manteniendo la alternación de colores.



Patrón Ondas J1-1

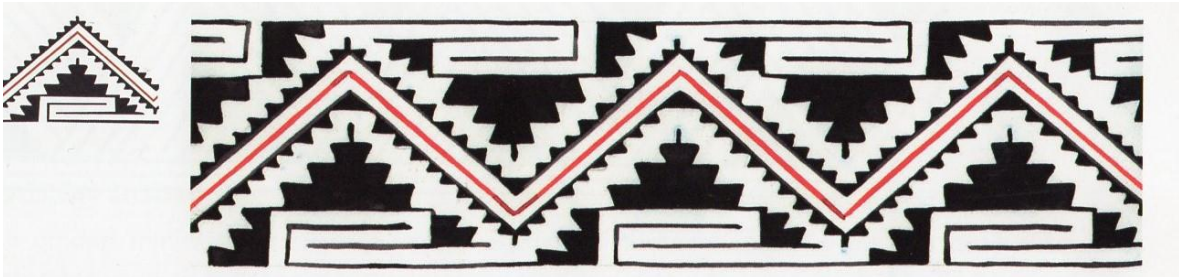


Patrón Ondas J1-2

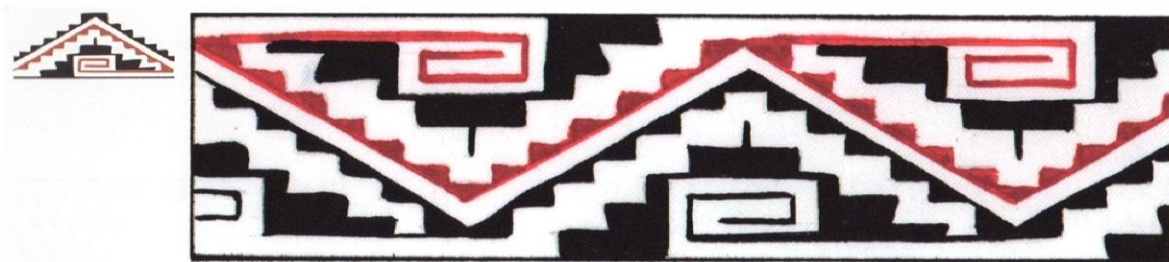
2. Zigzag

Patrón definido por Cornejo (1989) como diseño unidireccional en que se reproduce un elemento por medio de una cantidad de movimientos de reflexión lateral en 45°. Entre ellos, y siguiendo los planos de reflexión, se encuentra una línea a veces doble o triple y con agregados en forma de puntos.

Zigzag A: En este patrón la unidad mínima es una greca escalonada en sus sectores izquierdo, derecho y superior. Entre las grecas se dibujaron 3 líneas zigzag horizontales, las dos externas escalonadas. Esta unidad se refleja desplazadamente y se traslada horizontalmente hasta completar la banda.

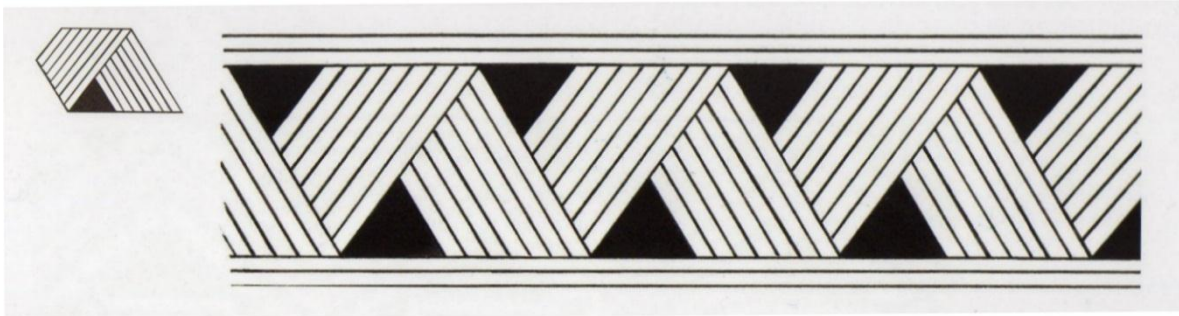


Patrón Zigzag A1

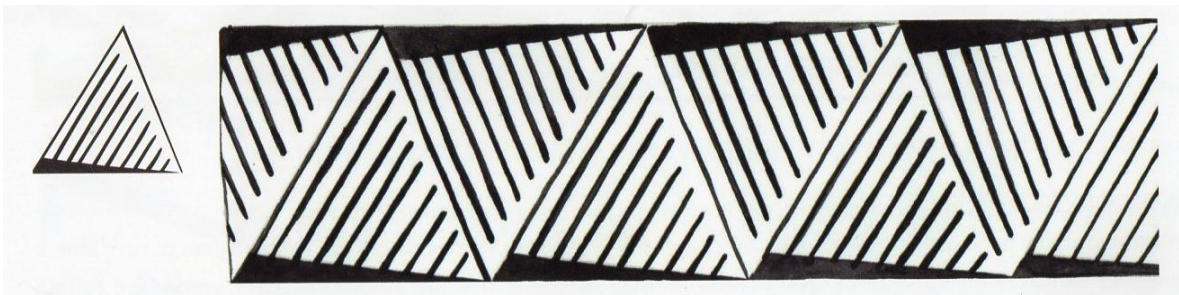


Patrón Zigzag A2

Zigzag B: en este patrón la unidad mínima se compone de un triángulo negro sobre fondo blanco con líneas paralelas oblicuas en su interior que siguen la inclinación de uno de sus lados. Esta unidad se refleja desplazadamente y se traslada hasta completar la banda.

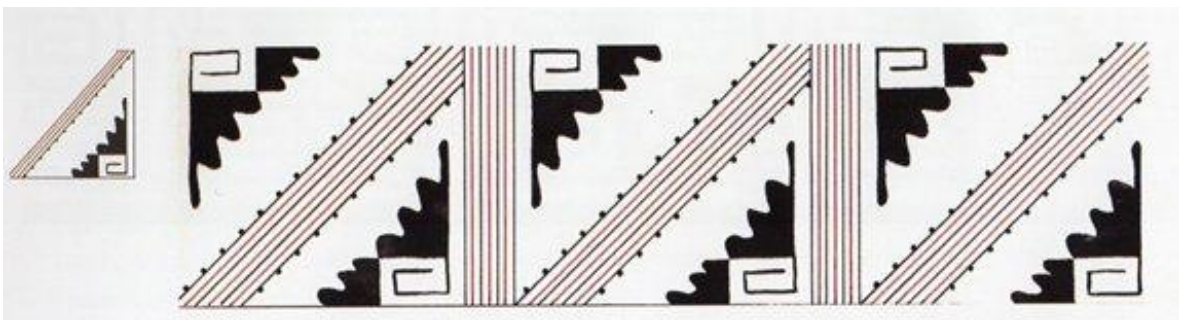


Patrón Zigzag B2



Patrón Zigzag B3-1

Zigzag C: la unidad mínima es una greca escalonada en el sector superior y en uno de sus sectores laterales, que se refleja desplazadamente y se traslada a lo largo de la banda horizontal, las grecas reflejadas se separan por una u o más líneas oblicuas, o sólo por un espacio vacío.

