Volumen 31, N° 2, 1999. Páginas 189-228
Chungará, Revista de Antropología Chilena

LA CERÁMICA DE ARICA 40 AÑOS DESPUÉS DE DAUELSBERG[1]

*Mauricio Uribe Rodríguez**

Este artículo resume cinco años de investigación sobre la cerámica arqueológica de Arica, durante los cuales hemos concluido la existencia de dos tradiciones alfareras locales que se desarrollan a lo largo del Período Medio, en mayor o menor grado, por el impacto Tiwanaku en la subárea de Valles Occidentales. La tradición Altiplánica se encuentra tecnológica, estilística y contextualmente integrada al estado altiplánico, por lo cual llega a desaparecer con éste. La tradición de Valles Occidentales, en cambio, nos parece parte de una reacción opuesta a la situación anterior por parte de las poblaciones originales de la zona, la cual se impone a fines del Período Medio y evoluciona durante el Intermedio Tardío como expresión de la Cultura Arica, dentro de un proceso integrador de valle y costa.

Palabras claves: Cultura Arica, Tiwanaku, cerámica arqueológica prehispánica.

This paper summarizes five years of Arica's archaeological pottery research. As a consequence, we have differentiated two locals ware traditions for the Middle Period, linked to the Tiwanaku impact over southern Peru and northern Chile's Western Valleys. The Altiplanic Tradition was technologically, stylistically, and contextually related to the Altiplanic State, and disappeared with it. On the other hand, the Western Valleys Tradition was a reaction from the original populations of the zone, against the altiplanic influence. This local tradition was popularized toward the end of the Middle Period and developed along the Late Intermediate Period as an expression the Arica Culture. This process enclosed the valley and coastal peoples.

Key words: *Arica Culture, Tiwanaku, prehispanic pottery.*

Con este artículo, queremos compartir más de cinco años de estudios sobre la cerámica prehispánica de Arica especialmente funeraria, debido a que ésta se ha convertido en un importante referente para la construcción de la arqueología del extremo Norte de Chile. Y, asimismo, para la subárea de Valles Occidentales, originando intensos debates (Dauelsberg 1972-73; Lumbreras 1972-73; Núñez 1972-73, entre otros).

En ausencia de asentamientos habitacionales y aprovechando la abundancia de sitios funerarios, el trabajo realizado por Percy Dauelsberg a partir de 1959 ha sido el punto de partida fundamental para comprender la historia cultural de Arica. Pero también es evidente que después de unos 40 años de investigación sistemática en esta zona y regiones aledañas, sobre todo del sur del Perú, se hayan suscitado ciertos cambios e innovaciones en la percepción de dicho material que, por ejemplo, ha quedado bastante claro en el caso peruano de la cuenca del Osmore (Goldstein 1985). En nuestro caso, a partir de 1993 un equipo de colegas se dio la tarea de revisar la secuencia de la prehistoria ariqueña comprendida entre los Períodos Medio y Tardío, la que en su origen había sido construida en base a prospecciones del valle de Azapa y a los fragmentos cerámicos obtenidos en ellas. En esta labor se consideraron ciertos sitios para poner a prueba dicha secuencia, correspondientes a cementerios que fueron evaluados contextualmente, es decir, no sólo se consideró la alfarería sino también el resto de las ofrendas y ajuar mortuorio, así como las características de los cuerpos y las tumbas (Espoueys et al. 1995c). En este sentido, la cerámica constituyó uno más de los materiales de estudio. Sin embargo, volvió a concentrar la atención por sus características intrínsecas (conservación, cantidad, distribución, posibilidad de ser fechada, etc.), conduciéndonos a una revisión de la tipología de Dauelsberg que, sin duda, valora su capacidad visionaria en una época cuando la arqueología en Chile todavía era un "hobby".

En términos generales, podríamos decir que su clasificación se mantiene vigente (Tabla 1), por lo cual nosotros sólo aportamos con una profundización de la misma, eliminando algunos tipos, proponiendo otros, integrándolos a la órbita areal y otorgándoles connotaciones cronológicas y culturales muchas veces distintas o con otros énfasis (Uribe 1995, 1996, 1997, 1998); centrándonos en las tradiciones y estilos propios de Arica, sin desconocer la existencia y significación de ejempla-

* Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Santiago. E-mail: mur_cl@yahoo.com

Recibido: septiembre 1999. Aceptado: diciembre 2000.

Tabla 1. Comparación de la nomenclatura de tipos definidos por Dauelsberg y la propuesta en este trabajo, de acuerdo a la revisión y separación de la alfarería prehispánica de Arica en dos tradiciones estilísticas.

Tipología de Dauelsberg	Tipología Revisada	
	Tradición Altiplánica Tiwanaku	Tradición Valles Occidentales
Loreto Viejo	Tiwanaku A y B (Moquegua)	
Cabuza	Cabuza A1	
Sobraya	Cabuza A2 y B	
Charcollo	Azapa Charcollo	
Maytas		Maytas Chiribaya
Chiribaya		Chiribaya (Ilo)
San Miguel Temprano		San Miguel A
San Miguel		San Miguel B
Pocoma		Pocoma Gentilar A
Gentilar		Pocoma Gentilar B

res foráneos como las mismas cerámicas Tiwanaku, Inca u otras.

Lo anterior tiene relación con un importante vacío de información en las definiciones hechas por Dauelsberg, las cuales son bastante escuetas y carecen de rigurosidad descriptiva, debido al énfasis esencialmente cronológico dado a los estilos decorativos que éste reconoció. Ello ha conducido a una serie de confusiones conceptuales, culturales y cronológicas, en la medida que han avanzado las investigaciones en los Valles Occidentales, haciendo necesario una normalización de la terminología clasificatoria (Dauelsberg 1972-73; Lumbreras 1972-73; Núñez 1972-73).

Por lo tanto, nuestra revisión ha considerado una metodología arqueológica descriptiva pero al mismo tiempo holística, que en lo posible intenta sumar la mayor cantidad de datos relacionados con la cerámica, entre los que se cuentan los tecnológicos (pastas, técnicas de manufactura, tratamientos de superficie, morfología), estético-estilísticos (decoración pintada, modelada, relación forma-decoración, etc.) y contextuales (cantidad de tumbas, piezas, asociaciones, distribución espacial, etc.). Esto de acuerdo a un marco referencial especializado y compartido con los estudios alfareros de otras regiones del Norte Grande de Chile (Tarragó 1989; Uribe 1996a; Varela 1992; Varela et al. 1991).

Dichos datos, cada uno con el mismo valor que el otro, se han sistematizado a través de fichas que a su vez se han vertido en una base de datos que hoy cuenta con 1.836 registros seguros que incluyen desde piezas completas a fragmentadas, provenientes de 568 tumbas de los sitios (Figura 1): Az-1, Az-3, Az-6, Az-8, Az-13, Az-21, Az-71, Az-75, Az-79, Az-103 y Az-105 del valle de Azapa (Az); Llu-12, Llu-13, Llu-22, Llu-50 y Llu-51 del valle de Lluta (Llu) al norte de Arica, y de los sitios costeros asociados a estos valles desde Chacalluta (Chll), Playa Miller (PlM) hasta la quebrada de Camarones (Cam) más al sur, correspondientes a: Chll-1, Chll-3, Chll-5, PlM-3, PlM-4, PlM-8, PlM-9, Cam-8, Cam-9 y Cam-11 (Tabla 2). Además, como apoyo a nuestras ideas, se han incorporado observaciones directas de materiales y sitios del extremo sur peruano referidos a Tacna, Ilo, Chiribaya y Moquegua, los que también hemos comenzado a sistematizar y comparar con la problemática ariqueña e incluso centro-sur andina.

De este modo, y a lo largo de los años, hemos elaborado una visión particular de la cerámica de Arica que, al mismo tiempo, nos ha conducido a reflexionar sobre sus implicancias histórico-culturales para la prehistoria de esta parte de los Valles Occidentales. No obstante, debemos reconocer que este trabajo se encuentra limitado por la naturaleza funeraria del material analizado y que, por lo tanto, nuestras inferencias son hipotéticas y requieren ser sometidas a validación por otras investigaciones, especialmente en sitios habitacionales. Asimismo, por el momento, nuestra tipología se halla metodológicamente restringida a piezas completas o incompletas decoradas con pintura, y no es del todo aplicable a fragmentería y cerámica no decorada, siendo obvia una evaluación de dicha situación en estos términos.

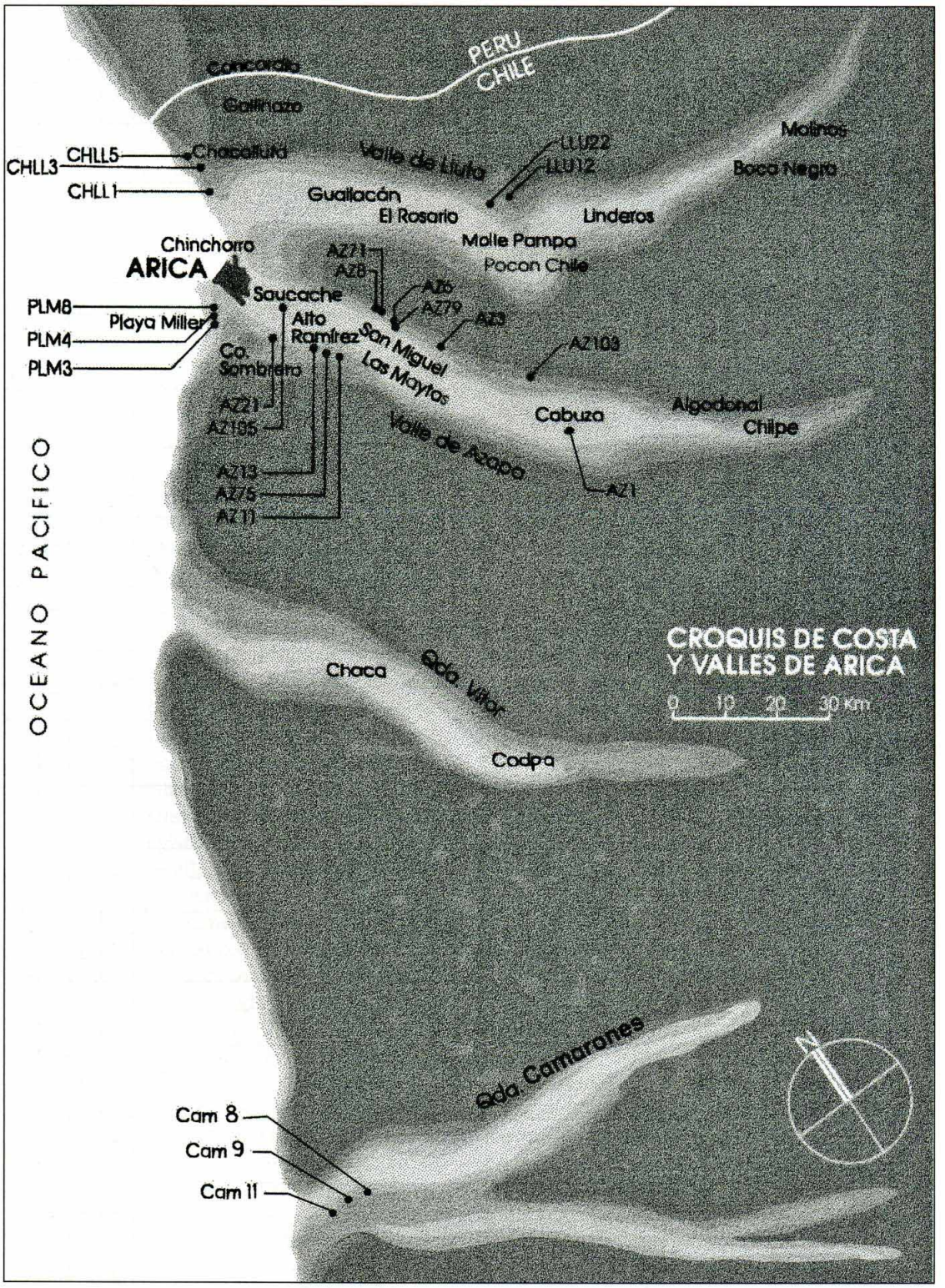

Figura 1. Croquis de Costa y Valles de Arica con principales sitios arqueológicos mencionados en el texto (*Fuente*: Espoueys et al. 1995a).

Tabla 2. Procedencia de las piezas analizadas en este trabajo, cantidad de los tipos identificados al interior de la muestra y su distribución espacial dentro del territorio abarcado por los cementerios estudiados (Chiribaya, Churajón y Chuquibamba sensu Kröeber 1944 y Lumbreras 1974; Pica-Charcollo sensu Ayala y Uribe 1996; Chilpe-Charcollo sensu Santoro et al. 2000; Inka sensu Uribe 1997).

	Tradición Altiplánica Tiwanaku					Tradición Valles Occidentales									Otros				
SITIOS	Tiwanaku A	Tiwanaku B	Cabuza A	Cabuza B	Azapa Charcollo	Maytas Chiribaya	San Miguel A	San Miguel B	Pocoma Gentilar A	Pocoma Gentilar B	No Decorado	Chiribaya	Churajón	Chuqui-bamba	Pica-Charcollo	Chilpe-Charcollo	Inka	Indeterminado	Total de piezas por Sitio
SITIOS VALLE																			
AZ-1				1															1
AZ-3	7		40	2	10	14					6	1	1					7	88
AZ-6	1	1	95	10	3	26		2			8								146
AZ-8					1	3	7	201	28	31	150					1		96	518
AZ-13			2	1		1					3							1	8
AZ-21				1							1								2
AZ-71	5	3	95	7	6	28	3	27	4	1	1	2	2					59	243
AZ-75				1														19	20
AZ-79						1	2	7			1							3	14
AZ-103	1	1			2														4
AZ-105			3			5					14	1						5	28
LLU-12																2			2
LLU-13								1			7				1	1	1	1	12
LLU-22									2									3	5
LLU-50						1												2	3
Total por Tipo	14	5	235	23	22	79	12	238	34	32	191	4	3	0	1	4	1	196	1094
%	1,3	0,5	21,5	2,1	2,0	7,2	1,1	21,8	3,1	2,9	17,5	0,4	0,3	0,0	0,1	0,4	0,1	17,9	
SITIOS COSTA																			
PLM-3			1					43	85	30	319			1		1		21	501
PLM-4									2		5								7
PLM-8								4			7							4	15
PLM-9				1	1	7	1	3			45							3	61
CHLL-1									11	9	34								54
CHLL-3			1			2		6			7								16
CHLL-5						1		4	2	1	53							9	70
CAM-8								1		1	6								8
CAM-9										1	6					1			8
CAM-11											2								2
Total por Tipo	0	0	2	1	1	10	1	61	100	42	484	0	0	1	0	2	0	37	742
%	0,0	0,0	0,3	0,1	0,1	1,3	0,1	8,2	13,5	5,7	65,2	0,0	0,0	0,1	0,0	0,3	0,0	5,0	
Total Muestra	14	5	237	24	23	89	13	299	134	74	675	4	3	1	1	6	1	233	1836
%	0,8	0,3	12,9	1,3	1,3	4,8	0,7	16,3	7,3	4,0	36,8	0,2	0,2	0,1	0,1	0,3	0,1	12,7	

Intentando llenar los vacíos dejados por Dauelsberg, en esta oportunidad nos centramos más que en las técnicas clasificatorias en una tipología basada en una exhaustiva descripción del material, donde cada uno de los atributos considerados fue cuantitativamente evaluado. Ahora bien, nuestro análisis no sólo se ha reducido a proponer y describir una tipología revisada, sino también afirma la existencia de dos poderosas tradiciones[2] alfareras locales que se originan, en mayor o menor grado, por el impacto de la expansión Tiwanaku. A ellas las llamamos tradiciones Altiplánica Tiwanaku y de Valles Occidentales, cuyos predominios se reparten, respectivamente, entre los Períodos Medio e Intermedio Tardío, perdurando sólo la segunda hasta el Período Tardío como la tradición cerámica más propia de Arica, con un núcleo de producción que abarcaría el valle de Azapa y su litoral aledaño.

En consecuencia, consideramos que la presencia de alfarería en los cementerios prehispánicos de Arica permite sostener que este material tiene una enorme carga simbólica dada por el mismo impacto Tiwanaku, susceptible de ser interpretada así porque a pesar de conocerse y tener un origen prácticamente local, la cerámica es bastante escasa en los sitios funerarios del Período Formativo (Muñoz 1989; Santoro 1980). A ello se une el fenómeno de la decoración pintada, también como resultado de dicho impacto, manteniéndose por toda la secuencia, y razón por la que fue el pilar de la clasificación de Dauelsberg. Por lo mismo, en nuestro caso ocurriría algo similar, pues nuestra definición de tipo cerámico parte de la decoración pintada, lo cual, más allá de sus connotaciones funcionales, convierte a la alfarería en un verdadero referente de pertenencia cultural que, más tardía y localmente, creemos que también pudo serlo en términos sociales.

La Alfarería de Tradición Altiplánica Tiwanaku

Ésta se encontraría constituida por tres tipos cerámicos: Tiwanaku, Cabuza y Azapa Charcollo, los cuales se hallan vinculados estilística, tecnológica y contextualmente. Se distingue que Tiwanaku corresponde, en esencia, al referente morfológico y estilístico de Cabuza. En tanto, Azapa Charcollo, si bien distinto a ambos en estos aspectos, mantiene nexos técnicos, pero sobre todo contextuales, que parecieran establecer un puente simbólico entre los portadores de los otros dos estilos. Las cerámicas Cabuza y Tiwanaku, a pesar de compartir los cementerios de Arica, tienden a no asociarse en las tumbas; por así decirlo, no hay una íntima relación contextual entre lo local y lo foráneo, salvo porque cada una de ellas pueden aparecer con Azapa Charcollo. Esto lo hemos interpretado como expresión de un comportamiento excluyente de Tiwanaku, derivado de su propia naturaleza política frente a entidades emparentadas, pero, sin duda, de una envergadura mucho mayor que los grupos locales productores de Cabuza (Uribe 1998). En este sentido, estos grupos representarían el sustrato poblacional local durante el Período Medio, más por la abundancia de sus restos a lo largo de Azapa que por sus relaciones de origen y/o políticas con el Altiplano o los Valles Occidentales, cuestiones todavía en proceso de resolución.

En conjunto estos tipos se encuentran concentrados en el valle de Azapa. Pero excepto por una tendencia a aparecer juntos en el valle de Chiribaya en Ilo y tal vez en Tacna, extremo sur del Perú (Owen 1993; Vela 1991), los ejemplares Tiwanaku se concentran en forma separada en el valle de Moquegua y los de Cabuza en Arica (Goldstein 1990; Dauelsberg 1959-61, 1972-73). En cambio, los ejemplares Azapa Charcollo son más erráticos, aunque, según nuestras observaciones, aisladamente aparecen en gran parte de la esfera Tiwanaku.

A partir de esta tradición, a diferencia de los momentos previos del Formativo Temprano y Tardío, la cerámica bruscamente se convertirá en el artefacto más común de los cementerios prehispánicos de Arica (Muñoz 1989), convirtiéndose en la alfarería típica del Período Medio. Aunque, por lo general, en cada contexto no se encuentren más de dos piezas. Por lo tanto, dentro del impacto Tiwanaku, la decoración que caracteriza a sus tipos parece contener un mensaje muy importante, puesto que son muy escasos los ejemplares no pintados (Focacci 1990), iniciando así una práctica funeraria que sólo tiende a transformarse al final de la secuencia histórico-cultural ariqueña.