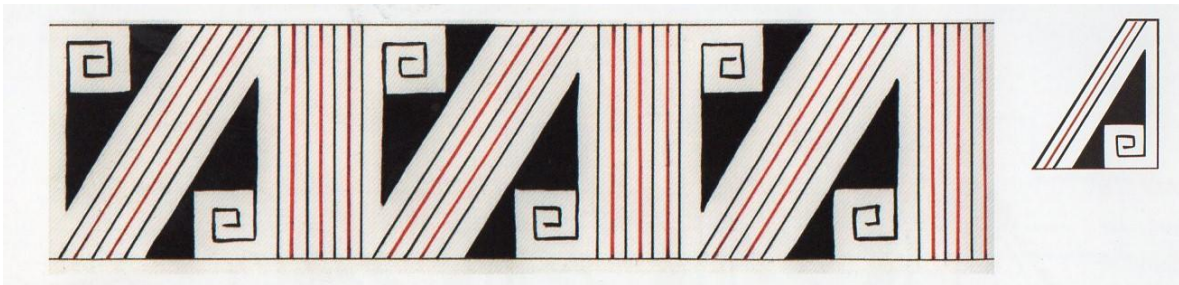


Patrón Zigzag C1



Patrón Zigzag C5

Zigzag D: la unidad mínima es una greca sobre fondo negro, sin escalonado. Una banda blanca oblicua separa las unidades mínimas que se reflejan desplazadamente. Esta banda oblicua presenta en su interior varias líneas oblicuas paralelas de colores alternados rojo y negro. Un conjunto de líneas paralelas verticales de colores alternados negro y rojo, sobre fondo blanco, separa las grecas ya reflejadas, que se desplazan siguiendo el principio de traslación horizontal, hasta completar la banda.



Patrón Zigzag D1



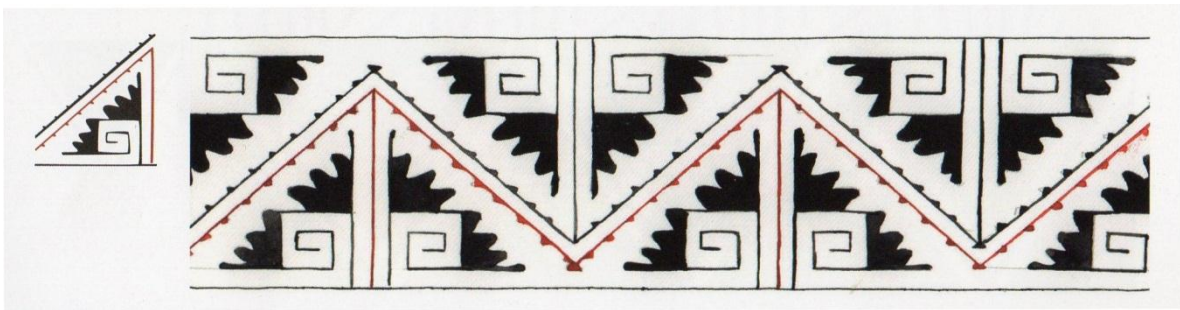
Patrón Zigzag D2

Zigzag E: la unidad mínima es un motivo escalonado sin greca que se refleja desplazadamente y se traslada luego horizontalmente, como un todo. Presenta líneas oblicuas paralelas separando las reflexiones. Una banda, que presenta líneas paralelas verticales que alternan su color de rojo a negro, separa la reflexión desplazada de esta figura escalonada.



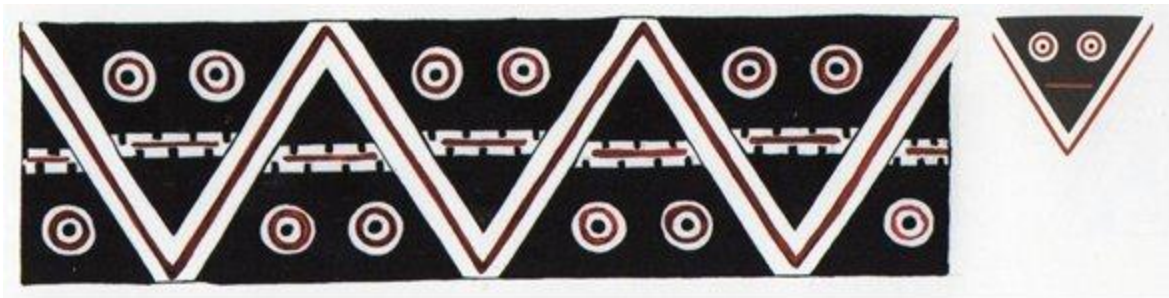
Patrón Zigzag E

Zigzag J: en este caso la unidad mínima es una greca escalonada en su sector superior y en uno de los sectores laterales que se refleja verticalmente para luego sufrir, como un todo, una reflexión desplazada y traslación hasta cubrir la banda.



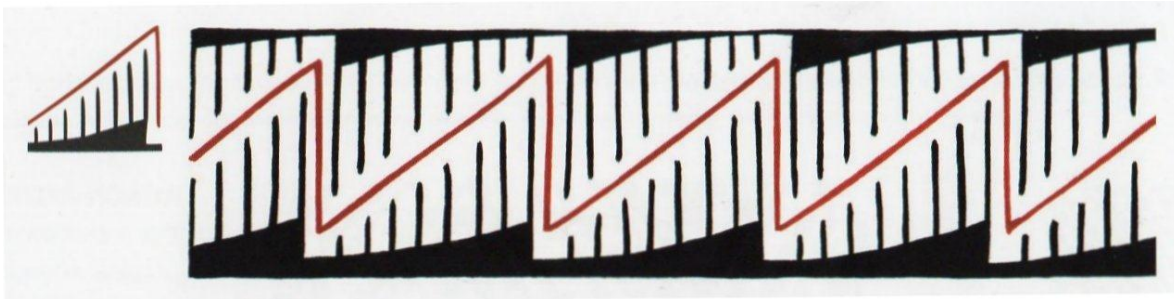
Patrón Zigzag J1

Zigzag L: en esta variante la unidad mínima es un triángulo antropomorfizado que presenta dos ojos representados por círculos concéntricos y una boca representada por un trapecio blanco con trazos verticales a modo de dientes. Una línea roja zigzag horizontal separa las unidades mínimas. Estas unidades se reflejan desplazadamente y se trasladan hasta completar la banda.



Patrón Zigzag L1

Zigzag M1: en esta variante la unidad mínima es un espacio negro triangular, cuya base coincide con el borde de la banda, del cual nacen varios trazos negros paralelos y verticales que decrecen en tamaño. Esta unidad se refleja desplazadamente en el sector opuesto de la banda y se traslada horizontalmente, como un todo, hasta completar el campo de diseño. Una línea roja zigzag horizontal separa estas reflexiones.



Patrón Zigzag M1

Zigzag N: esta variante se caracteriza porque la unidad mínima es un triángulo negro cuya base coincide con los bordes superior e inferior de la banda. En uno de sus lados, estas unidades mínimas presentan una hilera de trazos oblicuos paralelos. Esta unidad se refleja desplazadamente en el sector opuesto de la banda y se traslada horizontalmente hasta completar el campo de diseño. Una línea roja zigzag horizontal separa estas reflexiones.



Patrón Zigzag N

Zigzag O2: en esta sub variante la unidad mínima se compone de la mitad de un triángulo negro sobre fondo blanco delimitado por una línea oblicua roja y un diseño escalonado negro. Este contorno se repite tres veces. Luego esta unidad se refleja verticalmente, formando un diseño de contorno triangular. Esta figura triangular se refleja desplazadamente y se traslada hasta completar la banda.



Patrón Zigzag O1



Patrón Zigzag O2

Zigzag P: la unidad mínima es una línea zigzag horizontal que se traslada verticalmente en forma paralela. Hacia los límites inferior y superior de la banda las líneas paralelas a la línea zigzag horizontal generan triángulos que decrecen en tamaño.

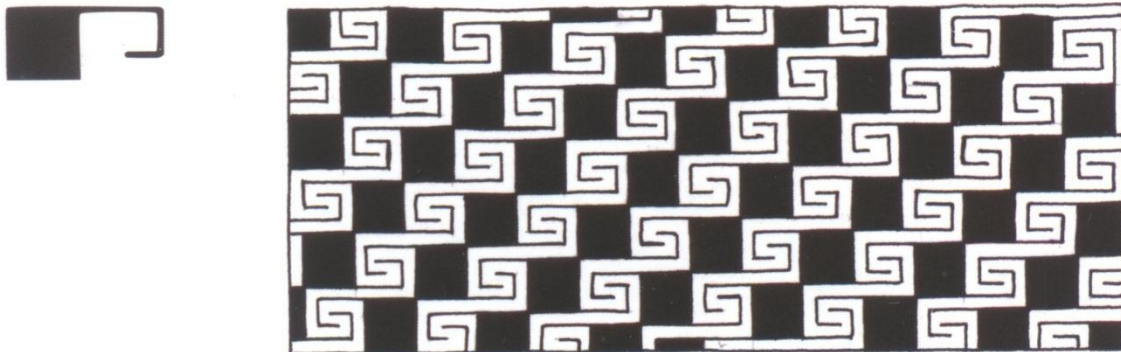


Patrón Zigzag P3

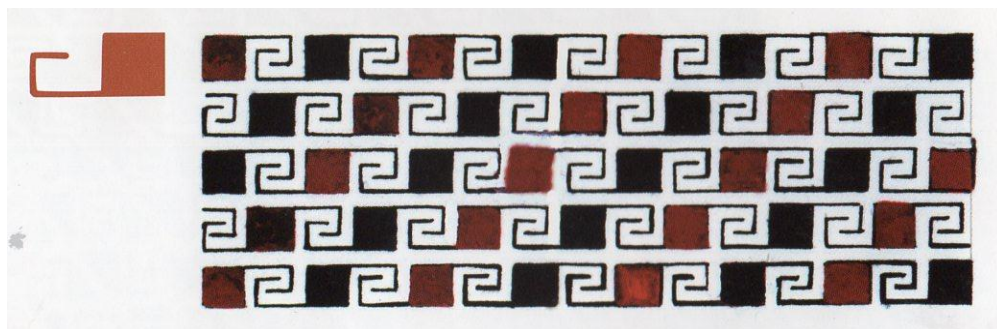
3. Cadenas

Patrón definido por Cornejo (1989) como patrón bidireccional en que sólo un elemento se reproduce cubriendo toda la superficie interior de la banda, por medio de dos líneas de rotación, las que a su vez se reflejan en sentido vertical.

Cadenas A: la unidad mínima se compone de un rectángulo del cual se desprende un apéndice lineal horizontal que termina en un gancho. Esta unidad sufre una rotación y luego se refleja oblicuamente trasladándose en sentido horizontal y vertical hasta completar la banda.

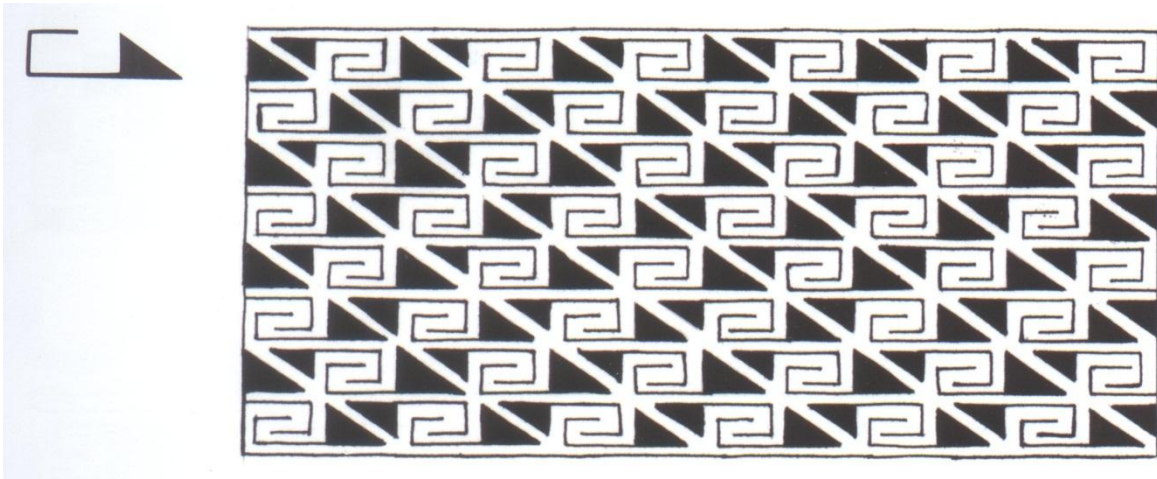


Patrón Cadenas A1-1



Patrón Cadenas A2

Cadenas B: la unidad mínima se compone de un triángulo rectángulo del cual se desprende un apéndice lineal horizontal que termina en un gancho. Esta unidad puede sufrir distintos movimientos simétricos.



Patrón Cadenas B1-1

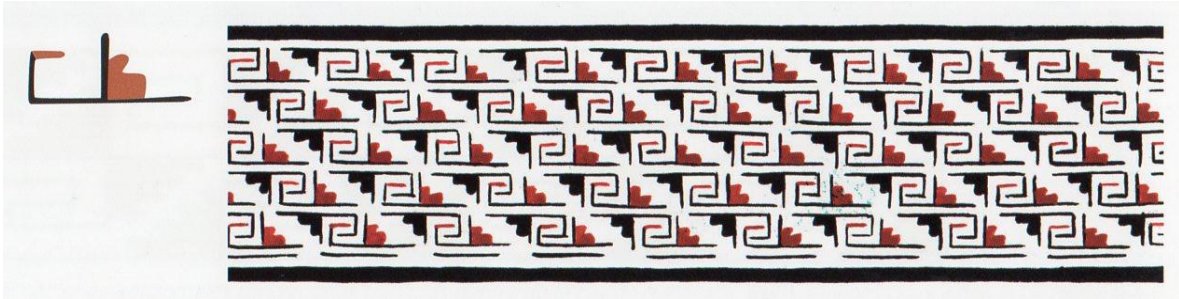


Patrón Cadenas B2-2

Cadenas C: la unidad mínima se compone de un escalonado del cual se desprende un apéndice lineal horizontal que termina en un gancho. Esta unidad sufre una rotación y luego se refleja oblicuamente trasladándose en sentido horizontal y vertical hasta completar la banda.

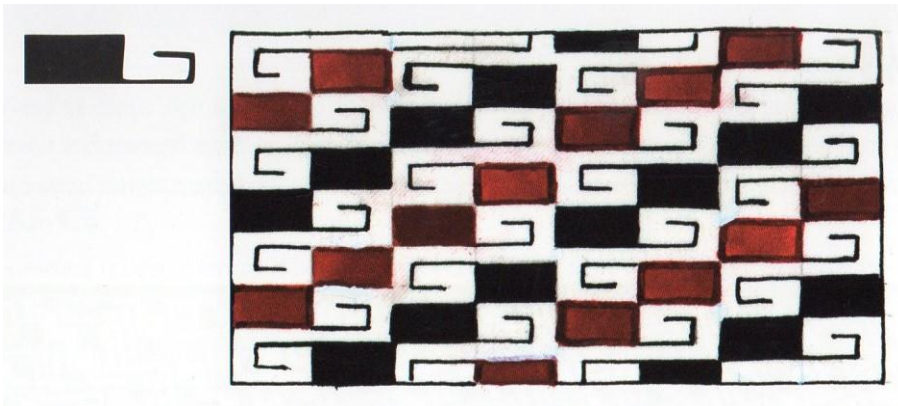


Patrón Cadenas C1



Patrón Cadenas C2

Cadenas D: en esta variante la unidad mínima es un rectángulo unido a un gancho. Estas unidades mínimas se organizan dentro de alineaciones horizontales o verticales.



Patrón Cadenas D1

Cadenas E: la unidad mínima se compone de una línea quebrada adosada a un cuadrado.