Tipo Tiwanaku (A y B)

Cerámica esencialmente policroma, cuya iconografía tiene sus referentes directos en el estilo de la fase V o Expansiva del Horizonte Tiwanaku

definida para el gran sitio homónimo del lago Titicaca (Ponce 1972; Wallace 1957), compartido con aquel de sus importantes centros donde se ha denominado Chen-Chen y Tumilaca en el caso del extremo sur peruano (Goldstein 1990; Owen 1993), e Illataco y Piñami para Cochabamba en Bolivia (Céspedes 1998). En nuestro caso, no utilizamos la denominación Loreto Viejo dada por Dauelsberg (1959-61, 1972-73), aun cuando tradicionalmente se ha utilizado para identificar lo "Tiwanaku" en Arica (Focacci 1983), por cuanto la definición es muy genérica y vaga. Con todo, no sostenemos que todas estas piezas provienen del altiplano boliviano, sino que la mayoría provendría del centro moqueguano de Omo en Perú (Uribe y Agüero 2000), y por eso se producirían las diferencias con los ejemplares del altiplano ya intuidas por Dauelsberg a través de Loreto Viejo.

Esta alfarería se encuentra en un número bastante reducido en comparación a los otros tipos de la Tradición Altiplánica y, por supuesto, la de Valles Occidentales (n = 19, Tabla 2); sólo en el valle y exhibiendo una menor variedad de formas y decoraciones que su referente altiplánico, aunque manteniendo la misma calidad (Figura 2). En Arica aparecería entre los siglos VI y XIII de nuestra era (Espoueys et al. 1995b), con diferencias cronológicas que aún no hemos podido detectar por lo pequeño de las muestras; excepto si consideramos que su variante menos policroma y con dibujos más geométricos, análoga al tipo Tumilaca de Moquegua, representaría los momentos más tardíos (Figura 2:1, 7, 8h). Específicamente, aunque no de manera rotunda, de fines del primer milenio como lo insinúan algunos fechados (Espoueys et al. 1995a y b).

Respecto a sus características se distinguen pastas muy compactas que internamente se diferencian en su composición, puesto que algunas parecen naturalmente ricas en caolín y mezcladas con ceniza ("coladas"), mientras la mayoría es de aspecto "arenoso" muy homogéneo, como si la mezcla en muchos casos hubiera sido previamente tamizada. Sin duda, las primeras parecieran tener un referente en el altiplano, donde estas pastas son bastante conocidas, y nos parece probable que hayan sido traídas desde allá; mientras que las segundas se acercan a las más características de la zona, abundantes en inclusiones negras, blancas y cuarzos, por lo cual se podrían estar elaborando en los Valles Occidentales[3]. Asimismo, varían en la proporción de cavidades (burbujas), color, ángulo de la fractura y presencia de núcleos oscuros, siendo todos estos aspectos más abundantes o marcados en las primeras o "coladas", que en las "arenosas".

Con estas pastas las piezas se han levantado exclusivamente por enrollamiento anular a partir de un disco de arcilla que, al mismo tiempo, resulta ser la base de las vasijas. En muchos casos se incorporaron asas por adhesión, y en otros se han realizado adornos modelados por desplazamiento (anillos, collares), agregado (protúberos, collares) y extracción de material (incisos); salvo estos últimos, se utilizaron las manos casi como únicos instrumentos. Las superficies al igual que la pasta son anaranjadas a café[4], han sido muy bien alisadas probablemente con instrumentos blandos y revestidas con un delgado pigmento rojo desde el punto de unión de la base con el cuerpo hasta el interior del borde, pues nunca cubren todo. Por lo mismo, aquí se utilizó algún tipo de brocha, así como un pincel para llevar a cabo con gran maestría una decoración de trazos muy finos donde se combinan de cinco a tres colores: negro, blanco, naranja, rojo, violáceo y gris. Posteriormente, también con la misma maestría, se usó un instrumento blando para pulir en forma homogénea sobre la pintura hasta alcanzar el bruñido, llevándose las piezas después, para terminar el proceso, a un horno donde fueron cocidas en ambiente oxidante bastante regular. Dejan así muy pocas manchas y núcleos, a excepción de las vasijas de pasta colada que, por la ceniza, adquirieron tonalidades más grises y alcanzaron mayor dureza.

En el caso de Arica, la morfología de las vasijas privilegia las formas no restringidas y después las restringidas, donde se encuentran, en primer lugar, las de perfil independiente y después las dependientes. Todas ellas comparten las bases planas, a veces anulares en las piezas restringidas, los labios convexos (por lo general bien aguzados), sin engrosamiento y las asas en arco de correa, ubicadas inmediatamente bajo el labio de los jarros. La lista de formas la encabezan los vasos de geometría siempre hiperboloide conocidos como *keros*, seguidos por los tazones, iguales a los anteriores pero más bajos (Figura 2:1-5). Ambos pueden presentar un anillo en la mitad del cuerpo o, la menor de las veces, dos cerca del borde y la base; además, los vasos suelen exhibir un protúbero sobre el labio ya sea geométrico (subcónico, alargado) o

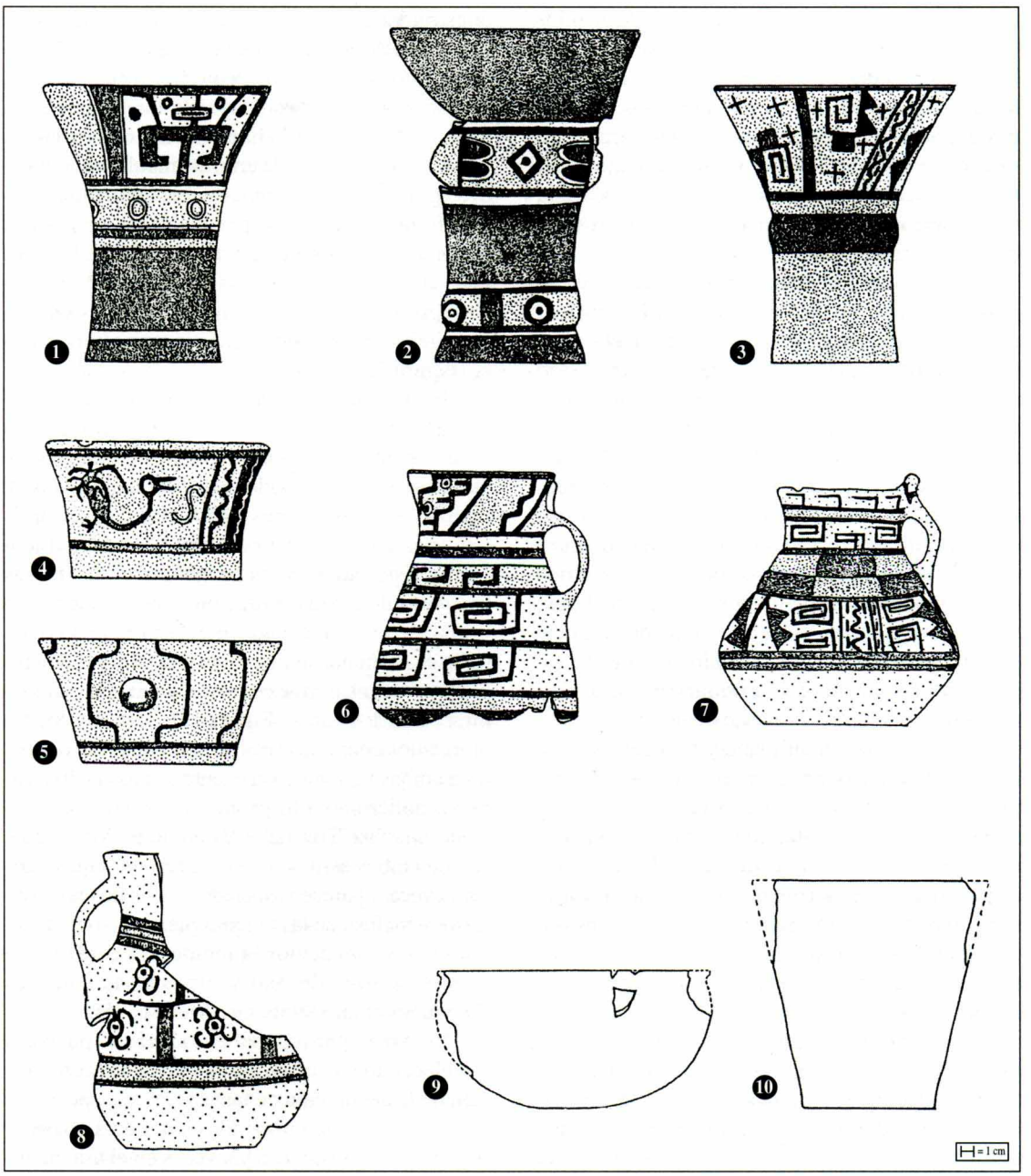

Figura 2. ***Alfarería de Tradición Altiplánica*** (Dibujos de Paulina Chávez).
Tipo Tiwanaku **1**. Vaso-*Kero* Tiwanaku A. Vasija no restringida policroma, cuerpo hiperboloide, borde directo, base plana, decoración antropomorfa y geométrica, **2**. Vaso-*Kero* Tiwanaku A. Vasija no restringida policroma, cuerpo hiperboloide, borde directo, con dos anillos en el cuerpo, base plana, decoración geométrica, **3**. Vaso-*Kero* Tiwanaku B. Vasija no restringida tricolor, cuerpo troncocónico-cilíndrico, borde directo, con anillo en el cuerpo, base plana, decoración geométrica, **4**. Tazón Tiwanaku A. Vasija no restringida policroma, cuerpo hiperboloide, borde directo, base plana, decoración zoomorfa y geométrica, **5**. Tazón Tiwanaku A. Vasija no restringida policroma, cuerpo hiperboloide, borde directo, base plana, decoración antropomorfa y geométrica, **6**. Jarro Tiwanaku A. Vasija restringida independiente policroma, cuerpo ovoide, borde evertido, asa en arco de correa adherida bajo el labio y con protúbero alargado, decoración antropomorfa y geométrica, **7**. Jarro Tiwanaku B. Vasija restringida dependiente tricolor, cuerpo semiesférico-troncocónico, borde evertido y con collar, asa en arco de correa adherida bajo el labio y con protúbero figurativo, base plana, decoración geométrica, **8**. Jarro Tiwanaku B. Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo ovoide, borde evertido, asa en arco de correa adherida bajo el labio, base plana, decoración geométrica.
Tipo Azapa Charcollo, **9**. Escudilla. Vasija no restringida monocroma, cuerpo semielíptico, borde directo con acanaladura anular, base convexa, **10**. Vaso. Vasija no restringida monocroma, cuerpo troncocónico, borde directo, base plana.

bien figurativo (zoomorfo), representando un ofidio por su cuerpo ondulado. Muy rara vez aparecen los vasos con decoración prosopomorfa o retrato, los que sin embargo corresponden a los más típicos del altiplano, Moquegua y Cochabamba, que se caracterizan por exhibir un fino trabajo donde destaca una nariz prominente o aguileña, y los adornos cefálicos de los personajes y rostros frontales de la escultura lítica.

Después de los vasos y tazones aparecen los jarros, que son vasijas con un asa a la altura del cuello, de cuerpos elipsoide y ovoide en el caso de las de perfil independiente, y casi siempre esférico-troncocónico en las dependientes, con bordes evertidos que varían indistintamente de hiperboloides a troncocónicos (Figura 2: 6-8). En éstos también aparecen los modelados donde se repiten los protúberos, pero esta vez en la unión de las asas con el cuello, cuyo aspecto varía del mismo modo de geométricos a figurativo/zoomorfos, sugiriendo la representación de felinos, ya que en algunos casos presentan patas y el lomo pintado con manchas o ajedrezado. Por otro lado, a veces la garganta exhibe una especie de collar o pequeño abultamiento semejante al de vasos y tazones.

A diferencia del altiplano y los centros regionales de Tiwanaku, en Arica sólo hemos detectado piezas de tamaño más bien mediano, cuyas alturas varían entre los 70 y 200 mm, lo cual es coherente con la ausencia hasta el momento de cántaros y sahumadores zoomorfos que pueden alcanzar alturas mayores. Asimismo, está ausente el resto de las formas del estilo, como los mecheros, escupiteras, ollas, etc. (Alconini 1993; Girault 1990; Rivera 1994).

Toda esta variedad de atributos técnicos y morfológicos no se asocia directamente a una u otra clase de decoración pintada; no obstante, hemos diferenciado dos variantes estilísticas principales que son compartidas por las distintas piezas, las cuales pueden realizarse en forma policroma (negro, blanco, rojo, naranja) y tricolor (negro, rojo y violáceo o naranja). Con anterioridad las hemos separado, respectivamente, en Tiwanaku A y B (Uribe 1995), cuya contraparte peruana pueden ser Chen-Chen y Tumilaca en el caso de Moquegua, y tal vez algunas expresiones de las fases Illataco y Piñami de Cochabamba (Goldstein 1985; Céspedes 1998). En particular, nos referimos con esas variantes a los motivos más destacados dentro del diseño que, por un lado, son los rostros de perfil construidos en forma relativamente realista; o más esquemática con simples rectángulos, un círculo central como ojo y dos pequeños rectángulos en las esquinas opuestas, ocupando los lugares de la boca y la oreja, usando líneas rectas, onduladas o a partir de una especie de cruz de ángulos redondeados (grupo 1). Es posible también encontrar rostros frontales formados por dos caras de perfil y también un personaje completo de frente con objetos en las manos tal como los de la litoescultura. Excepto por este último, lo corriente es encontrar dicha decoración en las piezas policromas o A (Figura 2: 1, 5 y 6).

Por otro lado, tenemos los diseños puramente geométricos formados por la conjunción, entre otras, de líneas paralelas, onduladas, triángulos y ganchos muy relacionados con Tumilaca (grupo 2), incluso a veces acompañados por figuras ornitomorfas como el ave de Chen-Chen (Goldstein 1985). Esto, además, es recurrente en las piezas tricolores donde la decoración es negro sobre rojo y, enmarcando el diseño, aparece el morado o naranja como banda anular en la garganta y diámetro máximo de los jarros, como en la mitad o extremo inferior de los vasos (Figura 2:2, 3, 4, 7 y 8). No otorgamos connotaciones cronológicas tan radicales a ambas variantes, en cuanto se pasa de lo figurativo-policromo a lo geométrico-tricromo, señalando una fase Tiwanaku VI como en Moquegua, ya que ambos estilos tienen dataciones equivalentes. A veces aparecen asociados en los mismos contextos e incluso en las mismas piezas y, sobre todo, porque no conocemos la incidencia cuantitativa y estratigráfica de uno y otro en las muestras (Espoueys et al. 1995b; Goldstein 1985).

En Arica, por otra parte, todavía no podemos establecer una recurrencia en cuanto a la composición de la decoración en las vasijas, en especial de los vasos, aunque en los jarros tiende a aparecer siempre sobre el cuerpo y a veces en el asa, mientras que en unos pocos casos se pinta el interior. Del mismo modo, hemos detectado preliminarmente que el diseño se estructura de manera bipartita en toda las clases de vasijas revisadas.

En general, las piezas parecen nuevas aunque en forma ocasional se detectan algunas "extrañas" prácticas, como son el raspado intencional de bordes y fracturas, "picoteos", agujeros y cruces grabadas sobre el cuerpo o base, probablemente como parte de algún ritual efectuado desde Moquegua hasta San Pedro de Atacama (donde vuelven a re-

petirse), lo que creemos puede estar relacionado con el propio ceremonial mortuorio Tiwanaku.

Tipo Cabuza (A y B)

Así como la definió Dauelsberg a partir de 1959 se trata de una cerámica bicolor, a la que agregamos otras variedades que amplían su definición y en la cual enfatizamos un directo parentesco estilístico con el tipo Tiwanaku (Tabla 1). Esto se traduciría en una intención por reproducir formas, decoraciones pintadas como modeladas e incluso patrones tecnológicos altiplánicos de pasta y construcción de las vasijas, dentro de un contexto alfarero local referido a materias primas y ciertos atributos compartidos, aunque no los mismos, de los desarrollos culturales de los Valles Occidentales. De acuerdo a ello, Cabuza nos sugiere una manifestación local del Horizonte Tiwanaku en el valle de Azapa y propia de los Valles Occidentales[5], distribuyéndose por los alrededores del centro de Moquegua como Ilo (Owen 1993), Tacna (Vela 1991), en cierto grado Lluta y también Camarones (Schiappacasse et al. 1991). En suma, la conexión con Tiwanaku es en esencia estilística, sobre todo estrecha entre la variante B de Cabuza y el tipo Tumilaca de Moquegua o nuestro Tiwanaku B.

Su producción abarcaría un extenso lapso idéntico al de Tiwanaku, y en este caso más que el tamaño de las muestras es la falta de atributos temporalmente sensibles a nuestros análisis lo que nos ha impedido establecer por ahora eventos en su desarrollo. Salvo, si tomamos en cuenta algunas piezas con diseños de trazo rígido y tazones que aparecen alrededor del siglo VI, los cuales corresponderían a los exponentes más tempranos de esta tradición; mientras que las escudillas y la variante tricolor serían los más tardíos, pues hacia el siglo IX compartirían elementos con la Tradición de Valles Occidentales. Todo lo anterior se encuentra apoyado por varios fechados absolutos (Espoueys et al. 1995b).

Sin duda, corresponde a la cerámica más popular de los cementerios del Período Medio (n= 261, Tabla 2), en ningún caso sobrepasada en esta época por la tradición alfarera de Valles Occidentales representada por Maytas Chiribaya.

Para empezar, las pastas Cabuza tienen un aspecto variado que como el de Tiwanaku puede ser muy compacto-colado, compacto, pero más arenoso y llegar a granuloso; siendo las pastas arenosas las más populares, en todas las cuales destacan las inclusiones negras y los cuarzos. En este sentido, se establece que la materia prima es la propia de la subárea, donde las burbujas tienden a disminuir en forma considerable y la fractura es predominantemente irregular. Su color es anaranjado a café, al igual que las superficies, y aumentan los núcleos grises como las manchas. En especial, color, núcleos y manchas indican una cocción oxidante, pero con entrada irregular de aire a los hornos, lo que junto a la destreza de los artesanos genera piezas más finas que otras, advirtiéndose toda una gama en la calidad de esta alfarería con ejemplares muy cercanos a Tiwanaku (excepto por la ausencia de pastas ricas en caolín), y otros bastante aberrantes. En cualquier caso, las vasijas se elaboran con las mismas técnicas que la cerámica altiplánica, por lo cual lo más popular es el enrollamiento anular, complementado en ciertos casos con la unión de cuerpos como ocurre en las piezas restringidas dependientes. Se agregan asas bajo el labio por adhesión y también en lados opuestos del cuerpo, pero éstas de manera muy ocasional. Asimismo, se agrega una gran variedad de modelados incluso tridimensionales, los que se llevan a cabo con las manos por medio del agregado, desplazamiento y extracción de arcilla, en cuyo caso también se utilizan instrumentos aguzados para resaltar los atributos figurativos, especialmente los rostros.

Con posterioridad, las superficies han sido alisadas y revestidas de la misma manera que en Tiwanaku, es decir, con instrumentos duros, blandos y brocha. Pero se trata de un grueso engobe rojo oscuro que en las formas que no son tan propias del tipo altiplánico también aparece cubriendo todo el interior, e incluso en el exterior el revestimiento puede ser aplicado hasta la mitad del cuerpo, como será más característico en la alfarería de Valles Occidentales. Además, sólo ocasionalmente se reconoce el bruñido, lo que en conjunto con el resto de los atributos implica una calidad mucho menor respecto al modelo original. Del mismo modo, la decoración pintada se ha realizado con pinceles, pero casi en ningún caso logrando los resultados iconográficos ni la habilidad original, a pesar de manejar en algunos ejemplares hasta tres colores en la decoración. A ello se suman los efectos de una construcción más descuidada y una cocción más irregular con manchas que muchas veces ocultan los dibujos.

A nivel de morfología, es la cerámica donde se registra la mayor variedad de vasijas no restringidas y restringidas, lo cual sólo es comparable al tipo San Miguel de la Tradición de Valles Occidentales durante el Período Intermedio Tardío. En Cabuza, lo más popular son los vasos y los jarros que inmediatamente remiten a Tiwanaku, todos los cuales comparten las bases planas, los bordes de labios convexos a rectos y sin engrosamiento (Figura 3: 1-4, 7-10). Dentro de las vasijas no restringidas, los vasos ocupan el primer lugar, pudiéndose distinguir una gran variedad interna separable entre los de geometría simple y los compuestos. Entre los vasos simples se encuentran los troncocónicos y luego los hiperboloides, más parecidos a los *keros* altiplánicos (Figura 3:1-3). Mientras, los vasos compuestos, que son mucho menos abundantes, incluyen aquellos de cuerpo superior troncocónico e inferior cilíndrico (Figura 3:4), o más ocasionalmente subesférico; así también aparecen los de cuerpo subesférico arriba y troncocónico abajo que se asemejan al vaso "coca-cola" de Moquegua (Goldstein 1985). Estos últimos, en su expresión más compleja pueden servir de soporte para un rostro antropomorfo conocido como vaso prosopomorfo o retrato (Ponce 1948), el cual sigue un patrón muy rígido expresado en la representación de cejas continuas, ojos almendrados, nariz aguileña, boca a veces con bola de coca, mentón prominente, bigotes, pintura facial (sobre todo alrededor o bajo los ojos), orejas (incluso con orejeras) y un peinado pintado de trenzas que se unen a la altura de la nuca.

En general, los vasos también se encuentran adornados con anillos y protúberos a la manera de Tiwanaku, aunque más recurrentemente que en éste, destacando los anillos en la mitad del cuerpo y los protúberos subcónicos, alargados o figurativos en los bordes.

Otras formas no restringidas corresponden a los tazones, las escudillas y pequeños sahumadores (Figura 3:5, 6, 11). Los tazones son iguales a los de Tiwanaku, excepto que en este caso es más común que lleven anillo en la mitad del cuerpo, así como esporádicamente agregados que remiten a otras expresiones de Período Medio como Churajón y Mollo (Lumbreras 1974; Ponce 1957). Este es el caso de un tazón miniatura pegado al borde (Az-6), lo cual sugiere interesantes relaciones que deberían ser estudiadas. Sin embargo, estas vasijas son menos corrientes que las escudillas, las cuales se alejan de la Tradición Altiplánica, pues casi no aparecen en Tiwanaku y aun cuando se encuentran en Azapa Charcollo, son más bien compartidas con los Valles Occidentales. Estas escudillas son semiesféricas y no llevan decoración modelada alguna. Por último, en relación a las formas no restringidas, se encuentran los sahumadores que corresponden a unas escasas y pequeñas piezas de cuerpo troncocónico o subesférico, de base cóncava/troncocónica con aspecto de pedestal o en algunos casos trípode, cuyo cuerpo hollinado en el interior nos ha hecho asignarlas preliminarmente a esa categoría morfo funcional. Si bien esta forma es novedosa, la hemos reconocido con decoración Cabuza en sitios de Azapa (Az-6 y Az-71) e Ilo (El Descanso), así como en Moquegua y Cochabamba con estilo Tiwanaku, como reemplazando fuera del altiplano los sahumadores o incensarios más clásicos del horizonte.

Los jarros son la segunda clase de forma más importante, reconociéndose una gran heterogeneidad que de acuerdo al perfil se puede ordenar en vasijas dependientes e independientes. Entre los primeros se encuentran principalmente los jarros de cuerpo semiesférico y troncocónico como los Tiwanaku, y algunas variantes de estos mismos (Figura 3:9); mientras que en los segundos destacan los de cuerpo elipsoide, después los esféricos y los ovoides (Figura 3:7, 8, 10). Todos ellos comparten los cuellos hiperboloides y también aparecen los cilíndricos, aunque los troncocónicos tienden a popularizarse entre los jarros de perfil dependiente. Del mismo modo, el asa bajo el labio tiende a ser lo común aunque a veces puede aparecer labio adherida como en la cerámica de Valles Occidentales. Pero a diferencia de ésta, casi nunca falta el protúbero subcónico o alargado al comienzo del asa u otros modelados, como los collares en la garganta, el abultamiento del cuello, jarros dobles unidos por asa puente y tubo comunicante, jarros vertedera y otros enteramente modelados con aspecto de ave, camélido e incluso de calabaza (por sus acanaladuras verticales). En este sentido, es posible apreciar que Cabuza comparte la gran variedad morfológica y decorativa de Tiwanaku, la cual es registrada en su plenitud sólo en las muestras del sitio tipo, y que en el caso de Arica se detecta en el Período Medio únicamente asociada a esta expresión local del horizonte.

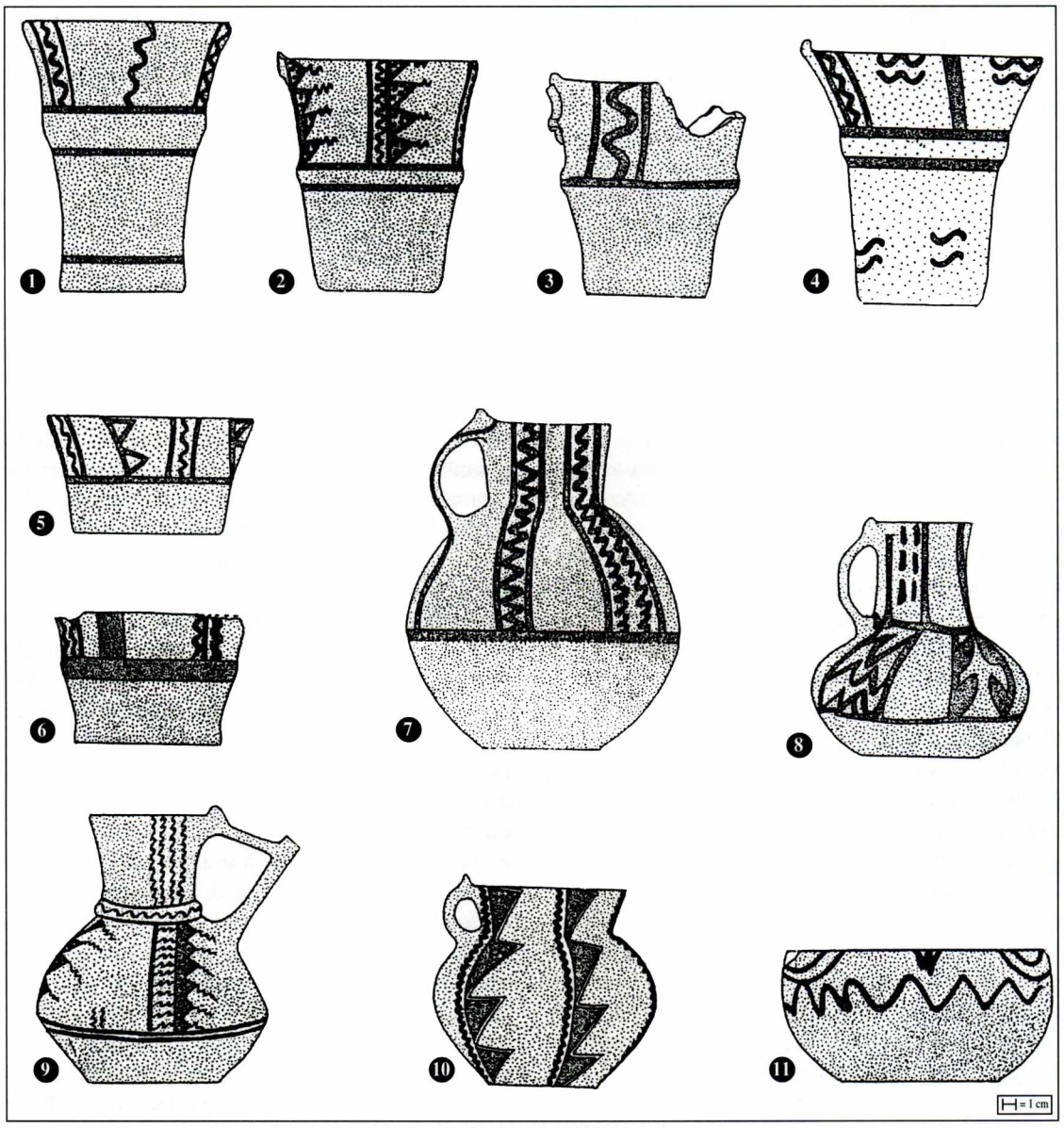

Figura 3. ***Alfarería de Tradición Altiplánica*** (Dibujos de Paulina Chávez).
Tipo Cabuza. **1**. Vaso-*Kero*, Cabuza A, Grupo 2. Vasija no restringida bicolor, cuerpo hiperboloide, borde directo, con anillo en el cuerpo, base plana, decoración geométrica de líneas onduladas, **2**. Vaso-*Kero*, Cabuza A, Grupo 3.Vasija no restringida bicolor, cuerpo troncocónico, borde directo con protúbero alargado, anillo en el cuerpo, base plana, decoración geométrica de "banderines", **3**. Vaso-*Kero*, Cabuza A, Grupo 2. Vasija no restringida bicolor, cuerpo troncocónico, borde directo con protúbero figurativo, anillo en el cuerpo, base plana, decoración geométrica de líneas onduladas, **4**. Vaso-*Kero*, Cabuza A, Grupo 2. Vasija no restringida bicolor, cuerpo troncocónico-cilíndrico, borde directo con protúbero subcónico, anillo en el cuerpo, base plana, decoración geométrica de líneas onduladas, **5**. Tazón, Cabuza A, Grupo 5. Vasija no restringida bicolor, cuerpo hiperboloide, borde directo, base plana, decoración geométrica con aserrado simple, **6**. Tazón, Cabuza A, Grupo 2. Vasija no restringida bicolor, cuerpo troncocónico, borde directo, con anillo en el cuerpo, base plana, decoración geométrica de líneas onduladas, **7**. Jarro Cabuza A, Grupo 2. Vasija restringida independiente bicolor, cuerpo esférico, borde evertido, asa en arco de correa adherida bajo el labio y con protúbero subcónico, base plana y decoración geométrica de líneas onduladas, **8**. Jarro Cabuza A, Grupo 4. Vasija restringida independiente bicolor, cuerpo elíptico, borde evertido, asa en arco de correa adherida bajo el labio y con protúbero subcónico, base plana y decoración geométrica con "escaleras", **9**. Jarro vertedera Cabuza A, Grupo 3. Vasija restringida dependiente bicolor, cuerpo semieférico-troncocónico, borde evertido con collar, asa vertedera adherida bajo el labio y con protúbero subcónico, base plana y decoración geométrica de "banderines", **10**. Jarro Cabuza B, Grupo 3. Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo ovoide, borde evertido, con protúbero subcónico, base plana y decoración geométrica de "banderines", **11**. Escudilla Cabuza A, Grupo 1. Vasija no restringida bicolor, cuerpo semielíptico, borde directo, base plana, decoración geométrica con semicírculos.

Finalmente, otras piezas que se incluyen dentro de este tipo corresponden a vasijas restringidas independientes, donde se reconocen ejemplares únicos como una botella de cuerpo esférico, cuello cilíndrico a troncocónico con protúberos en lados opuestos de la garganta, y un cántaro ovoide con cuello hiperboloide y asas laterales. Estas formas pueden tener referentes en la cerámica Tiwanaku, pero también sus atributos son compartidos con la Tradición de Valles Occidentales. En todo caso, no sería lo más típico de Cabuza.

De acuerdo al predominio de jarros, escudillas y vasos, las piezas son de tamaños homogéneos, en general medianos, aun cuando las alturas varían ampliamente entre 50 y 300 mm, diferencias dadas por la existencia de algunas miniaturas y un cántaro que podría considerarse grande (Az-3).

Respecto a la decoración pintada, del mismo modo que en Tiwanaku no hemos podido establecer de manera concluyente una relación directa entre forma y decoración, por lo cual los ejemplares Cabuza se pueden clasificar, independientemente de las formas, según la importancia que adquieren ciertos motivos iconográficos. Éstos pueden ser llevados a cabo de tres modos o variantes de acuerdo a los pigmentos utilizados en la decoración. A lo más clásico y popular llamamos Cabuza A1, correspondiente al diseño bicolor donde se utiliza pintura negra sobre revestimiento rojo; A2 a una variedad igualmente bicolor aunque blanco sobre rojo, pero muy poco común y, por último, distinguimos la variante Cabuza B, que al contrario de las anteriores es tricolor, pues se usan los colores negro y blanco sobre rojo (Figura 3:10). Esta última en ningún caso logra la representación que tiene Cabuza A1, aun cuando su presencia es más notoria que la de A2, apareciendo en la misma variedad de formas que la primera variante, e incluso con iconografía muy cercana a Tiwanaku (Tabla 2). Considerando lo anterior, creemos que, en parte, Dauelsberg se refería más precisamente a estas situaciones con su denominación Loreto Viejo. En tanto, a los ejemplares más ajustados a Cabuza les llamaba Sobraya. Para nosotros, todos ellos corresponden a un solo tipo cerámico con tres variantes estilísticas que ni siquiera configuran subtipos, ya que estas divisiones sólo se refieren a la decoración pintada, no hay diferencias morfológicas ni tendrían mayor significación cuantitativa.

Lo característico de las tres variantes decorativas Cabuza es que predominan los elementos geométricos lineales y triangulares que, ocasionalmente, se combinan con figuras naturalistas, sobre todo zoomorfas (posibles camélidos, aves, ofidios, cánidos y anuros), aunque también aparecen las antropomorfas (rostros de perfil, como los Tiwanaku o individuos completos como en Azapa Charcollo). Todos los dibujos se componen en un sinnúmero de posibilidades que prácticamente impide identificar motivos para ordenar su iconografía, situación que se extiende a la ausencia de diseños regulares, repetitivos o simétricos, de tal modo que aun cuando se reconocen estructuras bi, tri y cuatripartitas, estrelladas, radiadas, etc., no predomina ninguna de ellas. La excepción la constituyen las escudillas, que es el único caso donde se insinúa una relación más estrecha entre forma y motivo, el cual tiende a distribuirse cuatripartitamente. No obstante, la decoración en general muestra bastante regularidad en su emplazamiento, porque a parte de privilegiarse el exterior en todos los casos, en los vasos aparece en la parte superior del cuerpo, sobre el anillo y/o en la parte inferior. De manera casi idéntica aparece en los tazones, aunque prácticamente también puede ocupar todo el exterior. En las escudillas se halla en la parte superior (es común en el borde), y en los jarros la decoración aparece en el cuello, parte superior del cuerpo y en el asa. Los diseños se encuentran enmarcados entre líneas horizontales, en especial a la altura de la garganta y del diámetro máximo en los jarros, lo cual va a ser continuado por la Tradición de Valles Occidentales. Por su parte, en el interior de todas las formas es común que se pinten figuras colgando del borde, y particularmente en el caso de las escudillas se ocupan además las paredes como el fondo. También es posible que aparezca el labio punteado, pero como producto de la ejecución de las figuras que caen de los bordes más que por una intencionalidad, lo que en cambio sí se presenta en la siguiente tradición.

Respecto a la clasificación de esta decoración, se diferenciaron por lo menos ocho grupos que definimos por el predominio de ciertos elementos presentes en el cuerpo de las vasijas, y no tanto por la configuración de verdaderos motivos estructuradamente repetidos. De acuerdo a ello, se distinguieron diseños donde prevalecen semicírculos concéntricos que cuelgan de los bordes, especialmente en las escudillas (grupo 1, Figura 3: 11); líneas onduladas solas, simples, dobles, múltiples, entre paralelas y/o asociadas a puntos (grupo 2,

Figura 3: 1, 3, 4, 6 y 7); hileras verticales de triángulos superpuestos a manera de "banderines", delineados, rellenos, con puntos, con "cola", asociados a paralelas y/o líneas onduladas (grupo 3, Figura 3: 2, 9 y 10); paralelas con rayas en su interior o "escaleras" (grupo 4, Figura 3: 8); hileras diagonales de triángulos con línea o "aserrados simples" (grupo 5, Figura 3: 5); líneas de las que surgen otras a manera de "ramas u hojas", simples o en pares (grupo 4, Figura 3:8); triángulos unidos por los vértices como una clepsidra (grupo 7), y puntos entre paralelas (grupo 4, Figura 3:8). En todas estas situaciones, dichos elementos se pueden repetir o alternar con los otros dentro del mismo panel, combinarse de distinta manera en las otras partes de las piezas, así como asociarse en el interior de los bordes a los semicírculos concéntricos, líneas onduladas continuas, cortas o a tres líneas convergentes que se asemejan a un "ancla", y a escaleras o líneas onduladas en las asas.

De todos ellos, los grupos 2 y 3 son los más corrientes y también cercanos a la iconografía altiplánica, en especial a lo señalado como Tiwanaku VI o Tumilaca para Moquegua, lo cual resulta todavía más evidente en el grupo 5, a pesar de ser bastante minoritario. La decoración de las escudillas, del mismo modo que su morfología, sugiere modalidades más propias de los Valles Occidentales, a lo que se une la aplicación de la pintura blanca en Cabuza A2 y B, aunque para delinear y no tanto para rellenar las figuras.

Como en el caso de la cerámica Tiwanaku, en su totalidad las piezas parecen nuevas, por lo tanto, los ejemplares Cabuza habrían sido expresamente hechos para el ceremonial y contexto mortuorio, independientemente que pudieran ocuparse en la vida cotidiana. En cambio, no registramos prácticas como las vistas en la cerámica altiplánica, excepto por algunos agujeros que no parecen ser de reparación ("matado").

Tipo Azapa Charcollo

Cerámica monocroma a la cual se ha dado el nombre propuesto por Dauelsberg (1959-61, 1972-73), porque en sus manchas de pintura roja y algunas formas es semejante a la característica alfarería Charcollo del Período Intermedio Tardío de la Pampa del Tamarugal (Ayala y Uribe 1995; Moragas 1995; Zlatar 1983). Sin embargo, en Arica se encuentra en los cementerios del Período Medio, asociada tecnológica y contextualmente a la cerámica de la Tradición Altiplánica Tiwanaku, por lo que para particularizarla hemos agregado el apelativo de Azapa. Dicho nexo es confirmado de acuerdo a nuestras observaciones por su aparición en otros contextos funerarios registrados en el cementerio Chen-Chen de Moquegua e Ilo (Perú), e incluso en tumbas Piñami de Cochabamba. Con todo, nos resulta bastante difícil aseverar su origen o asignación cultural, puesto que escapa a los patrones impuestos por sus compañeros; en cuanto a primera vista puede ser adjudicada a cerámica no decorada, al mismo tiempo que comparte varias características con alfarerías formativas de Azapa y la Tradición de Valles Occidentales.

Alcanza una escasa representación que apenas supera la de Tiwanaku (n = 23, Tabla 2) y un desarrollo temporal mucho más acotado, según los fechados absolutos entre los siglos VII y IX. Lo que, no obstante, resulta muy sugerente, pues insinúa la época de predominio más absoluto de la alfarería de la Tradición Altiplánica Tiwanaku en Arica (Espoueys et al. 1995b). De hecho, después de estas fechas no registramos el tipo Azapa Charcollo, aparecería la variante tricolor de Cabuza, aumenta Tiwanaku B, surge el tipo Maytas Chiribaya y luego, en los últimos momentos del Período Medio, aparece San Miguel, consolidando la Tradición de Valles Occidentales.