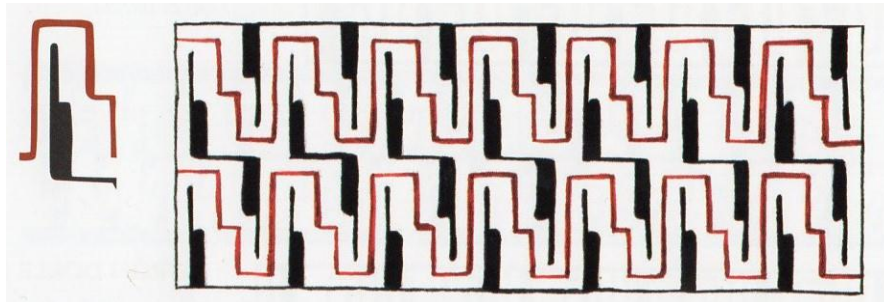


Patrón Cadenas E1

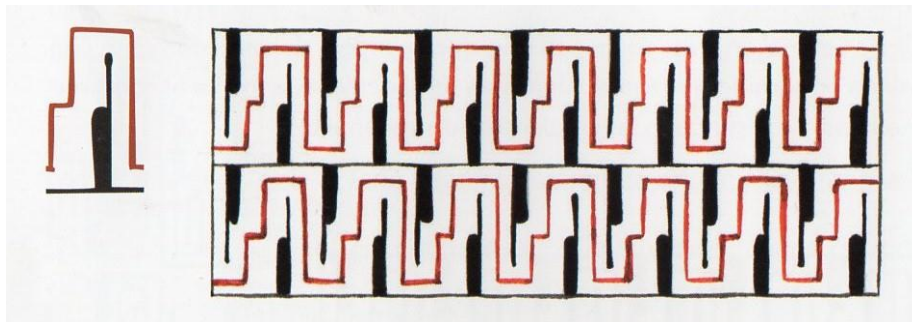
4. Doble Zigzag

La estructura simétrica del patrón zigzag se ve enriquecida al presentar un eje de reflexión horizontal que distribuye el diseño en nuevos espacios de traslación para unidades mínimas reflejadas.

Doble zigzag A: la unidad mínima es una línea vertical engrosada en su inicio que se refleja desplazadamente con la unidad opuesta y se traslada en sentido horizontal. Una línea roja escalonada marca el contorno de las configuraciones simétricas.

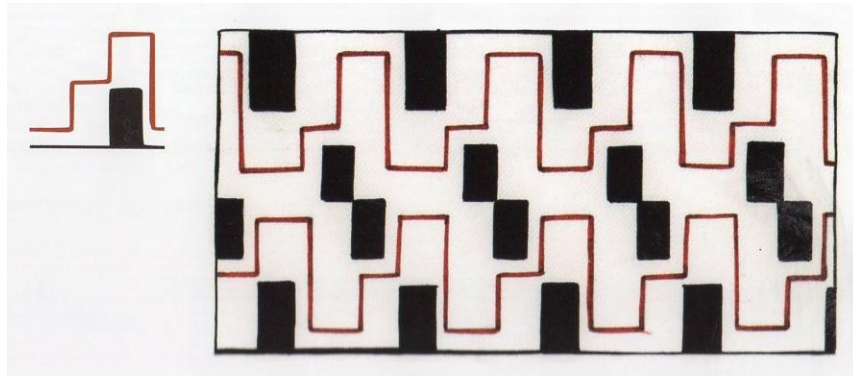


Patrón Doble zigzag A1-1



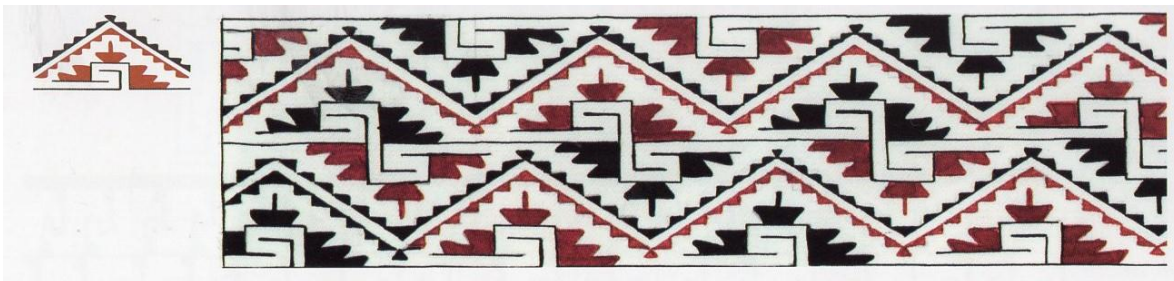
Patrón Doble zigzag A2

Doble zigzag B: en esta variante la unidad mínima es un rectángulo negro que se traslada verticalmente desplazándose hasta quedar unido por un vértice, para luego reflejarse desplazadamente en los bordes superior e inferior de la banda. Una línea roja escalonada horizontal marca el contorno de las unidades centrales en los sectores superior e inferior de la banda.



Patrón Doble zigzag B

Doble zigzag C: la unidad mínima es una greca escalerada en sus sectores izquierdo, derecho y superior, como en el patrón zigzag A, en el medio de la banda la greca escalerada sufre una reflexión desplazada con la greca inferior. En los sectores superior e inferior de la banda la greca se refleja desplazadamente y se traslada hasta completar el campo del diseño.

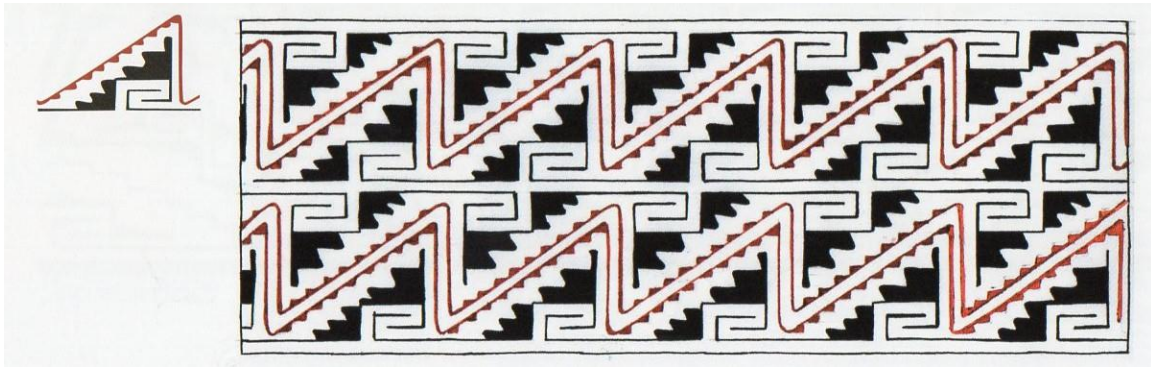


Patrón Doble zigzag C1-1

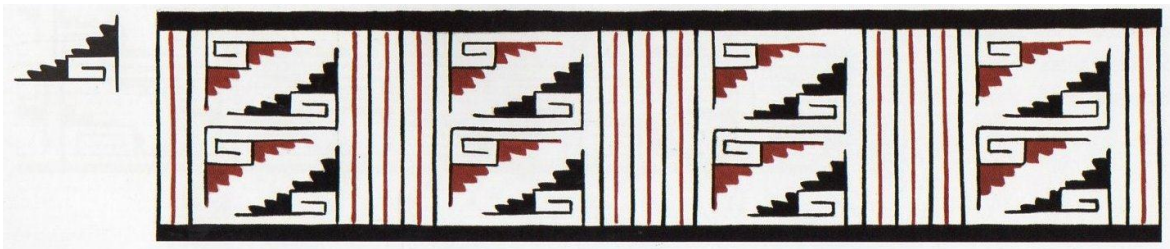


Patrón Doble zigzag C2

Doble zigzag D: la unidad mínima es una greca escalonada en uno de los sectores laterales y en el sector superior, que se refleja desplazadamente en el sector medio de la banda y vuelve a reflejarse desplazadamente en el sector superior e inferior de la misma. Corresponde al patrón zigzag C que presenta un eje de reflexión horizontal que refleja el diseño.