Por sus pastas, es evidente un cercano parentesco con Cabuza debido a que éstas son compactas, de aspecto arenoso a granuloso y comparten la densidad de inclusiones negras y cuarzos por sobre otras; lo mismo ocurre con la fractura irregular y el color anaranjado a rojizo, provocado por una cocción relativamente regular en ambiente oxidante que deja escasos núcleos grises y ocasionales manchas en las superficies. Con estas pastas se levantaron piezas utilizando la técnica de ahuecamiento de una bola de arcilla, implicando una recurrencia de bases convexas (algo no visto en Tiwanaku ni Cabuza), la cual fue combinada con enrollamiento anular para completar los cuerpos de las vasijas. No obstante, el enrollamiento también se usó de manera exclusiva para la construcción de piezas a la manera más típica de su tradición. A esto se agrega otra particularidad de esta cerámica, correspondiente a la manufactura por unión de cuerpos, construidos en forma separada por ahuecamiento desde la base hasta la mitad del cuerpo y el resto por enrollamiento. Lo anterior se relaciona directamen-

te con vasijas que tampoco son la más típicas de la tradición, como las de base apuntada, por ejemplo cántaros y ollas, las que se relacionan con momentos previos y la posterior alfarería de Valles Occidentales (Muñoz 1989). La recurrencia de esta técnica de manufactura con énfasis en el ahuecamiento nos hace pensar en una posible relación de origen con los desarrollos locales formativos y más propios de Azapa. Por ahora, sin embargo, esto es contradictorio con el registro de dicha cerámica en lugares tan distantes como Moquegua y Cochabamba, asociadas directamente a Tiwanaku. Sin duda, esto amerita un estudio más profundo.

Las superficies han sido alisadas de manera irregular con instrumentos duros y blandos debido a la alternancia de zonas muy parejas, algunas pulidas y otras bastante burdas con surcos dejados por el arrastre de inclusiones en ciertas partes de las vasijas, como ocurre, por lo general, cerca de las bases. Asimismo, se ha llevado a cabo la decoración utilizando probablemente brochas, pero con la misma irregularidad del tratamiento de superficie, debido al predominio de verdaderas manchas que, ocasionalmente, tienen una expresión figurativa, careciendo de casi cualquier estructura repetitiva o simétrica. También faltan otras clases de decoración modelada, aun cuando hemos reconocido hendiduras anulares bajo el labio de ciertas vasijas, y verdaderas cabezas humanas en fragmentería y sin contextos (Az-103). Estas últimas corresponderían a modelados tridimensionales realizados por desplazamiento, agregado y extracción de material, destacando las acanaladuras, el pastillaje y los incisos, realizados con las manos y algún tipo de herramienta aguzada.

La morfología de las vasijas remite a piezas sencillas debido al predominio de las no restringidas y de algunas formas restringidas independientes, donde es casi total la ausencia de asas, las que sólo hemos detectado en cántaros y en una botella con asa diagonalmente adherida al hombro de la pieza a modo de canasta (Az-71). Respecto a las vasijas no restringidas, hemos detectado la existencia de escudillas de geometría semiesférica, pocillos elipsoides y vasos troncocónicos e hiperboloides (Figura 2: 9 y 10). En todos los casos los bordes son directos, pero de labios no engrosados y convexos en escudillas y vasos, mientras que en los pocillos son rectos y con acanaladura anular. Las bases son convexas en las escudillas y planas en el resto. En este sentido, otra vez notamos ciertas particularidades que diferencian a Azapa Charcollo del resto de su tradición, al mismo tiempo que lo acercan a la de Valles Occidentales, puesto que algunos tipos comparten la misma clase de pocillos (San Miguel) y, en cambio, los vasos son menos, por lo general troncocónicos y no hiperboloides.

Algo semejante tiende a ocurrir con las escasas vasijas restringidas. Aquí se encuentran botellas de cuerpo esférico y ovoide, con bases respectivamente convexas y apuntadas, las cuales llevan cuellos hiperboloides más o menos estrechos y cortos que en ciertos casos nos recuerdan piezas formativas de Arica. Los cántaros son casi idénticos a los de la Tradición de Valles Occidentales donde son muy populares, parecidos a las botellas de base apuntada, pero donde se han agregado asas en arco de correa, adheridas en lados opuestos del diámetro máximo del cuerpo, y cuyo cuello es más cilíndrico y de labio recto. En todo caso, quizás por lo poco, se nota mayor variedad entre los cántaros y aparecen vasijas miniatura, semejantes a las botellas aunque de boca ancha como ollas. Asimismo, el tamaño de las piezas es más irregular aun cuando a primera vista sus alturas son bastante semejantes a las de Tiwanaku y Cabuza, pues los ejemplares Azapa Charcollo varían entre los 60 y 200 mm. Sin embargo, esto es bastante relativo debido al escaso número de piezas de este tipo. Del mismo modo, todavía es difícil definir cuáles vasijas son las más características de esta cerámica.

Su decoración permite establecer tres posibilidades estilísticas que, al igual que en Tiwanaku y Cabuza, están indistintamente relacionadas con la morfología de las vasijas, pero donde la decoración pintada unifica la variedad de piezas. En todas ellas se ha aplicado pintura roja a modo de brochazos sin un revestimiento previo a manera de color de fondo, los cuales pueden ser completamente abstractos o muy pocas veces con claridad figurativos, y en todos los casos sin una regularidad que permita distinguir una estructura decorativa, aunque tienden a ubicarse cerca del exterior y/o interior de bordes y cuerpos. De este modo reconocemos vasijas simplemente con manchas (grupo 1), otras con elementos geométricos o aquellas que sugieren figuras antropomorfas y fitomorfas muy abstractas, por ejemplo, círculos, "ramas", etc. (grupo 2), y con verdaderas representaciones zoo y fitomorfas, por ejemplo, saurios, cucurbitáceas, etc. (grupo 3).

Por lo general, las piezas de este tipo parecen nuevas, pero casi siempre fragmentadas como las Tiwanaku, aunque sin las alteraciones que se detectan para la cerámica altiplánica, siendo especialmente comunes en los sitios Tiwanaku más puros del valle de Azapa como Az-103 y Az-141 (Figura 1).

La Tradición Alfarera de Valles Occidentales

En esta tradición se han reconocido cuatro tipos cerámicos decorados y uno preliminarmente No decorado, aunque es evidente que dentro de este último se pueden segregar muchas otras clases con un trabajo más fino. Lo interesante en este caso es que se puede trazar un desarrollo completo de la alfarería respecto a sus continuidades y transformaciones a través del tiempo, estableciendo un parentesco entre ellas que se traduce en una segura pertenencia a la Cultura Arica (Bird 1943; Espoueys et al. 1995c). Esta tradición comenzaría su gestación a mediados y fines del Período Medio como lo sugieren los tipos Maytas Chiribaya y San Miguel en su expresión temprana, señalando una ruptura bastante radical con los patrones implantados por la Tradición Altiplánica en el valle de Azapa (Uribe 1998). Se desarrollaría plenamente durante todo el Período Intermedio Tardío hasta el contacto europeo como lo indica la sucesión de los tipos San Miguel y Pocoma Gentilar, de ahora en adelante siempre acompañados por cerámica No decorada, lo cual no implica que ésta no existiera antes ni durante la Tradición Altiplánica (Tabla 2), pero muy pocas veces se observa en los contextos funerarios.

Los nexos estilísticos, con los desarrollos de los otros Valles Occidentales comprendidos entre Moquegua y Arequipa a través de sus alfarerías Chiribaya, Churajón y Chuquibamba (Jessup 1990; Kröeber 1944; Owen 1993), apoyan nuestra idea de una esfera cultural distinta, en parte contemporánea y posterior a la representada por el impacto Tiwanaku en los Valles Occidentales (Tabla 2). Además, tanto los tipos de Arica como los otros de la misma tradición se asocian en las tumbas, demostrando un comportamiento ni distante ni excluyente entre ellos que, por el contrario, reafirmaría una unidad cultural. En cualquier caso, lo más probable es que la misma presencia de Tiwanaku y el estilo Cabuza entregaran elementos técnicos, formales e iconográficos que posteriormente fueron imitados, apropiados y reinterpretados, razón por la cual el surgimiento de esta otra tradición tendría sus orígenes, por lo menos en Arica y al parecer en Ilo, durante el Período Medio (Espoueys et al. 1995b). Pero dentro de lo que atisbamos como un brusco alejamiento por parte de las poblaciones locales de la influencia altiplánica (Berenguer y Dauelsberg 1989; Uribe 1998).

A parte de ello, debe considerarse que desde mediados de dicho período no sólo se producen cambios estilísticos relacionados con la alfarería, sino que también se aprecia un fuerte incremento del número de piezas en los contextos funerarios. Y, donde las vasijas No decoradas llegarían a ser cuantitativamente las más importantes a fines de la época, razón por la cual la incluimos dentro de la descripción de esta tradición (Tabla 2).

Tipo Maytas Chiribaya

Cerámica cuya primera y esencial diferencia con los tipos de la tradición alfarera anterior es una decoración pintada invariablemente tricolor, lo cual implica una ruptura con aquélla y el surgimiento de un estrecho parentesco estilístico con los desarrollos culturales de los otros Valles Occidentales. En especial, del valle de Chiribaya en Ilo. Por tal razón, es que a la cerámica ariqueña le denominamos de esta manera, intentando dar cuenta de la particularidad que significan los descubrimientos de Maytas (Az-13), y el aire de familia que éstos tienen con el extremo sur del Perú (Lumbreras 1974). Aunque varios atributos son compartidos con la cerámica Maytas Chiribaya, a partir de ésta observamos una reelaboración de los elementos estilísticos del período introducidos por la Tradición Altiplánica, derivando en una representación posterior, paralela y totalmente propia de la alfarería. A ello se une, paralelamente, el distanciamiento de los patrones técnicos y contextuales (Espoueys et al. 1995b). Para nosotros, al contrario de Dauelsberg y otros colegas, no existe una transición estilística de Cabuza a Maytas Chiribaya como una respuesta evolucionista o "colonialista", sino que sencillamente cada tipo corresponde a una expresión local e independiente del Período Medio; eso sí, ambas provocadas por el impacto Tiwanaku en Arica (Berenguer y Dauelsberg 1989). Maytas Chiribaya y su ergología funeraria, sin embargo, se convierten en el referente original y directo de la materialidad de la Cultura Arica

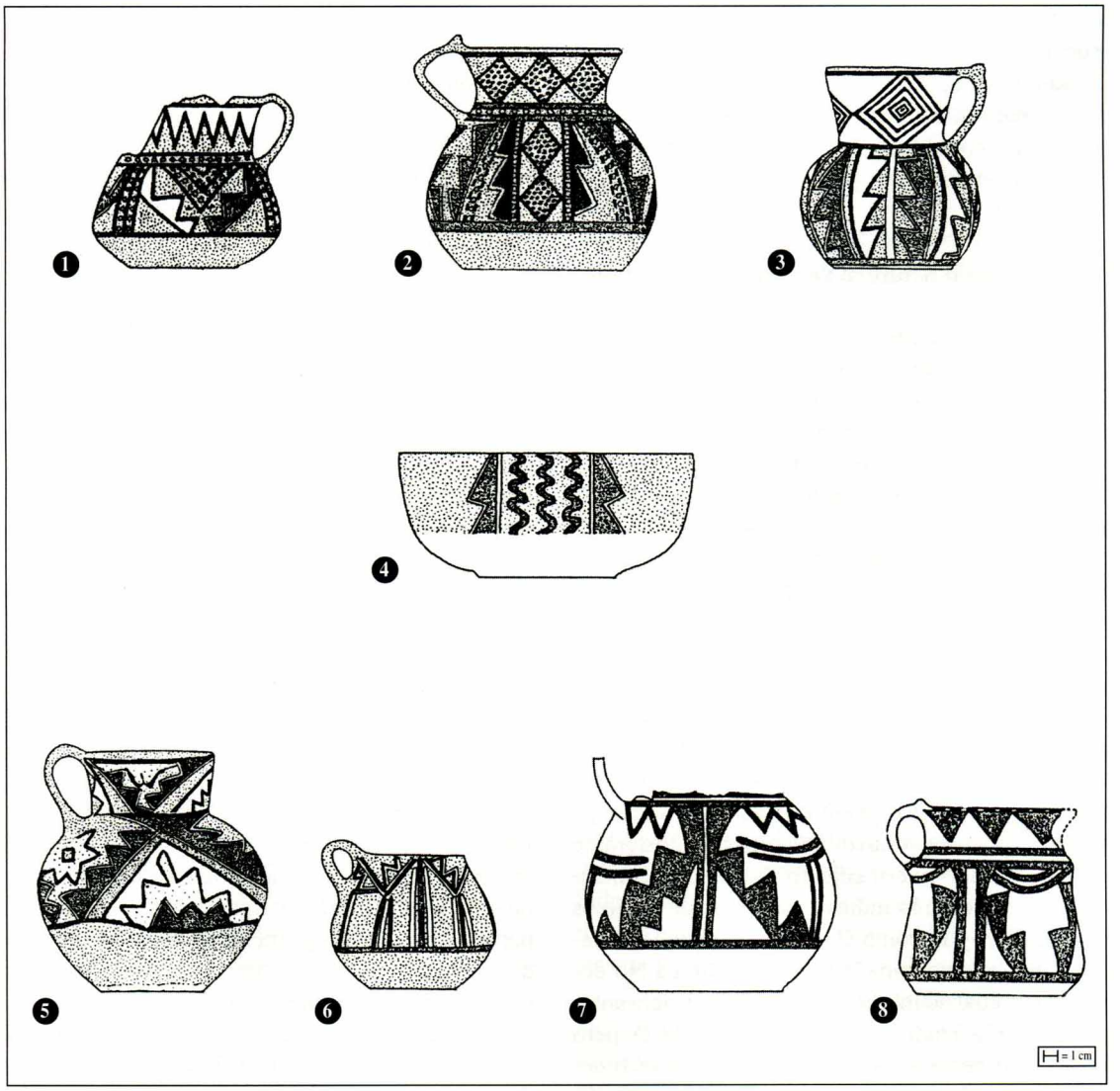

Figura 4. ***Alfarería de Tradición de Valles Occidentales*** (Dibujos de Paulina Chávez).
Tipo Maytas Chiribaya. **1**. Jarro Grupo 2. Vasija restringida dependiente tricolor, cuerpo semiesférico-troncocónico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida, base plana, decoración geométrica con aserrados en V y triángulos en el cuello, **2**. Jarro Grupo 2-3. Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo ovoide, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida con protúbero subcónico, base plana, decoración geométrica de "pinos", aserrados en V y rombos en el cuello, **3**. Jarro Grupo 3. Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo esférico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida con protúbero subcónico, base plana, decoración geométrica de "pinos" y rombos en el cuello, **4**. Escudilla Grupo 1. Vasija no restringida tricolor, cuerpo semiesférico, borde directo, base plana, decoración geométrica con "estrella" interior y "pinos" en el exterior.
Tipos Chiribaya y Churajón. **5**. Jarro Chiribaya. Vasija restringida independiente policroma, cuerpo ovoide, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica con aserrados en V y "estrellas", **6**. Taza Churajón. Vasija restringida simple tricolor, cuerpo ovoide, borde invertido, asa de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica con aserrados en V.
Tipo San Miguel A. **7**. Jarro. Vasija restringida independiente bicolor, cuerpo esférico, asa de correa en arco, base plana, decoración con aserrados en V, **8**. Jarro. Vasija restringida dependiente bicolor, cuerpo tritroncocónico, borde evertido, asa de correa en arco labio adherida con protúbero subcónico, base plana, decoración con aserrados en V y triángulos en el cuello.

(Espoueys et al. 1995c), puesto que a partir de sus patrones se aprecia una verdadera evolución que se va a traducir en la aparición de dicha cultura con sus dos momentos más notables: Arica I o San Miguel y Arica II o Gentilar (Schiappacasse *et al.* 1989). Con todo, en esta etapa la Tradición de Valles Occidentales nunca alcanza la representación que tiene Cabuza y menos la Tradición Altiplánica Tiwanaku, señalándonos una expresión minoritaria frente a los productores y portadores de ésta (Tabla 2).

Esta alfarería aparece entre los siglos IX a XIII d.C., en los mismos cementerios de la otra tradición, pero en la práctica nunca en las mismas tumbas que Cabuza o Azapa Charcollo y absolutamente jamás en asociación con Tiwanaku (Chacama y Espinoza 1998; Focacci 1990). A fines de este período y a comienzos del Intermedio Tardío se encuentra tanto en cementerios del valle como de la costa, donde luego aparece San Miguel, incluso en las mismas tumbas (ej. Az-8, Az-75 y PlM-9). En este sentido, observamos que Maytas Chiribaya junto con ser distinto como cerámica, amplía su distribución a los sitios del litoral, al mismo tiempo que establece un vínculo genealógico directo con la Cultura Arica, debido a su presencia en los nuevos cementerios del Intermedio Tardío, en los cuales casi no se registran manifestaciones de la Tradición Altiplánica.

Las pastas Maytas Chiribaya son diferentes, puesto que en general es notable la presencia de inclusiones blancas, además de las negras y cuarzos. Sin embargo, se mantienen ciertos patrones Cabuza y Azapa Charcollo por la presencia de pastas con aspecto arenoso a granuloso, pero es notable que las mencionadas inclusiones no destaquen en estos últimos tipos. Por otra parte, en Maytas Chiribaya no existen las pastas "coladas" ni menos las Tiwanaku ricas en caolín. De acuerdo a ello, nos enfrentaríamos a una producción más propia de los Valles Occidentales y si bien hay semejanzas con Cabuza, surgen otras distinciones técnicas como los colores, que en este caso son más anaranjados, tienden a producirse más núcleos y es recurrente la presencia de manchas sobre las superficies, lo cual también implica que las arcillas y los hornos fueron distintos a los de Cabuza y Azapa Charcollo. En cambio, no se identifican diferencias esenciales en la construcción de las vasijas, ya que las técnicas son las mismas, pero son significativas ciertas preferencias de manufactura, morfología y estilo. Junto a la utilización de otro color y las características mismas de la decoración, respecto a Cabuza se observa una manera distinta de distribuir el revestimiento y hay un mayor manejo de los pigmentos en contraposición a una fuerte disminución de los adornos modelados. Además, existe una clara estandarización de la morfología que enfatiza una variedad formal bastante más restringida, casi desaparecen los vasos y se agrega una forma antes casi ausente como los cántaros de base apuntada (sólo insinuados en Azapa Charcollo), a partir de lo cual surge una vasija diagnóstica de los Valles Occidentales (Figura 5: 7; Figura 6: 4 y 6). Lo anterior se traduce en una clara predilección por la técnica mixta de ahuecamiento, enrollamiento anular y unión de cuerpos que no se manifiesta en la Tradición Altiplánica. En consecuencia, a todo esto nos referimos cuando decimos que si bien ambas tradiciones en estos momentos se encuentran bajo las "modas" del período, son independientes y Maytas Chiribaya no es una consecuencia de Cabuza.

De este modo, se produjeron vasijas no restringidas y restringidas, dependientes como independientes, que separamos en tazas, escudillas, jarros y cántaros (Figura 4: 1-4); en tanto, no hemos identificado los vasos, tazones y sahumadores Cabuza o Tiwanaku. Los jarros son la forma más popular de todo el repertorio Maytas Chiribaya, mientras que, salvo por los cántaros, el resto son realmente minoritarias. Todas comparten las bases planas, excepto por la mayoría de los cántaros donde son apuntadas; tienen bordes de labios rectos sin engrosamiento, incluso aún más que en la Tradición Altiplánica, y a diferencia de ésta las asas son en arco, de correa, rectangulares y casi siempre labio adheridas. De las vasijas no restringidas, las escudillas son las más recurrentes y se caracterizan por una geometría semiesférica a troncocónica (Figura 4: 4), mientras las escasas tazas son como los vasos troncocónicos de Cabuza, pero bastante más bajos y con un asa en el borde. En oposición a la casi total ausencia de vasos y tazones en Maytas Chiribaya, son comunes las escudillas y destacan las tazas, las que se comparten con la alfarería de Chiribaya y en cierto grado con Churajón y Chuquibamba (Figura 4: 6), en las cercanías de Arequipa (Jessup 1990; Kröeber 1944).

Los jarros también se distinguen por la gran variedad geométrica de sus cuerpos, sin embargo, tienden a predominar los de perfil dependiente con

cuerpo superior semiesférico o subelipsoide e inferior troncocónico (Figura 4: 1), hasta que aparecen los con tres quiebres en el cuerpo que llamamos tritroncocónicos, luego repetidos por San Miguel y Gentilar. Entre los jarros independientes, en cambio, predominan los de cuerpo elipsoide, pero a diferencia de Cabuza con cuellos más bajos y anchos, entre los cuales destacan aquellos bordes de geometría troncocónica como en los jarros dependientes (Figura 4: 2, 3). No obstante, también aparecen los cuellos hiperboloides y cilíndricos. Solamente en los jarros se distinguen las decoraciones modeladas, aunque reducidas a los protúberos subcónicos (casi no aparecen los alargados y nunca hay figurativos), salvo por un par de piezas donde se observa un rostro con gorro de cuatro puntas en el cuello de un jarro, y una figura antropomorfa sobre el cuerpo de un cántaro también con gorro, en los cuales han usado pastillaje, incisos y modelado tridimensional (Latcham 1938; Muñoz y Focacci 1985). Finalmente, en las dos clases de jarros aparecen las piezas dobles unidas por el cuerpo y asa puente.

Los cántaros son formas restringidas independientes de cuerpo ovoide con base apuntada u ocasionalmente plana, con cuello troncocónico y un par de asas laterales, en arco de correa, adheridas al diámetro máximo del cuerpo. Y, por último, en un caso detectamos la existencia de "mates": pequeñas piezas esféricas restringidas simples, con base plana, cuello apenas insinuado y muy estrecho (Az-3). Dicha pieza nos parece una de las primeras manifestaciones de la forma que se populariza ampliamente durante el posterior desarrollo de la tradición, es decir, los mates San Miguel, Pocoma Gentilar y No decorados (Figura 7: 4, 6).

Debido a una mayor regularidad en la morfología de las piezas y una clara predilección por algunas de ellas, se nota cierta homogeneidad en el tamaño (como ocurre con los jarros), aunque por la presencia de verdaderas miniaturas y grandes cántaros las formas mantienen una altura que varía entre los 70 a 300 mm.

Las superficies son de color natural anaranjado y también se revisten con pintura roja oscura usando brocha, pero en casi todas las clases de vasijas sólo hasta un poco más abajo de la mitad del cuerpo dejando una banda anular al interior del borde, a diferencia de las escudillas que se pintan enteras por dentro. Luego, las superficies fueron pulidas con instrumentos duros, siguiendo la distribución del revestimiento y la decoración. En relación a la pintura, tenemos el uso de los colores negro y blanco o crema sobre rojo que definen las característica tricomía Maytas Chiribaya y un diseño donde se pierden las líneas onduladas, dominan los elementos triangulares elaborados en pares de colores opuestos, siguiendo estructuras simétricas, en especial, tri y cuatripartitas que configuran claros motivos. La mayoría de las veces estos motivos están directamente relacionados con la forma de vasija donde se pintan, lo que incluso se extiende al emplazamiento de la decoración en las piezas. Ambas caras se decoran en las escudillas; en cambio, en los jarros, cántaros y tazas los diseños aparecen en la mitad superior del cuerpo y, específicamente en los dos primeros, se decoraba el cuello, aunque muy pocas veces por el interior. Del mismo modo, el labio de casi todos los ejemplares presenta un punteado alternado en negro y blanco, el cual se repite generalmente en los mismos diseños que se encuentran en el cuerpo, pues no son exclusivos de ningún estilo como se afirmaba tradicionalmente (Dauelsberg 1959-61, 1972-73). Asimismo, las asas pueden aparecer con rayas de color alternado a lo largo del lomo. En suma, se produce una estandarización de la decoración pintada que va a ser particular de esta tradición.

En base a esta normatividad estilística y a partir de los motivos resultantes, hemos podido segregar hasta cinco grupos decorativos que están representados de manera muy similar en las otras alfarerías de los Valles Occidentales (Chiribaya, Churajón y Chuquibamba). De igual forma, estos motivos son desarrollados por los estilos sucesores de Maytas Chiribaya en Arica, es decir, San Miguel y Pocoma Gentilar.

En primer lugar, existen las figuras estrelladas con cuatro (a la manera de una clepsidra), seis y ocho puntas, en colores opuestos (negro delineado blanco o viceversa), alternadas con líneas o barras en la cara externa o solas en el fondo de las escudillas, acompañadas en una u otra superficie por líneas onduladas, quebradas, cortas o hileras paralelas de triángulos en colores opuestos (grupo 1). Aquí vemos relaciones con Chiribaya y Chuquibamba, pues dicho motivo también se registra en su alfarería y, coincidentemente, en escudillas (Figura 4: 5).

No obstante, el motivo más representado y claramente compartido con Chiribaya, San Miguel y

Pocoma Gentilar resultan ser las hileras convergentes, divergentes, continuas y/o discontinuas de triángulos en colores opuestos que aparecen en los jarros, y que componen la figura que denominamos "aserrados en V con elemento central", correspondiente este último a una especie de V, Y o un semicírculo (grupo 2, Figura 4: 1, 2, 5 y 6). Tan fuerte es esta relación que en un cementerio costero de Arica (Chll-5), registramos una pieza con estos aserrados en colores Maytas Chiribaya, pero ya hechos al estilo más curvilíneo de San Miguel; así como, es muy fácil confundir en PlM-9 algunas piezas de este tipo con las Pocoma Gentilar que muestran un diseño semejante o derivado de Maytas.

Los aserrados en V se ubican en el cuerpo de los jarros, como en Cabuza, dentro de un campo demarcado por líneas paralelas entre la garganta y bajo la mitad del cuerpo; a veces se hallan alternados con paralelas o líneas onduladas y, en general, aparecen acompañados por otras hileras de triángulos en colores opuestos en el cuello que forman una banda o, muy ocasionalmente, también se registra una hilera de rombos negros sobre una banda blanca. Si bien existe una relación directa entre los jarros y estos motivos, el aserrado mismo tiende a repetirse en los cántaros. A nuestro juicio, hacia el siglo XIII el elemento central de los aserrados adquiere más curvatura (casi se vuelve un semicírculo), por lo cual proponemos un momento tardío de esta cerámica, asociado a la desaparición de las otras variedades decorativas Maytas Chiribaya que no tienen la misma vigencia en el tiempo.

Indistintamente de una forma específica, en escudillas, jarros y cántaros aparecen otras hileras de triángulos en colores opuestos, pero paralelas, con el aspecto de "pinos", muchas veces alternadas con líneas paralelas u onduladas (grupo 3, Figura 4: 2, 3 y 4). También se asocian a la banda de triángulos y, principalmente, a la de rombos en el cuello de las vasijas. En tanto, los aserrados tienen un referente directo en Chiribaya; éstos son compartidos con Churajón y algo de él aparece más tarde en Pocoma Gentilar. Por otra parte, en jarros, cántaros y tazas se halla otro motivo correspondiente a la configuración de hileras de triángulos en colores opuestos que se disponen de manera anular, superpuesta y/o concéntrica sobre el cuerpo, acompañados en el cuello por los motivos anteriormente descritos, sin un claro predominio de ninguno de ellos (grupo 4). Algo parecido sólo se encuentra después en Pocoma Gentilar. Por último, aparece una especie de cruz aserrada, formada por cuatro pequeños paneles escalonados en colores opuestos que encontramos escasamente en una taza y un jarro, al cual se une a la banda de triángulos en el cuello (grupo 5). Tal motivo es compartido con Chiribaya, siendo aquí bastante típico (Jessup 1990).

En este caso, se mantiene la misma práctica funeraria de la Tradición Altiplánica de ofrendar piezas nuevas, pero se pierden otras ("matado", raspado, grabado, etc.), lo cual enfatiza la particularidad de este estilo en oposición a la otra tradición. De la misma manera, al contrario de Cabuza, es importante mencionar que más allá del grado de estandarización de la cerámica Maytas Chiribaya, desde aquí en adelante es muy clara la existencia de ejemplares de distinta calidad, permitiendo separar algunas piezas y, en consecuencia, ciertos artesanos mejores que otros. También es posible establecer que las mejores piezas tienen relación con contextos mortuorios destacados por la calidad de sus ofrendas (ej., Az-3 y Az-11). Esta situación nos insinúa el surgimiento de diferencias al interior de la sociedad productora y consumidora de esta alfarería, y no sólo una relación local-foráneo como en el caso Tiwanaku y Cabuza; proceso al que además se incorporaría la costa y la probable población que habitaba allí en la época de Maytas Chiribaya. De hecho, a partir de este momento la cerámica aparecerá recurrentemente en el litoral, asociada a la reocupación de este espacio con fines funerarios. Por lo anterior, no sería improbable que la gente que se sepultaba en el litoral tuviera que ver con el origen de la tradición de Valles Occidentales, pues sabemos que aquí se había alcanzado un complejo desarrollo formativo antes del Período Medio (Santoro 1980; Muñoz 1989). De igual modo, ésta pudo ser la vía más fácil de comunicación de una identidad cultural compartida por dichos valles. En suma, a través de la cerámica más propia de este territorio se anuncian nuevos procesos culturales y sociales, distintos a los que comunicaba la tradición alfarera anterior.

Tipo San Miguel (A y B)

Cerámica tricolor, sin embargo, y como el mismo Dauelsberg ya había señalado (1984), es posible reconocer ejemplares bicolores que en gran

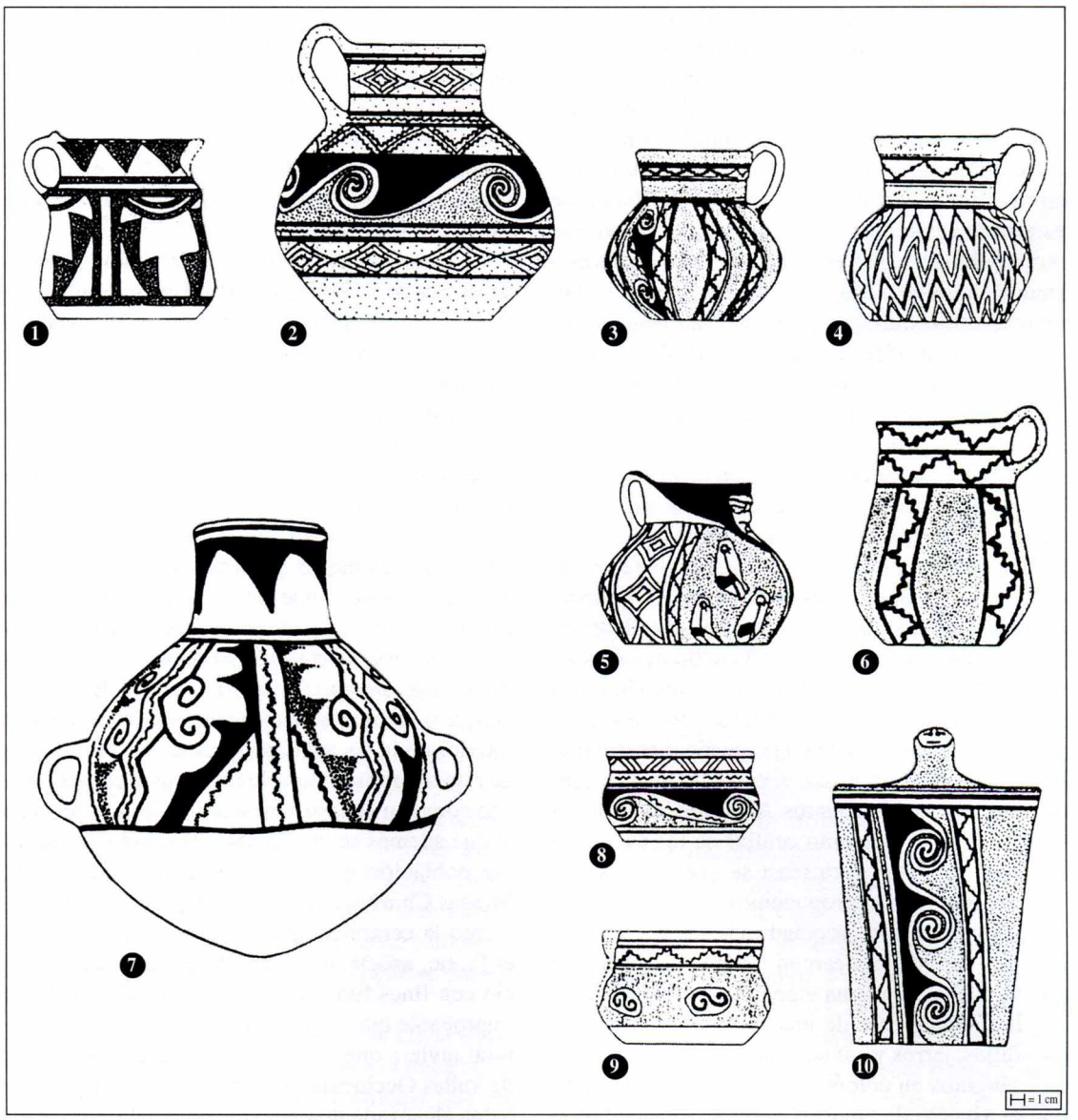

Figura 5. ***Alfarería de Tradición de Valles Occidentales*** (Dibujos de Paulina Chávez).
Tipo San Miguel. **1**. Jarro grupo 2 (A-Temprano). Vasija restringida dependiente bicolor, cuerpo tritroncocónico, borde evertido, asa de correa en arco labio adherida con protúbero subcónico, base plana, decoración con aserrados en V y triángulos en el cuello, **2**. Jarro grupo 4 (B-Clásico). Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo elíptico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de triángulos con espirales y rombos en cuello, **3**. Jarro grupo 5 (B-Tardío). Vasija restringida dependiente tricolor, cuerpo bitroncocónico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de paneles rojos intercalados con volutas, **4**. Jarro grupo 5 (B-Tardío). Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo elíptico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de paneles rojos intercalados con zigzags, **5**. Jarro grupo 5 (B-Tardío). Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo elíptico, borde evertido con modelado antropomorfo, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de paneles rojos con óvalos intercalados con rombos, **6**. Jarro grupo 5 (B-Tardío). Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo ovoide, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de paneles rojos intercalados con zigzags, **7**. Cántaro grupo 2 (B-Clásico). Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo ovoide, borde evertido, par de asas en arco de correa doble adheridas sobre el cuerpo, base apuntada, decoración geométrica con aserrados V curvos, espirales y triángulos en el cuello, **8**. Pocillo grupo 4 (B-Clásico). Vasija no restringida tricolor, cuerpo elíptico, borde directo inflectado, base plana, decoración geométrica de triángulos con espirales, **9**. Pocillo grupo 6 (B-Tardío). Vasija no restringida tricolor, cuerpo elíptico, borde directo inflectado, base plana, decoración geométrica de paneles rojos con óvalos, **10**. Vaso grupo 5 (B-Tardío). Vasija no restringida tricolor, cuerpo troncocónico, borde directo con protúbero antropomorfo, base plana, decoración geométrica de paneles rojos intercalados con volutas.

medida evidencian una transición a partir de Maytas Chiribaya y, con ello, el cambio al Período Intermedio Tardío. Específicamente, dicha transición se puede observar en la reproducción del motivo más emblemático de Maytas, correspondiente a los aserrados en V, pero esta vez en vasijas revestidas blancas y no rojas, en las cuales el diseño muchas veces se ha llevado a cabo con bastantes errores y falta de maestría (Figura 4: 7, 8). Esto nos sugiere una época de experimentación o innovación estilística, posible de ser fechada entre los siglos X y XII de nuestra era (Espoueys et al. 1995b), lo cual culminará con la aparición de la cerámica San Miguel más clásica y diagnóstica de la Cultura Arica (Figura 5: 1-10). Finalmente, este tipo se desarrollaría entre los siglos XIII y XIV, y tendría expresiones más tardías hacia los siglos XIV y XV d.C. (Espoueys et al. 1995b), paralelas al tipo Pocoma Gentilar.

El tipo San Miguel aparece en los mismos cementerios que su antecesor y contemporáneo, asimismo se distribuye por la costa y otros valles como el de Ilo, Lluta, Camarones e incluso más al sur. Pero estableciendo un verdadero centro de producción en torno al valle de Azapa, el cual posteriormente se extiende al litoral aledaño, marcando a nuestro juicio la etapa tardía de San Miguel, a la par del surgimiento de la cerámica Pocoma Gentilar. De este modo, la alfarería pintada alcanza la mayor representación de todos los períodos agroalfareros de Arica (n = 312, Tabla 2), sólo comparable en cantidad al tipo Cabuza de la tradición y período anteriores. Presencia únicamente superada por la cerámica No decorada de los Valles Occidentales que se comienza a introducir desde el Intermedio Tardío en los cementerios y cuya mayor manifestación se da a fines de la prehistoria local, sobre todo en la costa. En definitiva, el desarrollo y distribución del tipo San Miguel deben ser entendidos como parte de la trayectoria que experimenta la tradición alfarera más propia de los Valles Occidentales y su población originaria.

Por ser parte de la misma tradición, comparten el tipo de pastas con Maytas Chiribaya, donde destacan las inclusiones blancas, aun cuando ocasionalmente en la costa pueden aparecer sólo con inclusiones negras y cuarzos, recordándonos a Cabuza y Azapa Charcollo. En cualquier caso, continúa la variabilidad propia del Período Medio, es decir, hay pastas arenosas y granulosas, de las cuales las primeras se van tornando las más populares en la medida que avanza el tiempo, a veces tan finas que se acercan a algunas de la Tradición Altiplánica (muy compactas). De igual modo, se mantiene la fractura irregular, aunque también aparece una más regular, pero nunca angulosa; sigue el color anaranjado a rojo, en tanto los núcleos tienden a hacerse más tenues y relacionados con la morfología de algunas piezas. Esto último nos sugiere que la cocción oxidante ha mejorado en su regularidad, probablemente por un mayor control del fuego en los hornos, dejando superficies anaranjadas a café, y cuya calidad se amplía a otras características de la manufactura. De hecho, otra vez se pueden observar pastas más finas, terminaciones más delicadas, una enorme variedad morfológica y una irrefutable perfección en la pintura, transitando así del lego a lo especializado, muy claro en su momento clásico. Sin embargo, esto no se repite cabalmente en la costa, donde las piezas tienden a ser más rústicas, lo que también puede corresponder al desarrollo más tardío de San Miguel en este sector.

Se conserva la manufactura por enrollamiento anular y/o unión de cuerpos hechos combinadamente por ahuecamiento y enrollado (lo cual adquiere mayor importancia en la costa), así como tampoco se deja de usar el ahuecado por sí solo y, como en el resto de esta tradición, todo ello está en directa relación con la clase de vasijas que se elaboran. No se ejecutan más modelados que los conocidos hasta ahora dentro de esta alfarería, pues ascienden a un ochenta por ciento las piezas sin ellos, restringiéndose a la aplicación casi exclusiva de protúberos subcónicos por pastillaje y algunas piezas de modelado tridimensional (Figura 5: 5 y 10). Éstos representan figuras fitomorfas en su mayoría, además de las humanas y zoomorfas, desplegándose cierta destreza relacionada también con el manejo de diversos instrumentos para denotar los rasgos faciales u otros. Se sigue revistiendo con brocha y pintando con pinceles, pero la maestría va cambiando con el tiempo, haciéndose especialmente perfecta en el valle y en armonía con la forma de las piezas, las cuales son pulidas de manera más tosca en un principio que con posterioridad. Así es posible encontrar verdaderas obras maestras, aunque dentro de toda una gradiente donde los exponentes más bizarros se pueden identificar con mayor seguridad en la costa. Así, San Miguel representaría el apogeo de la alfarería pintada de Arica, debido a la enorme producción de piezas

y la calidad de muchos ejemplares, lo que antes no es del todo evidente en Maytas Chiribaya, mientras que en el momento posterior esto se circunscribe más bien a cierta variante de Pocoma Gentilar (B).