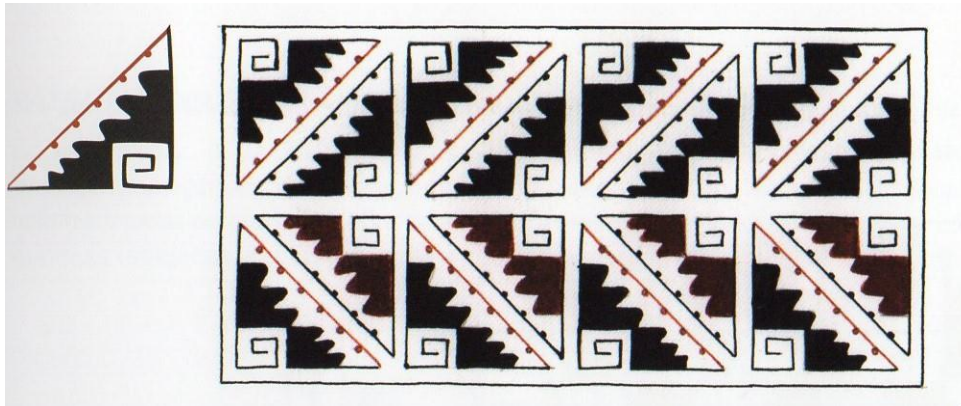


Patrón Doble zigzag D1-1

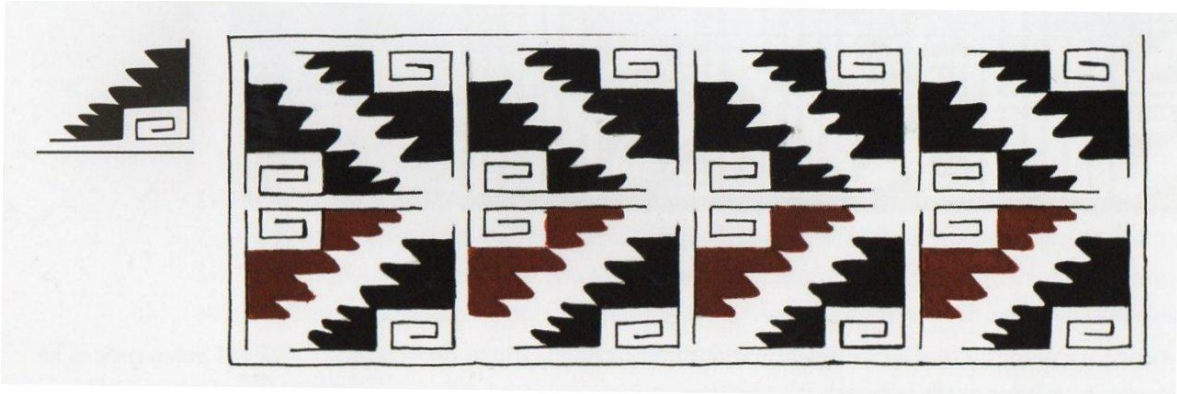


Patrón Doble zigzag D4-1

Doble zigzag E: en este caso la unidad mínima es una greca escalonada que se refleja horizontalmente en el centro de la banda, a su vez estas grecas se reflejan desplazadamente en el borde superior e inferior de la banda.

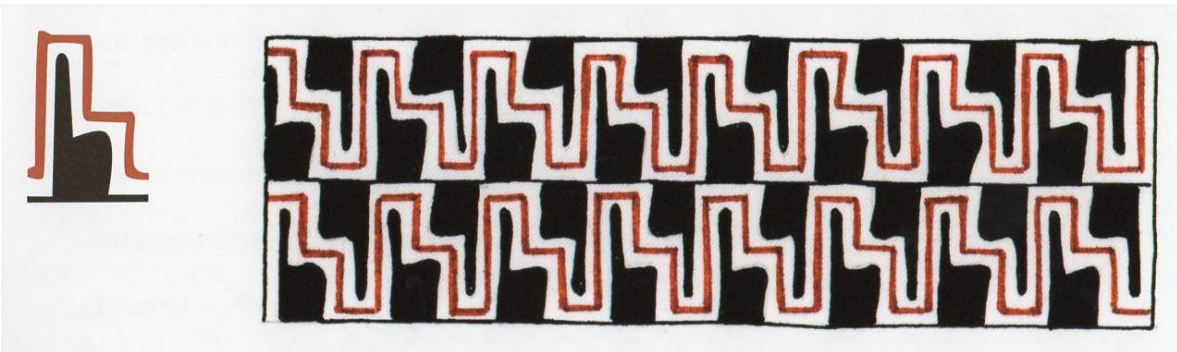


Patrón Doble zigzag E1-1



Patrón Doble zigzag E2

Doble zigzag K: en este diseño la unidad mínima es un cuadrado negro con un apéndice vertical lineal en el sector superior. Esta unidad se refleja desplazadamente en el sector central de la banda, y se vuelve a reflejar desplazadamente en los bordes inferior y superior. Una línea horizontal escalonada roja demarca estas reflexiones y se traslada verticalmente una vez, en el sector inferior de la banda.

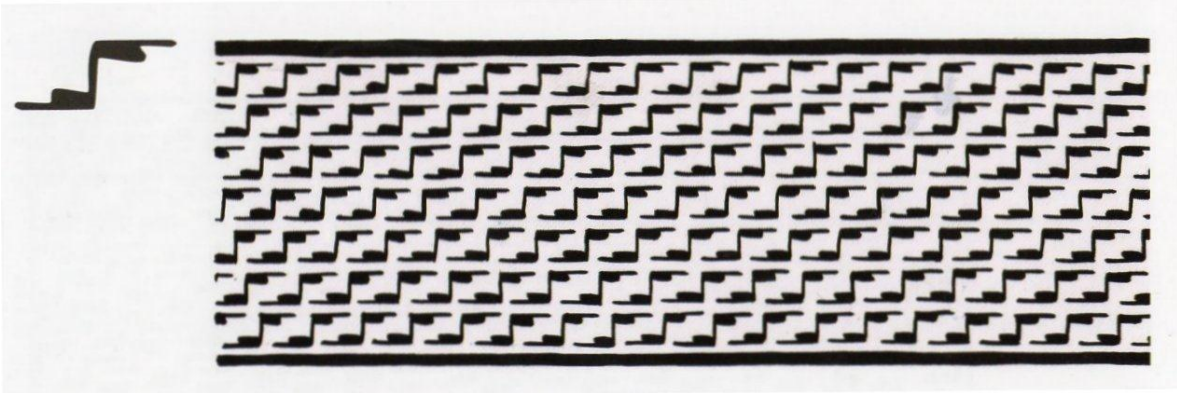


Patrón Doble zigzag K

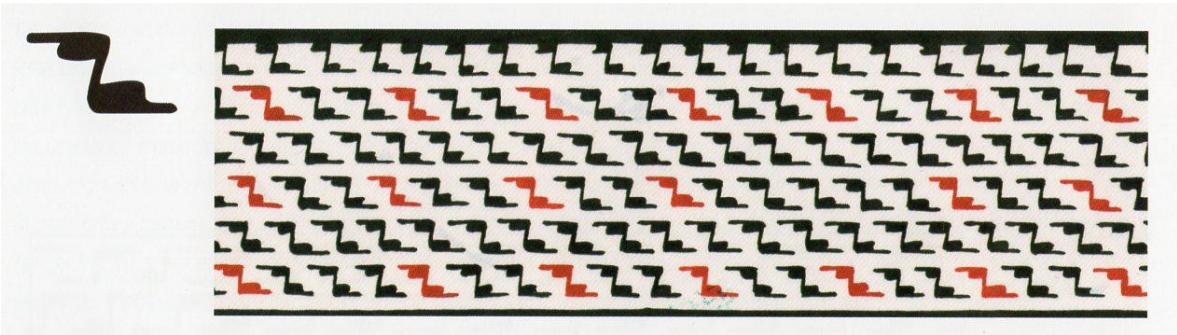
5. Líneas quebradas

Se caracteriza por presentar una unidad mínima compuesta de dos trazos horizontales desplazados y unidos por un trazo vertical, puede presentar un engrosamiento en el trazo horizontal inferior, superior o en ambos.