En relación a las formas San Miguel, registramos una enorme gama como en Cabuza y aún más, incluyendo casi todas las posibilidades existentes de vasijas no restringidas y restringidas simples, dependientes e independientes, entre las que destacan los jarros, cántaros, pocillos y mates como las más diagnósticas de este tipo (Figura 5: 1-10). Dentro de las vasijas no restringidas identificamos la presencia de pocillos, tazones, vasos e incluso escudillas, todas con base plana y bordes directos de labios convexos a rectos y sin engrosamiento. Como fácilmente se puede apreciar, en este caso son muy pocas las formas compartidas con Maytas Chiribaya; de hecho esto se reduce en exclusiva a las escudillas de cuerpo semiesférico, lo que, en realidad, corresponde a un solo ejemplar detectado en PlM-9 (Focacci 1982). En cambio, los pocillos son la forma no-restringida más popular y clásica de San Miguel, perdurando hasta momentos tardíos (Figura 5: 8 y 9). Se trata de pequeñas piezas de cuerpo elipsoide con un borde levemente inflectado que, por lo general, da origen a un cuello hiperboloide corto y a veces troncocónico, que jamás alcanza a restringir las vasijas. Casi siempre llevan protúberos subcónicos en lados opuestos bajo el borde.

Los tazones y vasos son muy escasos, bastante pequeños, casi siempre miniaturas, de estilo más tardío y, coincidentemente, notorios en la costa (Figura 5: 10). En ambos casos son troncocónicos; los tazones más bajos y anchos que los vasos, entre los cuales no se distingue la curvatura típica que estas piezas solían exhibir en el Período Medio con la Tradición Altiplánica. Como en algunos pocillos, aquí se pueden registrar las únicas expresiones de decoración modelada de las vasijas no restringidas San Miguel, distinguiéndose la aparición de protúberos de las distintas clases, incluso figurativos como los antropomorfos.

Posteriormente se encuentran las formas restringidas. Entre ellas, las vasijas simples están representadas por los mates que son pequeñas piezas de cuerpo ovoide, esférico y hasta elipsoide, con bordes invertidos directos o cuello cilíndrico apenas pronunciado, ambos muy estrechos. Se presentan en la etapa más clásica de San Miguel, pero casi siempre no decorados o sólo con revestimiento rojo (Figura 7: 4 y 6), a diferencia de lo que ocurre en momentos más tardíos, cuando se popularizarían e incluso serían el principal representante de este tipo en la costa. Otras piezas varían de perfil dependiente a independiente, siendo estas últimas las más comunes desde los momentos tempranos a clásicos, siguiendo las tendencias del Período Medio; en tanto, las vasijas dependientes tienden a aumentar en los momentos más tardíos (Figura 5: 1-7). Entre todas, el jarro es la forma más popular de San Miguel y de toda la alfarería de los Valles Occidentales, reconocida como tal desde su origen y con las mismas dos clases de perfil. Respecto a los jarros independientes, tenemos que los más corrientes son los de cuerpo elipsoide con cuello ancho, cilíndrico a hiperboloide (los que más tardíamente pueden adquirir una geometría troncocónica), así como también aparecen piezas de cuerpo ovoide, incluso con el aspecto de "pera" y, desde el principio, tampoco dejan de registrarse los jarros esféricos (Figura 5: 2, 4, 5 y 6). Asimismo, encontramos piezas dobles unidas por el cuerpo y asa puente.

Algo muy parecido podríamos decir de los jarros de perfil dependiente, donde los quiebres angulosos del cuerpo, que aparecen desde Maytas Chiribaya en adelante, van adquiriendo mayor importancia en los momentos tardíos. Sin embargo, es evidente la ausencia de los jarros de cuerpo esférico/troncocónico del período anterior. De este modo, los jarros bitroncocónicos, altos, bajos o de ángulos más o menos tenues, resultan ser los típicos de esta clase, los que casi siempre exhiben un cuello igualmente troncocónico (Figura 5: 3). En todos estos casos han cambiado las asas respecto al Período Medio, pues si bien éstas siguen siendo labio adheridas, ahora se levanta por sobre el borde de la vasija y al parecer en los momentos más tardíos llega a ser hueca, adquiriendo el aspecto de un "ají" por su forma y color rojo. Sobre algunas de ellas es posible registrar los típicos protúberos subcónicos, así como en forma ocasional aparecen jarros modelados a modo de mujeres y hombres, figuras zoomorfas y ornitomorfas (Figura 5: 5).

Otra vasija importante y casi tan popular como los jarros es el cántaro que repite la morfología Maytas Chiribaya, pero ahora invariablemente con la base apuntada y cuyos cuellos van cambiando de hiperboloides a troncocónicos en la medida que transcurre el tiempo (Figura 5: 7). En tanto, los cuerpos se irán haciendo más esféricos en el valle

y comprimiendo en la costa (más bajos y anchos que altos). Por último, una forma emparentada con la anterior, en cuanto vasijas restringidas independientes, son las botellas de cuerpo ovoide con protúberos subcónicos en vez de asas, ubicados en lados opuestos y bajo el cuello. Estas formas sufrirían los mismos cambios temporales que señalamos para los cántaros.

De toda esta diversidad morfológica, tenemos que en la costa se expresa una variedad menor, donde los mates, algunos jarros (en especial de perfil dependiente), los vasos y tazones son los principales representantes de San Miguel. Al contrario, se trata de las piezas menos típicas del valle, en tanto son escasísimos los pocillos, jarros independientes y los cántaros, los que tampoco alcanzan la misma representación ni la calidad que tienen en el interior (Tabla 2), lo cual hemos interpretado como parte de la expresión costera y tardía de esta cerámica. Estas diferencias entre valle y costa también se notan en cuanto a los tamaños, puesto que si bien se reconocen vasijas pequeñas, medianas y grandes, variando todas ellas entre los 50 a 300 mm de altura, en la costa tienden a ser más pequeñas, apareciendo bastantes miniaturas.

Todas las piezas incluidas aquí están revestidas con pintura blanca o crema, lo que junto a los colores negro y rojo generan la característica tricromía de San Miguel, aun cuando éste comienza siendo sólo bicolor como una copia y/o innovación del tipo Maytas Chiribaya (Figura 5:1). A diferencia del cambio de San Miguel a Pocoma Gentilar, sin conocer con exactitud la naturaleza de esta transformación estilística al interior de la tradición cerámica de Valles Occidentales, contamos en este caso con algunos datos que pueden tener que ver con ello, como es la presencia de cerámica altiplánica negra sobre blanco conocida como Taltape en cementerios Maytas Chiribaya (ej. Az-79). Ello nos sugiere algún tipo de impacto de poblaciones altiplánicas postiwanaku en los valles de Arica (Quillacas, sensu Le Coq 1991), probablemente relacionado con el surgimiento de asentamientos de ambas entidades en la sierra (Dauelsberg 1983, 1984; Muñoz y Chacama 1988). Todo ello implica un claro proceso de expansión de la cultura Arica, como también lo indica la distribución de su alfarería hacia la costa, proceso dentro del cual sus portadores estarían mostrando una "nueva cara" que en la cerámica podría corresponder al tipo San Miguel.

En un principio, hacia el siglo X, aparecerían las primeras manifestaciones de este tipo dentro de un estilo negro sobre blanco que directamente repite iconografía Maytas Chiribaya, donde no sólo se copia el diseño, sino también la manera de llevarlo a cabo. Nos estamos refiriendo a los aserrados en V que parecen haber adquirido la calidad de emblemáticos, puesto que se van a reiterar desde Maytas Chiribaya hasta Pocoma Gentilar, imprimiéndole unidad a la Tradición de Valles Occidentales. Casi sin duda se le puede denominar "tempranos" a los exponentes bicolores como lo corroboran los fechados absolutos (Espoueys et al. 1995b), a partir de lo cual San Miguel experimenta un enorme desarrollo estilístico que se puede dividir en una variante temprana A (bicolor) y una variante tardía B (tricolor) que representaría los momentos clásicos y tardíos, distinguiéndose finalmente hasta ocho grupos decorativos.

En la variante A se aprecia el típico patrón Maytas Chiribaya con aserrados en V y elemento central, enmarcados en la parte superior del cuerpo de los jarros e incluso de cántaros y, con probabilidad, en el fondo de una escudilla (PlM-9, Focacci 1982). También en los cuellos se repiten las bandas de triángulos, el punteado sobre el labio y el rayado a lo largo de las asas. No obstante, en la variante B los aserrados en V adquieren la oposición negro-rojo, un trazo más curvilíneo y la introducción de "eses" y espirales que van desplazando al elemento central con forma de Y, a lo cual denominamos grupo 1 para indicar el momento más temprano del San Miguel B. De aquí en delante se distinguen los restantes grupos decorativos que van restándole importancia a los aserrados y favoreciendo la ejecución de amplios espacios rojos, un rasgo más propio de la cerámica Pocoma Gentilar, señalando los momentos más tardíos de San Miguel B. A parte de ello, se observa que la decoración se restringe al exterior (salvo en los cántaros), casi siempre cubriendo por completo el cuerpo; mientras que en el interior, los bordes sólo mantienen la banda anular de revestimiento blanco o pintura roja sobre éste. Prácticamente, en la totalidad de los ejemplares el diseño se articula en estructuras cuatripartitas.

Entonces, el motivo más clásico de San Miguel serían los aserrados en V que se ubican en la parte superior del cuerpo, asociados a una banda de triángulos en el borde de los cántaros con cue-

llo hiperboloide. Todo ello en la variante B con trazo curvilíneo, acompañados por espirales, líneas onduladas y/o zigzags escalonados (grupo 2, Figura 5: 7). Por su parte, lo jarros elipsoides de la misma época se caracterizan porque en su cuerpo llevan bandas anulares de triángulos opuestos por color, entrelazados por espirales, junto a bandas anulares de triángulos curvos, líneas onduladas, paralelas, zigzags o rombos en el cuello; todo lo cual tiende a repetirse en los pocillos, algunos mates, cántaros miniaturas y botellas (grupo 4, Figura 5: 2 y 8). En este caso es como si los aserrados del grupo 2 se hubieran dispuesto horizontal o anularmente sobre el cuerpo, lo cual señala un nexo directo entre ambos grupos como parte de un mismo tipo cerámico y de un mismo momento, cuando ya se han superado las influencias Maytas Chiribaya y generado ciertas innovaciones (aunque manteniendo parte del patrón anterior como es la perduración, a veces, de la banda de rombos en el cuello). Al contrario, el momento más tardío de San Miguel B se reflejaría a través de la importancia que, como en Pocoma Gentilar, adquieren los paneles rojos en el diseño, a veces incorporando en su interior óvalos y figuras abstractas, geométricas y zoomorfas (p.e., aves, simios); estos paneles se alternan simétricamente con bandas verticales de líneas onduladas entre paralelas, hileras de rombos, zigzags escalonados, triángulos entrelazados por espirales o líneas quebradas como W (Figura 5: 3, 4, 5, 6 y 10). En general, este motivo aparece en el cuerpo de los jarros de perfil dependiente y también en algunos independientes como los de cuerpo ovoide y periforme, en cuyos cuellos aparecen las ya mencionadas líneas paralelas, onduladas, los rombos y zigzags (grupo 5). A la misma época tardía pertenecerían los cántaros con cuellos troncocónicos, los cuales exhiben una esquematización bastante importante de los aserrados en V, en varias ocasiones alternados con paneles rojos, los que terminan por convertirse en un verdadero hexágono rojo con un espacio central u óvalo blanco. Aquí es donde se insertan otros motivos más cercanos a Pocoma Gentilar, como los círculos inscritos (grupo 3). Este motivo también aparece en mates, tazones y vasos, sobre todo de la costa. Y lo mismo tiende a ocurrir con la decoración de los pocillos, pues ésta queda reducida a pequeños óvalos o bandas anulares blancas entre campos rojos, con las ya mencionadas figuras geométricas o zoomorfas en su interior (grupo 6, Figura 5: 9).

Por último, en los momentos tardíos de San Miguel, jarros, cántaros y mates pueden repetir decoración que, evidentemente, pertenece al tipo Pocoma Gentilar, como las bandas verticales sucesivas de triángulos opuestos por color a la manera del grupo 5 San Miguel. Sin embargo, en este caso se trata de triángulos rectángulos que parecen estar "engranados", muy característicos de Pocoma Gentilar (Variante B, grupo 7). Igualmente, aparece decoración Pocoma Gentilar sobre engobe blanco (Variante B, grupo 8). Lo anterior nos indica un momento de contemporaneidad entre ambos tipos posiblemente como una transición de San Miguel a Pocoma Gentilar, tal cual se ha pensado tradicionalmente; pero también puede ser una manera de expresar el cambio interno que se produce de una Cultura Arica clásica a otra tardía. Esto porque el tipo cerámico en cuestión se mantendría vigente y en contemporaneidad contextual con aquellos por un buen tiempo, al menos a partir del siglo XIV hasta el XV (Espoueys et al. 1995b), dentro de una relación en la cual San Miguel predomina en el valle, mientras Pocoma Gentilar en la costa. En este sentido, no vemos tanto una transformación estilística del uno al otro, sino el impacto en esta época del surgimiento de una alfarería más costera como podría ser considerada la Pocoma Gentilar, paralela a la valluna que sería San Miguel. Obviamente, en los momentos inmediatamente previos, Pocoma Gentilar sería el producto del impacto de San Miguel sobre las poblaciones del litoral. Pero es probable que por una situación cronológica notemos en la costa una mayor representación de los grupos decorativos tardíos de San Miguel, en especial el 5, el que además se manifiesta en las piezas más típicas del litoral, como los mates.

Por último, junto con seguir produciendo piezas nuevas para los cementerios de la misma manera que Maytas Chiribaya, cuando los desarrollos valluno y costero son contemporáneos y análogos durante los momentos tardíos de la alfarería San Miguel, tienden a decorarse vasijas distintas en cada zona, pero con el mismo estilo, continuando así lo que parece ser el reforzamiento estilístico de los Valles Occidentales y las relaciones entre sus poblaciones. En la costa se decoran más mates, tazones y vasos al modo San Miguel, puesto que jarros y cántaros recibirán un estilo dis-

tinto correspondiente al Pocoma Gentilar. Se establecería, en general, una conducta de "opuestos complementarios" en la depositación de las ofrendas cerámicas de los contextos funerarios de Arica, pues en el valle jarros y cántaros serían San Miguel, mientras pocillos y mates se producirían con un estilo más cercano a Pocoma Gentilar.

Tipo Pocoma Gentilar (A y B)

Cerámica bi y tricolor, pero en la cual el color natural de las superficies juega un importante papel en la estética de las piezas, razón por la cual nos encontramos frente a un estilo policromo en el que las vasijas se han dejado de revestir con blanco y, consecuentemente, el engobe deja de ser el color de fondo. En este sentido, las superficies pulidas y de fuerte color anaranjado cumplen dicha función. Producto de este radical cambio con San Miguel, proponemos que ambas expresiones, tradicionalmente separadas en dos tipos cerámicos distintos, Pocoma y Gentilar, corresponden a las variantes de un mismo estilo, tal cual postulaba Bird con su estratigrafía de Playa Miller (1943).

Sin duda, lo anterior tiene importantes connotaciones cronológicas, espaciales y culturales, marcando el inicio de nuevas prácticas en la producción y circulación de la alfarería de los Valles Occidentales, relacionadas con los momentos más tardíos de la Cultura Arica. Creemos que la costa tiene una importancia fundamental en este cambio, pues aquí registramos la mayor cantidad de piezas Pocoma Gentilar (n = 142, Tabla 2). Lo anterior es paralelo en estos momentos a una brusca disminución de la cerámica pintada en los contextos funerarios de ambas zonas (valle y costa), aunque en el litoral es donde se registra la mayor cantidad de vasijas No decoradas (Tabla 2), en tanto las pintadas llegan a ser casi una excepción. Contrariamente, varios ejemplares dan cuenta de la notable maestría alcanzada por ciertos alfareros de Arica, especialmente referida a una de las variantes de este tipo (Pocoma Gentilar B), donde las habilidades técnicas y artísticas evidencian la existencia de verdaderos especialistas.

Esta cerámica se encuentra distribuida en el mismo territorio que los otros tipos de su tradición, así como ellos, abarcando una amplia esfera por la costa que, en la práctica, se extiende desde Arequipa a Taltal (Latcham 1938). Si bien es muy probable que haya surgido hacia el siglo XIII, se desarrollaría plenamente entre los siglos XIV al XVI (Espoueys et al. 1995b), siéndonos aún bastante difícil percibir las distintas etapas que configuraron su aparición, aun cuando estamos convencidos que su origen se debió a la influencia San Miguel en la costa (Arica), entre las poblaciones que se enterraron aquí y no en el valle (Azapa). Sin duda, éste es uno de los grades problemas no resueltos por la arqueología ariqueña, vale decir, el tema de las poblaciones costeras que parecen desaparecer del panorama cultural entre los períodos Medio y la primera parte del Intermedio Tardío. Evidentemente, nuestro trabajo tampoco lo zanja, pues es una problemática que requiere un estudio sistemático ausente hasta el momento, salvo por el mencionado trabajo de Bird (1943). No obstante, éste de nuevo brinda apoyo a nuestras ideas, puesto que es innegable que en las playas de Arica continuó residiendo población durante dichos períodos, aunque ya sin la importancia demográfica ni cultural que tuvo antes y después de tales momentos.

En este caso las variantes decorativas y formales son mucho más precisas que en los tipos anteriores de esta tradición, como si se hubiera llegado a una intransigente normativa respecto a esos atributos. Tradicionalmente se han considerado clases diferentes, ya que Pocoma se corresponde con los cántaros y mates, mientras que los jarros con Gentilar. No obstante, el resto de sus características estilísticas son las mismas, por supuesto compartidas con San Miguel y en último término con Maytas Chiribaya, manteniendo estrechas relaciones contextuales entre sí y con los otros tipos (al menos con San Miguel). Por consiguiente, proponemos que se trata de un mismo tipo cerámico con dos posibilidades decorativas: A y B.