Líneas quebradas A: esta variante se caracteriza porque la unidad mínima presenta un engrosamiento en el trazo horizontal superior e inferior. Esta unidad se traslada horizontal y verticalmente a lo largo de la banda hasta completar todo el campo de diseño. Al trasladarse en sentido vertical sufre un leve desplazamiento.

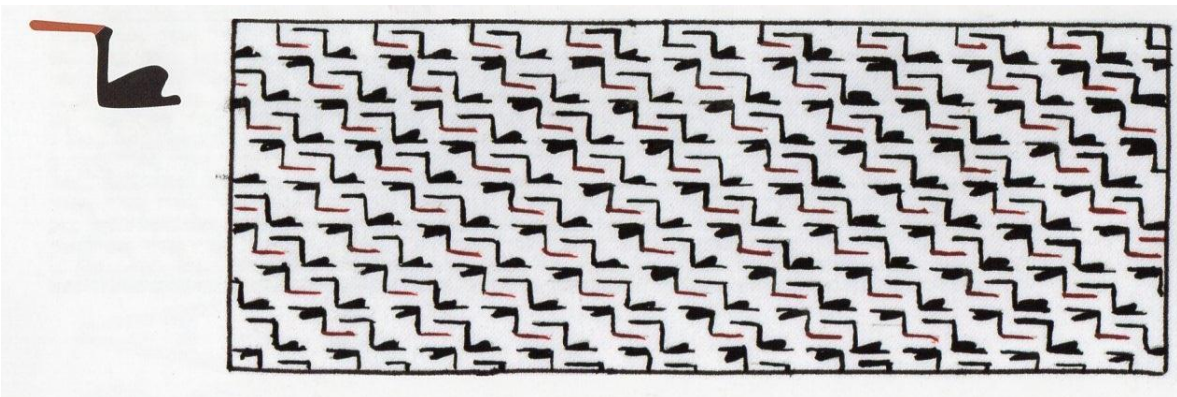


Patrón Líneas quebradas A1

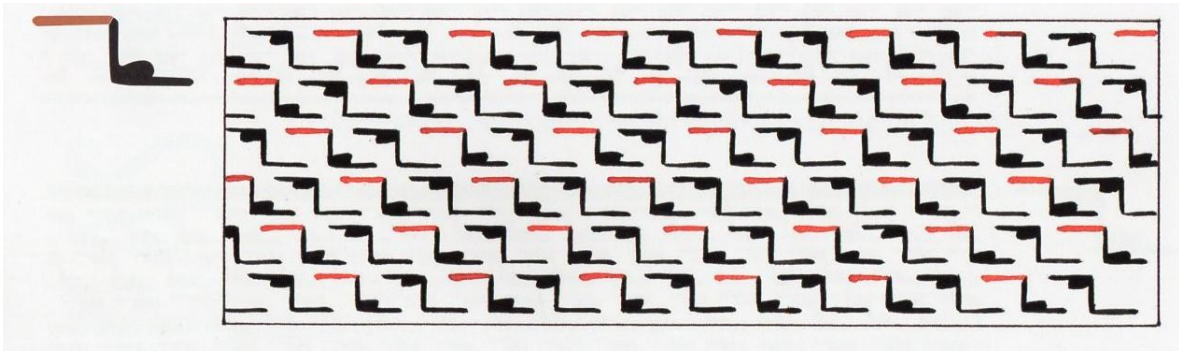


Patrón Líneas quebradas A2-1

Líneas quebradas B: en esta variante la unidad mínima es de color negro y en algunas unidades presenta el trazo horizontal superior o el engrosamiento de color rojo. Esta unidad sufre una rotación tanto respecto a la unidad aledaña en la misma alineación horizontal como respecto a la unidad mínima localizada en la alineación inmediatamente inferior, respecto a la cual presenta un leve desplazamiento. Esta operación se repite horizontal y verticalmente hasta completar el campo de diseño.

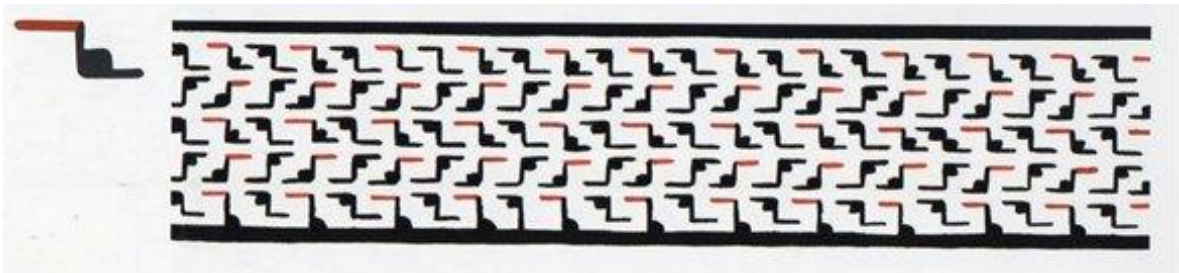


Patrón Líneas quebradas B1

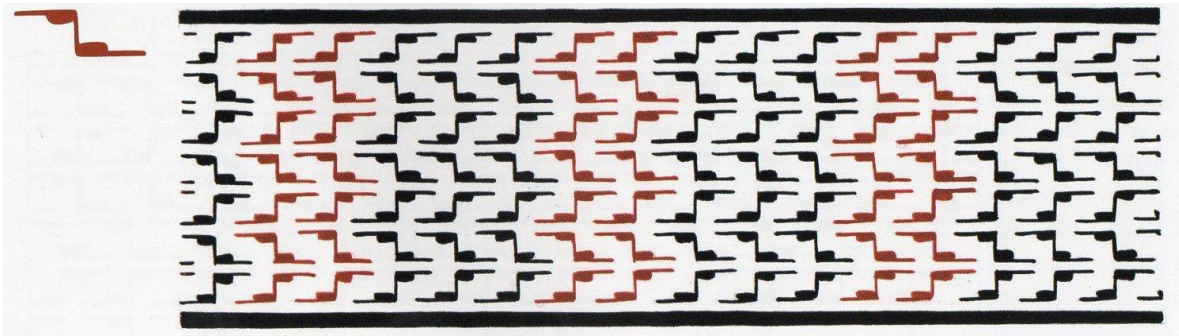


Patrón Líneas quebradas B2

Líneas quebradas C: este patrón simétrico se caracteriza porque las unidades mínimas se desplazan siguiendo los principios de traslación y reflexión horizontal.

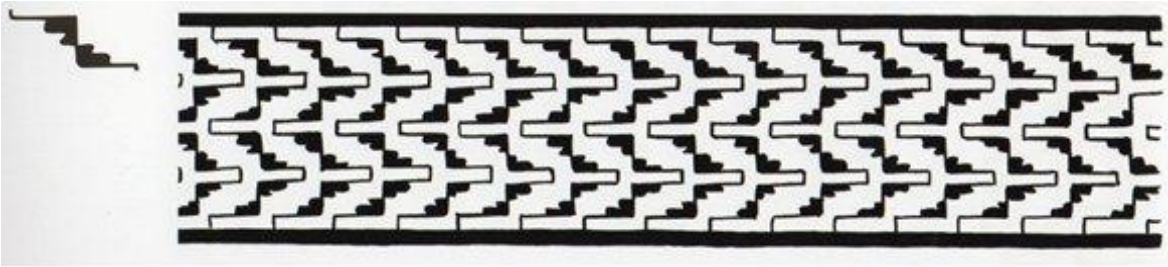


Patrón Líneas quebradas C2



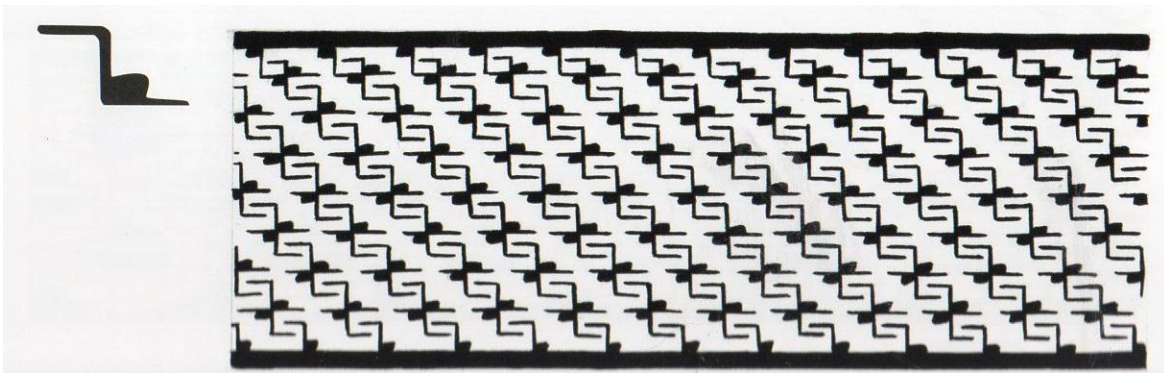
Patrón Líneas quebradas C3

Líneas quebradas D: en esta variante la unidad mínima es un diseño escalonado en cuatro niveles de color negro sobre fondo blanco que presenta una línea quebrada en cada extremo de la figura. Esta unidad mínima se distribuye horizontalmente en cuatro alineaciones. Considerando como primera alineación horizontal la del sector superior de la banda, vemos que esta unidad mínima se desplaza horizontalmente siguiendo el principio de traslación. Luego se refleja horizontalmente en la segunda alineación horizontal. La tercera alineación resulta de una reflexión horizontal de la segunda alineación de unidades mínimas. Finalmente, la cuarta alineación de unidades mínimas resulta de la reflexión horizontal de la tercera.



Patrón Líneas quebradas D

Líneas quebradas E: en este diseño la unidad mínima presenta un engrosamiento en el trazo horizontal inferior y es de color negro sobre blanco. Esta unidad rota respecto a la unidad adosada a ella y luego se traslada, como un todo, oblicuamente generando alineaciones que unen el borde superior de la banda con el borde inferior. Estas alineaciones oblicuas de unidades mínimas se trasladan horizontalmente hasta completar la banda.



Patrón Líneas quebradas E

6. Laberinto

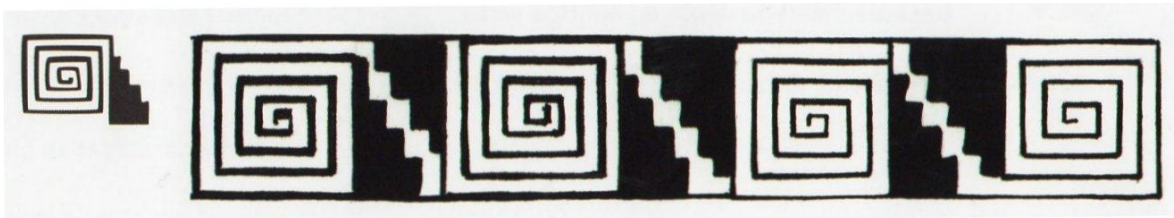
Diseño unidireccional. La unidad mínima es una greca cuadrangular de múltiples giros que rota respecto a otra greca opuesta o se traslada horizontalmente hasta completar la banda.

Laberinto A: en este caso la unidad mínima es una greca de múltiples giros que presenta un diseño lateral en la sección externa del laberinto consistente en una hilera vertical de cuatro motivos aproximadamente triangulares. Esta unidad rota respecto a otra greca opuesta sobreponiéndose ambas figuras y trasladándose horizontalmente hasta completar la banda



Patrón Laberinto A2

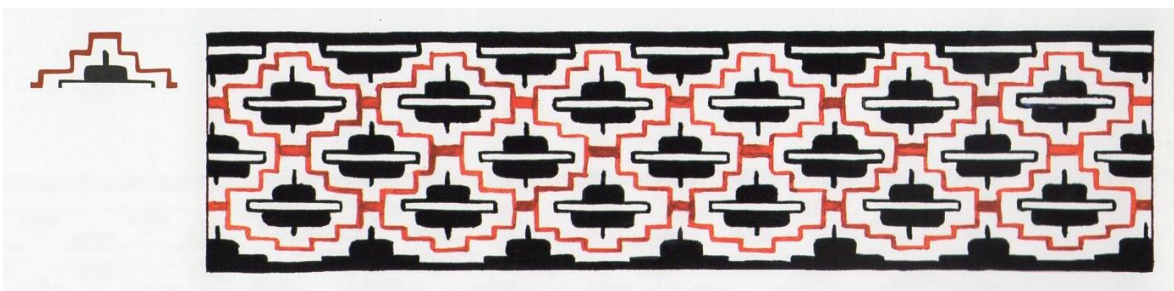
Laberinto B: en esta sub variante las unidades mínimas son negras sobre fondo blanco y presentan un diseño escalonado de cuatro niveles en el sector externo del laberinto.



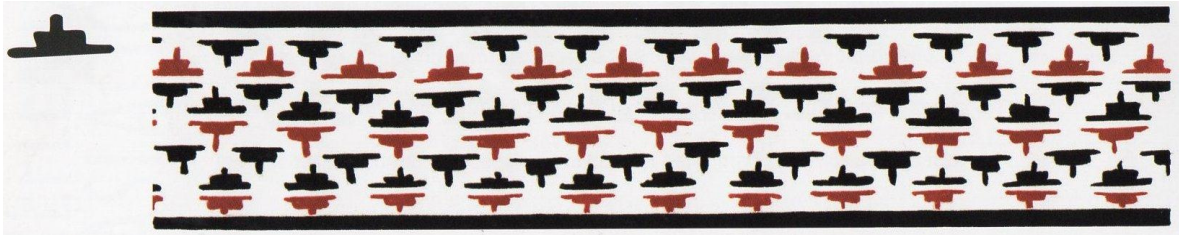
Patrón Laberinto B

7. Escalonado en reflexión horizontal y traslación

Diseño bidireccional, la unidad mínima es un diseño escalonado de tres niveles que termina en un trazo vertical, esta unidad se refleja horizontalmente y luego se traslada vertical y horizontalmente hasta completar el campo de diseño.



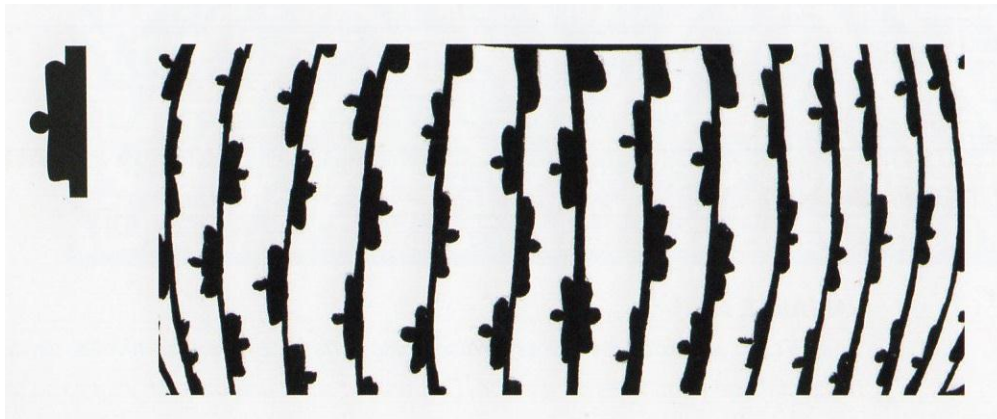
Patrón Escalonado en reflexión horizontal y traslación B



Patrón Escalonado en reflexión horizontal y traslación C1

8. Escalonado en reflexión desplazada

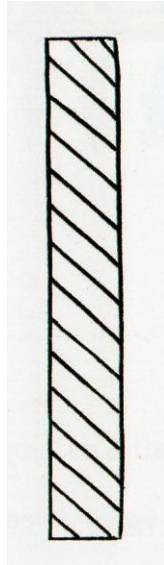
Diseño bidireccional donde la unidad mínima es un diseño escalonado negro en dos niveles orientado verticalmente que se adosa a una línea negra vertical. Esta unidad sufre una reflexión desplazada a medida que desciende a lo largo de la línea vertical que le sirve de soporte. Este diseño, como un todo, se desplaza horizontalmente hasta completar el campo de diseño.