De este modo, en ambas cerámicas se encuentran pastas anaranjadas y rojas que varían de aspecto arenoso a granuloso, hasta casos en que parecen "coladas" (especialmente en Pocoma Gentilar B), y donde cuarzos, inclusiones blancas y negras destacan como posible antiplástico. Las piezas fueron cocidas en ambiente oxidante bastante regular, dejando tenues núcleos, escasas manchas en las superficies y una fractura, según el tipo de pasta, tanto irregular como regular. Sin perjuicio de ello, en los sitios costeros se nota una mayor diversidad o variabilidad de estos patrones por cuanto tienden a aparecer pastas con predominio de inclusiones negras (como en el Período Medio), mucho más granulosas, cocidas en un ambiente menos contro-

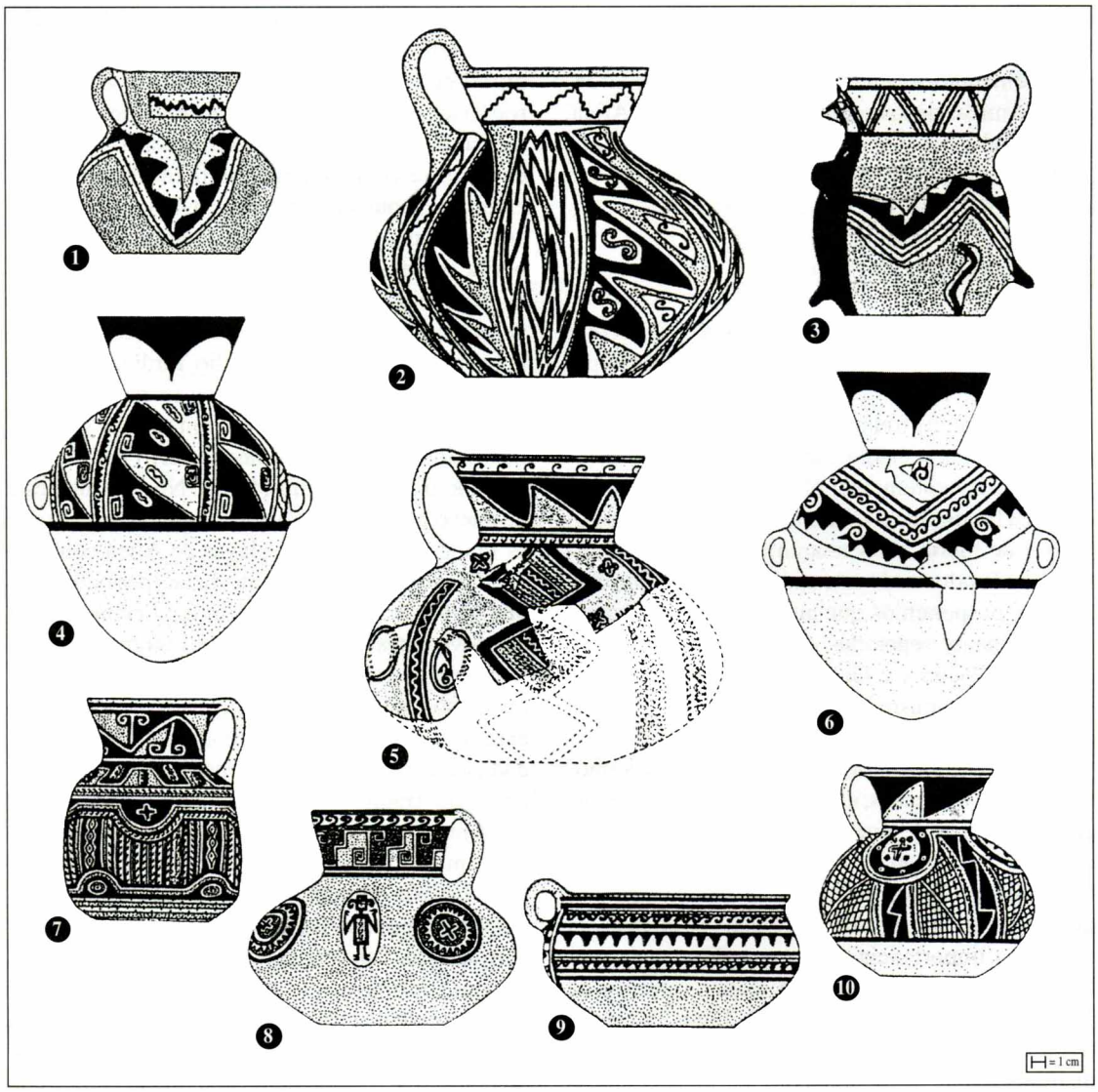

Figura 6. ***Alfarería de Tradición de Valles Occidentales*** (Dibujos de Paulina Chávez).
Tipo Pocoma Gentilar A **1**. Jarro grupo 2. Vasija restringida dependiente bicolor, cuerpo bitroncocónico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida, base plana, decoración geométrica de aserrados en V continuos, **2**. Jarro grupo 8. Vasija restringida dependiente tricolor, cuerpo bitroncocónico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de triángulos "engranados", **3**. Jarro grupo 2. Vasija restringida independiente bicolor, cuerpo elíptico, borde evertido con modelado zoomorfo, asa en arco de correa labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de aserrados en V continuos, **4**. Cántaro grupo 8. Vasija restringida independiente bicolor, cuerpo ovoide, borde evertido, par de asas en arco de correa doble adheridas sobre el cuerpo, base apuntada, decoración geométrica de triángulos "engranados", **6**. Cántaro grupo 4. Vasija restringida independiente bicolor, cuerpo ovoide, borde evertido, par de asas en arco de correa doble adheridas sobre el cuerpo, base apuntada, decoración geométrica de aserrados en V continuos y triángulos en el cuello.
Tipo Pocoma Gentilar B. **5**. Jarro grupo 1. Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo elíptico, borde evertido, asa en arco de correa labio adherida, decoración geométrica con rombos y triángulos "engranados" en el cuello, **7**. Jarro grupo 2 (Valle). Vasija restringida dependiente tricolor, cuerpo tritroncocónico, borde evertido, asa de correa en arco labio adherida, base plana, decoración geométrica de paneles achurados y medallones con triángulos "engranados en el cuello", **8**. Jarro grupo 3. Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo elíptico, borde evertido, asa de correa en arco labio adherida, base plana, decoración geométrica y antropomorfa en medallones y óvalos, **9**. Taza grupo 4. Vasija restringida simple tricolor, cuerpo elíptico, borde evertido, asa de correa en arco labio adherida y levantada, base plana, decoración geométrica de triángulos y ganchos, **10**. Jarro grupo 2 (Costa). Vasija restringida independiente tricolor, cuerpo elíptico, borde evertido, asa de correa en arco labio adherida, base plana, decoración geométrica de paneles achurados y medallones con triángulos "engranados en el cuello".

lado que produce núcleos y/o manchas, lo cual también se traduce en la aparición de piezas de menor calidad que las del valle (situación compartida con San Miguel).

Las vasijas Pocoma Gentilar A fueron construidas por técnica mixta de unión de cuerpos, en el caso de los cántaros, y en menor grado sólo por ahuecamiento, como ocurre con los mates. En cambio, las Pocoma Gentilar B se harían exclusivamente por enrollamiento anular, produciendo jarros que, en la práctica, se pintan sólo de esta manera (tricolor). En este sentido la práctica de decorar, por ejemplo cántaros de una manera y jarros de otra, es también herencia de San Miguel, lo que en este caso sería llevado a su grado extremo. Y, del mismo modo que con las pastas y la cocción, se puede observar una gama de piezas que varía de piezas perfectas a otras más aberrantes, producto de la prolijidad con que se han construido, tratado sus superficies (pues se pasa del pulido burdo al bruñido, ocupando instrumentos de distintas durezas y con una regularidad variable), y la delicadeza con que se han pintado (en ciertas ocasiones con pinceles de diferente grosor). Además, se privilegia esta clase de decoración por sobre los modelados, los cuales prácticamente desaparecen o, con algunas excepciones, se reducen a los ya conocidos en San Miguel. Al mismo tiempo, dichos modelados se registran más en la costa que en el valle. De acuerdo a lo anterior, hay que considerar que en este caso el litoral se convierte en un espacio donde las características de la cerámica son más fluctuantes, desde las materias primas hasta el tiesto terminado, como si hubiera sido hecha por artesanos de distinta categoría, distinguiéndose fácilmente "mejores" ejemplares que otros. Sobre todo los jarros Pocoma Gentilar B, donde se alcanza la mayor perfección.

Prácticamente, en Pocoma Gentilar sólo encontramos vasijas restringidas que varían de simples a independientes, correspondientes a mates, jarros, cántaros y algunas botellas; en tanto, las escasas piezas no restringidas se reducen a unos cuantos pocillos, vasos y, a modo de innovación (Pocoma Gentilar B), se introducen las tazas (Figura 6: 1-10). Con todo, es fácil concluir que se mantiene el repertorio impuesto por San Miguel, compuesto por jarros y cántaros, pero en este caso acompañados por mates en vez de pocillos. Al mismo tiempo, los jarros siguen siendo la forma más popular, así como aquella donde se lleva a cabo la decoración más elaborada (Figura 6: 1, 2, 3, 5, 7, 8 y 10). Éstos son de perfil dependiente e independiente, siendo bastante recurrente los primeros, puesto que destacan los de cuerpo bitroncocónico e incluso reaparecen los con tres quiebres en el cuerpo y los esférico/troncocónicos vistos en Maytas Chiribaya (Figura 6: 1, 2 y 7). Del mismo modo, se presentan cuerpos cuyo diámetro máximo exhibe un ángulo suave y otros de quiebre tan marcado que adquieren el aspecto de "platillo volador"[6]. Por su parte, aunque mucho menos comunes, los jarros independientes siguen siendo de cuerpo más elipsoide y también se encuentran los ovoides (Figura 6: 3, 5, 8 y 10). Por lo general, todos tienen cuello troncocónico, labio convexo a recto sin engrosamiento, base plana por supuesto, asa levantada labio adherida, casi sin protúberos ni forma de "ají" y prácticamente siempre con decoración Pocoma Gentilar B. En ocasiones aquí es posible hallar otras expresiones modeladas como las vasijas antropomorfas u ornitomorfas y las piezas dobles (Figura 6: 3).

Los mates y cántaros, en cambio, son las vasijas restringidas simples e independientes que por excelencia presentan decoración Pocoma Gentilar A. Además, los mates expresan su mayor variedad formal, pues varían de ovoides (los más típicos) a esféricos, elipsoides, comprimidos, con y sin cuello. Asimismo, los cántaros mantienen su cuerpo ovoide, pero además aparecen los esféricos y comprimidos, casi todos ellos con cuello troncocónico como los jarros. Tampoco dejan de aparecer las botellas, pero en número menos considerable, muy parecidas a los cántaros en cuanto a las transformaciones de los cuerpos y bases (esféricos y comprimidos), y en las cuales se registra la mayor representación de modelados, aunque circunscritos a los protúberos subcónicos en lados opuestos del cuello. Estos protúberos también se registran en algunos mates.

Después están las vasijas no restringidas, pero como en el tipo Pocoma Gentilar no tienen mayor significación cuantitativa, tampoco se observa una directa relación entre forma y decoración. A pesar de ello, existen pocillos, tazones y vasos con decoración más Pocoma Gentilar A que B, cuyas características morfológicas son idénticas a las de San Miguel. Esto podría tener alguna connotación cronológica y espacial interesante, como ser piezas de la época de mayor apogeo del estilo San Miguel en la costa, cuando más aparecerían estas

formas; o de igual modo, podría tratarse de ejemplares Pocoma Gentilar tempranos. Por último, la variante B aporta con las tazas que a diferencia de Maytas Chiribaya en este caso son semielipsoides, con acanaladura anular bajo el labio y asa levantada (Figura 6:9). En términos estilísticos, éstas se encuentran relacionadas con las que se producen en Chiribaya durante el Período Intermedio Tardío (Jessup 1990). En este sentido, el surgimiento de esta nueva cerámica ariqueña se relacionaría con cambios culturales dentro de los mismos Valles Occidentales, los que aún no podemos precisar.

Con todo, creemos que Pocoma Gentilar todavía continúa los patrones estilísticos San Miguel en cuanto se producen jarros y cántaros para los contextos funerarios como las piezas fundamentales de la ofrenda cerámica. Sin embargo, haciendo uso de cánones más rígidos aún, donde la decoración A identifica a los cántaros (además de los mates), mientras que la B a los jarros. Por lo mismo, en este caso se repiten las piezas de tamaños grandes, medianos y pequeños que varían entre los 50 y 350 mm de altura, pero donde muchas vasijas se concentran en ciertas medidas, como ocurre con los jarros Pocoma Gentilar B (ca. 250 mm).

Como ya hemos dicho, las vasijas son alisadas y pulidas sin la aplicación previa de un revestimiento como en San Miguel o Maytas Chiribaya. Al contrario de antes, se rompe violentamente con el patrón impuesto desde el Período Medio, convirtiéndose la superficie pulida en la base de la decoración. Esto, junto al uso de amplios espacios pintados rojos, constituyen las características más importantes del nuevo estilo, en términos estrictos, bi y tricolor. No obstante, el tratamiento de superficie sigue un comportamiento como el previo, donde el pulido alcanza las mismas partes que se revestían, es decir, hasta un poco más abajo de la mitad del cuerpo en los cántaros y mates, y casi todo el exterior de los jarros como el interior de sus bordes. Los colores de la decoración continúan siendo el negro y el rojo, aunque en forma importante se agrega el blanco dentro de la ejecución del diseño (como en Maytas Chiribaya). Pero tienden a perderse las claras oposiciones cromáticas tan características de los anteriores tipos de la tradición de Valles Occidentales; y si bien las estructuras de la decoración de los cuerpos de las piezas mantienen la simetría, lo hacen dentro de un patrón distinto, donde no se visualizan de la misma manera. Antes la decoración era esencialmente discontinua, en campos y/o paneles, y predominaba la cuatripartición, ahora ésta es continua y predomina la tripartición (Hidalgo et al. 1981).

Asimismo, el cuello se sigue pintando con bandas de triángulos, pero cada vez más esquemáticos en los cántaros y con triángulos rectángulos en los jarros, motivo que muchas veces se extiende verticalmente por el asa de estos últimos. En la variante B, además, se pintan los labios y el interior del borde, ya sea en forma monocroma o policroma. Por otra parte, en este último caso, notamos en una gran cantidad de piezas cierta intencionalidad por que la decoración abarque la mayor extensión posible, generando diseños muy recargados que en la práctica corresponden a algo completamente novedoso. En cambio, en la variante A observamos otra intencionalidad, relacionada con la conservación de los nexos con sus antecedentes. Este sigue reproduciendo el motivo de los aserrados en V, incluso en la misma clase de vasijas que San Miguel, aunque de una manera también nueva; pues éstos se hacen continuos, no se observa con claridad la oposición cromática y no aparecen alternados con otros elementos (Figura 6: 1, 3 y 6).

Como se puede apreciar, existe una dialéctica innovación/continuismo en Pocoma Gentilar, lo que nos ha llevado a segregar variantes decorativas en vez de entenderlos como dos tipos distintos, dentro de una manera que nos parece más adecuada para entender la alfarería de Arica y su desarrollo tardío. Tal situación nos parece coherente con el resto de las características técnicas y contextuales de dicha cerámica (Bird 1943; Espoueys et al. 1997). Por esta razón, proponemos la existencia de las variantes A y B (Tabla 1), las que tienen una conducta estilística, temporal y contextual contemporánea, asociada e independiente, que podrían delinear mejor su desarrollo, aunque todavía preliminarmente hasta que aumenten las muestras y los análisis.

Más detalladamente, la variante Pocoma Gentilar A implicaría otra especificidad entre forma y decoración, puesto que es fácil reconocer qué se pinta en los cántaros y qué en los mates. En tanto, los pocos jarros de este tipo, casi todos de perfil dependiente, pueden ser decorados con cualquiera de las dos maneras (Figura 6:1 y 2). En los cántaros se aprecia la reproducción de los aserrados en V (grupo 4), pero ahora son continuos, completamente negros y rodeados por un espacio rojo que los enmarca, dejando óvalos en su interior que to-

man el lugar del elemento central San Miguel (Figura 6: 6). En ellos se inscriben figuras abstractas como geométricas, por ejemplo, "eses", círculos y cruces, aprovechando como color de fondo el natural tono anaranjado de las superficies. Los triángulos pueden presentar una hipotenusa escalonada u ondulada o surgirles ganchos en vez de espirales. Por la continuidad de los aserrados, el conjunto muchas veces adquiere una forma estrellada al mirarlo desde una perspectiva polar, también combinados con paneles rojos al estilo San Miguel en la cara opuesta de la vasija (grupos 3 y 5), o con un campo de triángulos "engranados" más bien Pocoma Gentilar B (Figura 6: 4). Por su parte, en el cuello se mantienen las bandas de triángulos, pero pequeños y terminan en una línea. Todo ello implica innovaciones de esta decoración, pero el motivo de los aserrados en V no ha perdido su calidad de emblemático. De hecho, es uno de los iconos mejor conocidos como Pocoma.

Los mates aparecen decorados en la parte superior del cuerpo, de tres maneras básicas que recuerdan al grupo 6 de San Miguel. En primer lugar, con una banda anular de líneas paralelas entre campos rojos, donde se insertan líneas onduladas, zigzags simples y escalonados, y pequeños triángulos (grupo 1). Después aparece la misma banda anular, pero adquiriendo cierta sinuosidad en zigzag, obteniéndose de nuevo diseños estrellados, rellenos con líneas paralelas, onduladas, ondulas rellenas, ganchos, etc. (grupo 2). Por último, y mucho menos corriente, encontramos que la banda se constituye por óvalos separados, donde se inscriben los mismos elementos geométricos mencionados para los cántaros (grupo 3). También aparecen mates Pocoma Gentilar A con pintura blanca a modo de revestimiento o en el diseño (grupo 5, 6 y 7), así como cántaros y jarros sólo con campos de triángulos engranados (grupo 8, Figura 6: 2 y 4).

Lo anterior apoya la idea que Pocoma Gentilar A es una especie de puente entre los estilos San Miguel y Gentilar. Más precisamente, porque la variante B recibe el mayor impacto de ambos, debido a que San Miguel es su referente original, del cual recoge la herencia valluna claramente demostrada por la continuidad de los aserrados en V. En tanto, la variante B delata su desarrollo más clásico, independiente y propio de la costa, donde se observa la mejor expresión y mayor variedad de la cerámica Pocoma Gentilar (Tabla 2).

La variante B se reconoce por sus tres típicos colores, negro, rojo y blanco, en general, asociados a diseños muy recargados, aunque hacia épocas incaicas podrían hacerse más sobrios como lo sugieren algunos fechados (Espoueys et al. 1995b y 1997). Toda la gama de motivos que aquí se reconocen aparece en primer lugar en los jarros, en los cuales casi invariablemente se pintan los triángulos "engranados" en el cuello, como bandas anulares de triángulos rectángulos de colores opuestos (negro/rojo), delineados de blanco. Las mismas a menudo se extienden a lo largo del asa y bajan por el cuerpo. Los labios pueden exhibir diminutas hileras de volutas en negro o negro y blanco, dando cuenta de una enorme destreza de los artesanos. Al interior del borde, en tanto, suelen aparecer simples líneas onduladas o semicírculos con cruces inscritas en uno, dos y hasta tres colores.

Los motivos más populares en el cuerpo de las vasijas lo constituyen las hileras de rombos (grupo 1, Figura 6: 5) y los "medallones y reticulados" (grupo 2, Figura 6: 7 y 10), distinguiéndose una sugerente tendencia referida a que los primeros aparecen más en el valle y los segundos serían comunes en la costa. En cualquier caso, a través de ambos se refleja el máximo grado de sofisticación logrado por los alfareros prehispánicos de Arica. El grupo 1 se caracteriza porque los rombos están achurados con líneas paralelas, onduladas o ganchos; los que se despliegan a lo largo de cuerpo o como banda anular (aunque rara vez), y se alternan con hileras de otros motivos geométricos zoomorfos y antropomorfos, entre los que se distinguen simios y personajes con tocados cefálicos. Por su parte, en el grupo 2 nos referimos a paneles reticulados con las mismas líneas paralelas, onduladas y/o ganchos de los rombos. En ellos se insertan círculos decorados o "medallones", los cuales se ubican en la parte central y superior de los paneles (a veces también abajo), unidos a dos, tres y hasta cuatro más. Además, se inscriben figuras abstractas, geométricas o las zoomorfas y antropomorfas mencionadas. Desde los medallones mismos, como de los vértices que los unen, es común que surjan bandas de triángulos engranados o barras dividiendo los paneles reticulados, constituidas por los elementos geométricos ya descritos. De manera invariable, hasta ahora, en el valle dicha decoración se registra con cuatro medallones y en jarros de perfil dependiente, mientras que en la

costa casi todos son jarros independientes y presentan tres medallones que al mirar las piezas polarmente forman una especie de trébol (Figura 6: 10). En la misma zona dicha decoración también aparece más esquemática o sencilla (grupo 5).

Por último, se cuenta con otra serie de diseños en los que todavía no se aprecian verdaderos grupos decorativos debido a una muestra muy baja de ellos, pero donde todavía predomina la composición basada en elementos triangulares de la Tradición de Valles Occidentales. En cualquier caso, se detectan motivos bastante notables como las bandas de triángulos engranados o de pequeños triángulos equiláteros, las cuales se disponen verticalmente entre paneles rojos (grupo 6) o en serie continua (grupo 7), como anillos superpuestos (grupo 4, Figura 6: 9), e incluso formando grandes medallones (grupo 3, Figura 6: 8). Respecto a estos últimos, también se observan diseños cercanos a los Pocoma Gentilar A en cuanto óvalos o medallones con figuras abstractas, geométricas, zoo y antropomorfas, dispuestas en la mitad del cuerpo, pudiendo incluso presentarse unidos como ocurre en Chiribaya (Jessup 1990). Hay otros ejemplares, en cambio, donde se distinguen bandas de ganchos entre paneles rojos a la manera de San Miguel o simples cruces como únicos elementos. Todos los motivos se llevan a cabo en jarros de perfil dependiente como independiente, aun cuando los primeros son siempre los más recurrentes, sobre todo en el valle; mientras tanto en la costa esto es mucho más variable, pues aquí además aparecen botellas, tazas y vasos con la decoración de la variante B.