Patrón escalonado en reflexión desplazada

9. Oblicuas en traslación vertical

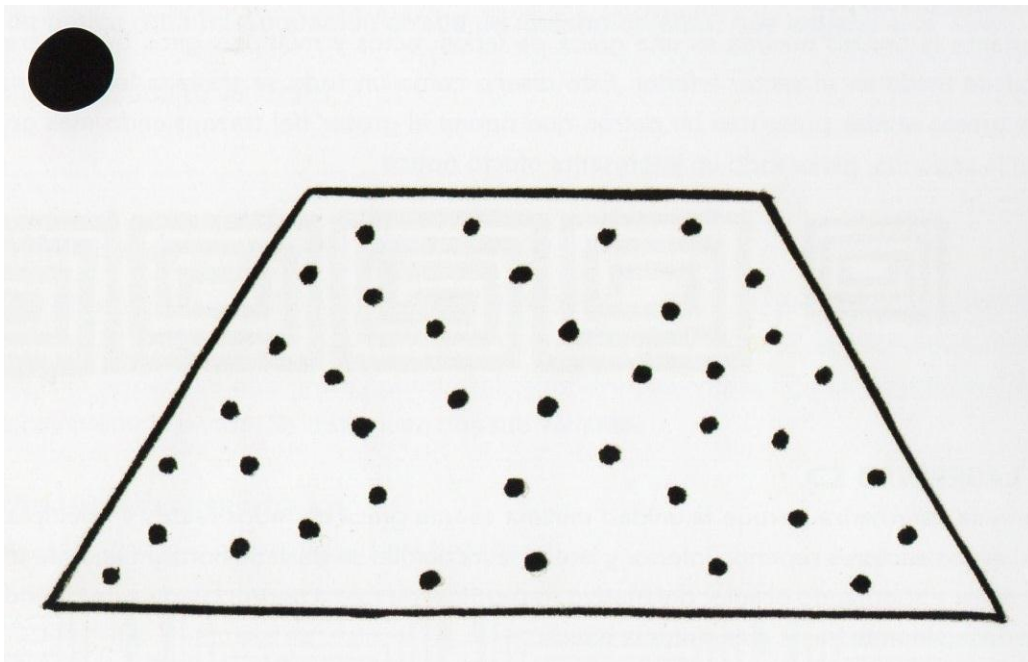
Diseño unidireccional, la unidad mínima es una banda decorada interiormente por un conjunto de trazos oblicuos que se desplazan siguiendo el principio de traslación vertical.



Patrón oblicuas en traslación vertical B

10. Puntos en traslación

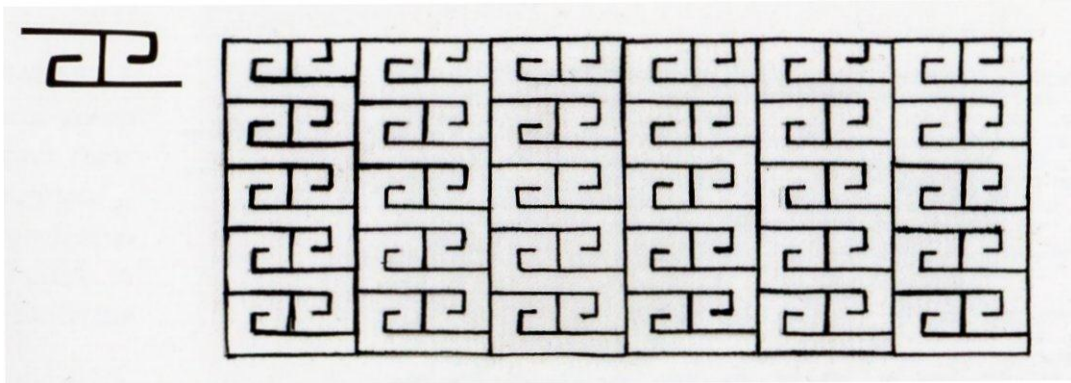
Diseño bidireccional, la unidad mínima es un motivo aproximadamente circular que se traslada aleatoriamente en sentido vertical y horizontal abarcando todo el campo del diseño.



Patrón puntos en traslación

11. Reticulado

Diseño bidireccional. La unidad mínima es un diseño basado en dos líneas paralelas terminadas en una greca recta o gancho en sectores opuestos y unidas entre sí por un trazo vertical. Esta unidad se traslada horizontal y verticalmente hasta completar la banda.

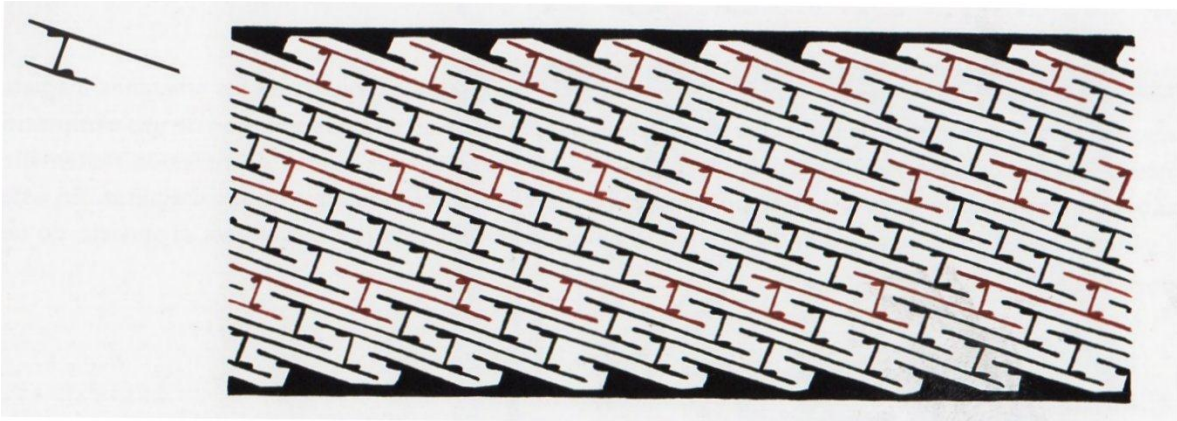


Reticulado A1

12. Simetría combinada

Este combina un patrón de simetría específico con un patrón de simetría diferente, generando entonces un nuevo patrón que no puede adscribirse fácilmente a uno sólo de los patrones que lo integran.

Simetría combinada B: la estructura simétrica es propia del patrón ondas A pero la unidad mínima corresponde al patrón líneas quebradas. Es decir, consiste en dos trazos oblicuos desplazados y unidos por un trazo semi vertical, y presenta un engrosamiento en el trazo horizontal inferior y superior. Esta unidad mínima se desplaza horizontalmente siguiendo el principio de traslación, adoptando una distribución lineal. Luego, como un todo, estas unidades alineadas se desplazan levemente en sentido oblicuo y se trasladan en sentido vertical hasta cubrir por completo el campo de diseño. Estas alineaciones horizontales de unidades mínimas alternan su color de rojo a negro.



Patrón simetría combinada B

13. Rostro

Consiste en el diseño central de las escudillas antropomorfas/zoomorfas. Formado por moteado que se forma a través del patrón puntos en traslación.