En suma, la cerámica Pocoma Gentilar señalaría toda una nueva tendencia en la alfarería ariqueña que, junto a los estilos anteriores, nos sugiere una relación de continuidad y cambio representada por la decoración de cántaros y jarros. Con todo, la cerámica pintada hecha para la ceremonia fúnebre adquiriría una nueva connotación, junto a las innovaciones estilísticas, relacionada esta vez con la escasa cantidad de piezas decoradas en estos contextos, en oposición al aumento que experimenta la No decorada (Tabla 2). Esto, por otro lado, podría tener relación con la heterogeneidad que muestra la calidad de las piezas, lo cual entre otras cosas sugiere que existen algunos individuos y/o grupos capaces de producir y poseer mejores piezas. Aun cuando algo así se insinuaba en San Miguel, esto podría ser todavía más común en los momentos tardíos de la Cultura Arica y/o en la costa, donde se encuentra la mayor cantidad de contextos que representan esta situación (Cornejo y Fernández 1985). En este sentido, lo anterior no necesariamente tiene que ver con dónde se producen las piezas, sino con su implicancia social y la atención que se les da, porque, a partir de estos momentos, es evidente que las poblaciones enterradas en el valle, como las del litoral, manejan y siguen patrones alfareros casi idénticos aunque con énfasis técnicos, morfológicos y estéticos distintos. De este modo, la popularidad que la cerámica pintada ha tenido desde el Período Medio para la gente del valle ahora se amplía con la integración cultural de la costa y su gente, paralelo a lo que pareciera ser un proceso de restricción social de las "mejores" piezas a un segmento de dicha población.

Cerámica No Decorada

A diferencia de los cementerios del Período Medio (ej. Az-3, Az-6 y Az-71), donde apenas se registran algunas ollas y cántaros sin decoración pintada (Tabla 2), durante el desarrollo de la Tradición de Valles Occidentales ésta adquiere una enorme relevancia, al menos cuantitativa, convirtiéndose en una de las expresiones alfareras más características de la Cultura Arica, llegando a ser predominante en la costa (n = 65,2%, Tabla 2). Aquí sería tan importante que muchas veces los contextos funerarios la presentan como única cerámica. Paralelamente, en el valle la alfarería decorada se mantiene en todo momento como la más típica, aunque en la práctica siempre asociada a la No decorada y en proporciones equivalentes. En cualquier caso, más allá de los fechados absolutos, sabemos que esta dinámica de la tradición alfarera de Valles Occidentales se remonta tímidamente a algún momento de la época de Maytas Chiribaya, cuando se observa cierta recurrencia de piezas sin pintura en algunos contextos (Az-105) y, en especial, en cementerios del litoral como PlM-9 y Chll-3 en los cuales se incrementa su presencia (Tabla 2). Por esta razón, suponemos que dicha alfarería tiene un origen específicamente costero que, por ciertos fechados absolutos, se remontaría hacia el siglo XI (Focacci 1982; Espoueys et al. 1997). Tomando en cuenta la popularidad que luego alcanza el tipo San Miguel durante el Período Intermedio Tardío, podríamos pensar en un desarrollo clásico de esta cerámica junto a San Miguel

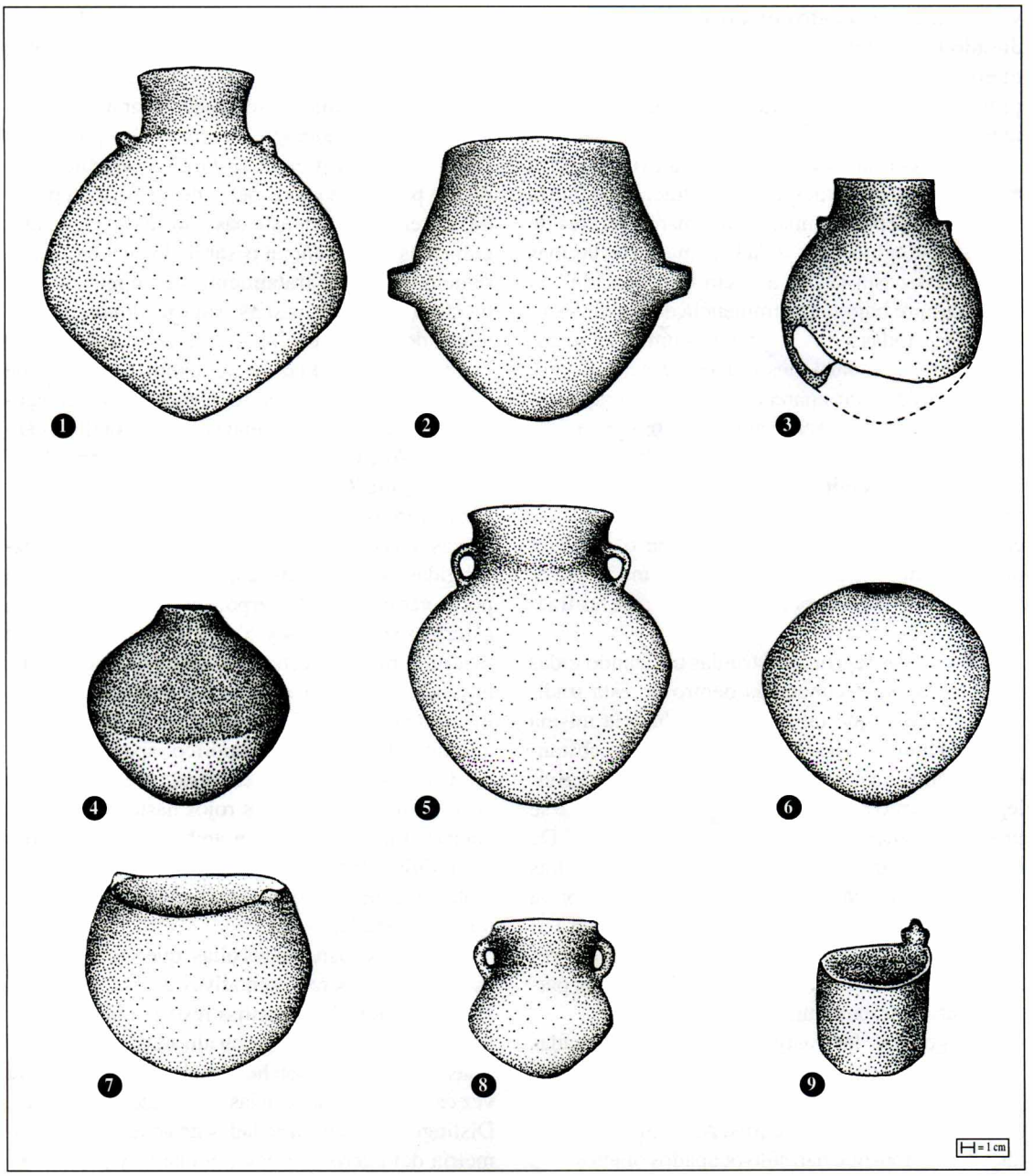

Figura 7. ***Alfarería de Tradición Valles Occidentales*** (Dibujos de Paulina Chávez).
Cerámica sin Decoración Pintada. **1**. Botellas con protúberos (Valle). Vasija restringida independiente alisada, cuerpo ovoide, borde evertido, par de protúberos subcónicos en el hombro, base apuntada, **2**. Olla con asas en el cuerpo. Vasija restringida independiente alisada, cuerpo ovoide, borde evertido, asas en arco de correa doble adheridas horizontalmente sobre el cuerpo, base apuntada, **3**. Botellas con protúberos (Costa). Vasija restringida independiente alisada, cuerpo ovoide, borde evertido, protúberos subcónicos en el hombro, base apuntada, **4**. Mate con cuello. Vasija restringida simple revestida, cuerpo ovoide, borde invertido e inflectado, base apuntada, **5**. Olla con asas en el cuello. Vasija restringida independiente alisada, cuerpo ovoide, borde evertido, asas en arco de correa doble adheridas sobre el cuello, base apuntada, **6**. Mate sin cuello. Vasija restringida simple alisada, cuerpo ovoide, borde invertido, base apuntada, **7**. Olla con protúberos (Costa). Vasija restringida simple, cuerpo ovoide, borde invertido con par de protúberos subcónicos sobre el labio, base apuntada, **8**. Olla con asas en el cuello. Vasija restringida independiente alisada, cuerpo ovoide, borde evertido, asas en arco de correa doble adheridas sobre el cuello, base apuntada, **9**. Vaso con protúbero (Costa). Vasija no restringida alisada, cuerpo troncocónico, borde directo con protúbero figurativo, base plana.

y otro tardío asociado con Pocoma Gentilar, pudiendo llegar a predominar hacia fines de la secuencia prehispánica, mientras la cerámica pintada disminuye considerablemente en los cementerios.

Junto con las asociaciones contextuales, esta alfarería se hace partícipe de la Tradición de Valles Occidentales por compartir las mismas clases de pastas, distinguiéndose toda la gama desde las más granulosas hasta las de aspecto casi "colado", si bien siempre bajo la preeminencia de las más arenosas. En todas ellas se siguen combinando los cuarzos y las inclusiones blancas y negras, pero tampoco dejan de aparecer en la costa aquellas donde casi no se observa antiplástico blanco. Las pastas de la cerámica No decorada de los Valles Occidentales mantiene el color naranja a café, del mismo modo que las superficies, señalando las típicas cocciones oxidantes que pueden o no dejar núcleos y manchas. Además, son de una resistencia variable inferida por la irregularidad de las fracturas.

Las piezas fueron construidas utilizando todas las técnicas ya reconocidas dentro de esta tradición, debido a que también se produce la misma variedad morfológica de las decoradas. No obstante, la técnica mixta de unión de cuerpos es la privilegiada, puesto que la mayoría de las piezas que se producen tienen bases convexas y apuntadas. De ello se deriva que mates, ollas, cántaros y botellas son las vasijas más comunes. Al igual que con la cerámica pintada, en el proceso de manufactura se observan distintas calidades, mucho más heterogéneas en el litoral que en el valle, donde gran parte exhibe un tratamiento más cuidadoso.

En general, las vasijas sólo aparecen alisadas de manera regular o a simple vista son burdas, debido al aspecto corrugado que produce el uso exclusivo de instrumentos duros. Al contrario, en las alisadas se nota que han sido ocupados objetos más blandos, con una evidente intencionalidad por eliminar las rugosidades de la superficie. La decoración modelada prácticamente ha desaparecido, no obstante, cuando la registramos se percibe una gran variedad que se acerca a la vista en el Período Medio, pero concentrada en la costa. En ella se han ocupado las mismas técnicas de agregado, desplazamiento y extracción de material que se traducen en el manejo de pastillaje, acanalado e incisos, utilizando las manos y algunos instrumentos aguzados. Tampoco deja de aparecer cierta clase de pintura, pero aplicada con brocha a manera de revestimiento, por lo general distribuido hasta más abajo de la mitad del cuerpo e incluso en el interior. Sobre el revestimiento se puede llevar a cabo pulido, lo que casi siempre ocurre en las piezas del valle, no tanto así en la costa. En este sentido, se podría pensar en una especie de decoración pintada; sin embargo, en este caso no se distingue ninguna clase de diseño, a pesar de lo cual hay cierta relación entre el tratamiento de superficie y la morfología de las vasijas, sugiriéndonos la existencia de subtipos al interior de esta alfarería.

Las formas de las vasijas exhiben una enorme diversidad morfológica, segregadas en las categorías que denominamos mates, ollas, botellas, cántaros, jarros, vasos, escudillas, tazones, pocillos y tazas (Figura 7: 1-9), todas las cuales ya se encontraban representadas en la cerámica decorada. Las piezas más comunes son las pequeñas vasijas restringidas simples o mates, las que se diferencian por la geometría del cuerpo, variando de ovoides a esféricos (Figura 7: 4 y 6). Todas presentan borde invertido muy estrecho y, consecuentemente, una base que puede ser apuntada o convexa. Internamente también se diferencian por la presencia o ausencia de un cuello cilíndrico, apenas insinuado. Casi siempre aparecen alisados, pero muchas veces han sido revestidos rojos hasta la mitad del cuerpo (Figura 7: 4), y en ambos casos pudieron ser pulidos. En la costa, además, se agregan los mates que en gran parte exhiben la superficie externa corrugada.

Después aparecen las ollas, que son las segundas formas más representativas de este tipo y las más corrientes de las vasijas restringidas independientes. Casi siempre fueron alisadas, nunca revestidas, pero algunas con huellas de pulimento y, otra vez en la costa, aparecen las superficies corrugadas. Distinguimos tres variedades de acuerdo a la geometría del cuerpo, la base, el cuello y por el emplazamiento de las asas. Todas las ollas, por lo general, presentan cuerpo ovoide de base apuntada, con cuello diferenciado que varía de hiperboloide a troncocónico, ubicándose a esta altura un par de asas en arco de correa, adheridas verticalmente en lados opuestos del borde (Figura 7: 5). No obstante, un grupo no menos importante exhibe una mínima diferencia entre cuerpo y cuello debido a una boca muy ancha, por lo cual el borde se torna suavemente hiperbólico; en tanto, las mismas asas ahora se insertan en lados opuestos del diámetro

máximo del cuerpo, de manera vertical, pero, de preferencia, horizontalmente (Figura 7: 2). En el borde de estas ollas, casi pegado al labio, se registra ocasionalmente un agregado cilíndrico muy corto que puede estar abierto o cerrado hacia el interior. Estas dos clases de ollas las encontramos en el valle como en la costa, pero otra vez la perfección es más característica en el interior, mientras una alta variabilidad es más propia del litoral. Tomando en cuenta la cerámica pintada, hacia los momentos más tardíos del período los cuerpos se volverían más esféricos o se comprimirían y las bases resultarían más convexas. Asimismo, los cuellos se vuelven más troncocónicos en las ollas con asas en el cuello y mucho más cortos en aquellas con asas en el cuerpo (sobre todo en la costa, Figura 7: 8). Por último, en el litoral detectamos una clase de olla bastante distinta a las anteriores, la cual se perfila como exclusiva de la zona, pues hasta ahora no aparece en el valle. Se trata de vasijas parecidas a las ollas con asas en el cuerpo, debido a una escasa diferencia entre cuerpo y cuello, pero son harto más bajas, casi siempre corrugadas y con pares de protúberos subcónicos aplicados en lados opuestos del borde reemplazando las asas (Figura 7: 7).

Otras vasijas restringidas independientes importantes son las botellas (Figura 7: 1 y 3). Éstas sufren variaciones muy similares a las ollas en cuanto los cuerpos varían, temporal como espacialmente, de ovoides con base apuntada a esféricos o comprimidos con base convexa. Por su parte, los cuellos varían de cilíndricos a hiperboloides y troncocónicos, aun cuando en la costa las botellas de cuerpo esférico o comprimido también llevan cuellos curvos (Figura 7: 3). Igualmente, presentan protúberos subcónicos en lados opuestos del cuello y sus superficies pueden estar alisadas, corrugadas, revestidas y/o pulidas.

Completan este panorama una gran gama de vasijas no restringidas y restringidas de todas las clases, sin embargo, no alcanzan la representatividad de las anteriores, lo cual se explica por el hecho de que son justamente las que se privilegia pintar. De este modo, aparecen cántaros, jarros, vasos, escudillas, tazones, pocillos y tazas, como se ve, dentro de un énfasis por las vasijas no restringidas. Ninguno tiene connotaciones distintas a las ya mencionadas para el valle, por lo cual sus transformaciones o las particularidades que hemos interpretado temporalmente también se registran aquí. Por ejemplo, los cántaros se vuelven más compactos o esféricos y con cuellos troncocónicos; los jarros tienden a presentar perfiles dependientes, y los vasos como los tazones son exclusivamente troncocónicos (Figura 7: 9). Estas formas tienden a concentrarse en la costa, quizás reemplazando a la cerámica decorada y pareciera que por lo mismo casi todas llevan revestimiento rojo más o menos pulido (aparte del alisado). Cuando no es así, se detecta el característico corrugado de las piezas del litoral. Por otro lado, por causas que aún no comprendemos, la práctica de revestir con rojo las vasijas nos recuerda al Período Medio, encontrando vasos muy parecidos a los de aquella época, pero sin decoración pintada.

Se identifican los mismos tamaños que en el caso de los tipos anteriores, producto de la presencia de vasijas pequeñas, grandes y medianas, las cuales fluctúan entre los 50 y 350 mm de altura. Sin embargo, otra vez se puede apreciar que esta situación es relativa al considerar la distribución por zonas. Así, en el valle predominan las grandes vasijas representadas por ollas, mientras en la costa son los mates las vasijas más populares, es decir, las pequeñas. Además, en el interior la variedad morfológica es menor, destacando el litoral por su diversidad, por la presencia de piezas novedosas como las ollas con protúberos, las tazas y un mayor número de piezas no restringidas, en especial, vasos y tazones. Al mismo tiempo, es aquí, y sobre todo en las formas mencionadas, donde vuelve a tener cierta importancia la decoración modelada, identificándose otra vez los protúberos subcónicos, alargados y figurativos en el borde de vasos y tazones (zoomorfos y antropomorfos), junto a los conocidos para jarros y pocillos. También se identifican acanaladuras bajo el labio de las tazas y en el cuerpo de los jarros, en cuyo caso adquieren el aspecto de calabaza.

En términos generales, se puede concluir que en la costa, probablemente en tiempos tardíos, la cerámica pintada es reemplazada por la No decorada, especialmente por las formas que en el valle comúnmente se han decorado. A lo más, en este caso fueron revestidas de rojo. En tanto, las ollas, botellas y en cierta medida los mates como nunca fueron decorados, en el litoral se mantienen alisados e incluso corrugados, sugiriéndonos el claro predominio que va adquiriendo esta alfarería en los Valles Occidentales. Tal comportamiento, en consecuencia, vuelve a insinuarnos oposiciones com-

plementarias, ya que las diferencias se desenvuelven dentro del mismo patrón alfarero y seguramente cultural (decorado/no decorado, valle/costa).

Síntesis y Comentarios: Alfarería, Tumbas e Historia Cultural de Arica y Valle de Azapa (500-1450 d.C.)

La detallada caracterización de los tipos cerámicos posteriores al Período Formativo nos ha proporcionado una particular visión de la alfarería ariqueña, y ciertos datos contextuales nos permiten apoyar varios de los supuestos vertidos en este trabajo, convirtiéndolos en hipótesis interpretativas con las cuales queremos contribuir a la discusión sobre la prehistoria de la subárea de Valles Occidentales. Hipótesis que a futuro esperamos sean sometidas a validación, especialmente en sitios habitacionales y fragmentería, utilizándolas como puntos de partida para otros estudios arqueológicos sobre la región. Y, donde el uso de la tipología revisada de Dauelsberg se constituya en una herramienta primordial, útil y sobre todo eficaz para plantearse los nuevos problemas a partir de la cerámica funeraria de Arica.

Por el momento, esta labor a nosotros nos ha servido para proponer innovaciones respecto a la interpretación de la prehistoria de los cursos medio y bajo del valle de Azapa como de su litoral aledaño, las que compartimos a continuación con el propósito de mostrar el potencial de la cerámica funeraria y su clasificación para una sólida reconstrucción histórico-cultural de Arica. Y a partir de la cual sea posible posteriormente elaborar problemas e investigaciones más sustantivas.

Así, durante el Período Medio es evidente el predominio del tipo Cabuza en los cementerios de la época y, por ende, de la alfarería de Tradición Altiplánica Tiwanaku (Tabla 2). Esta situación implica una importante ruptura con el período anterior, el Formativo, puesto que ahora se populariza la cerámica como ofrenda funeraria y, al mismo tiempo, hace su aparición la decoración pintada, en conjunto con la modelada. En este sentido, a pesar de su reducida presencia (Figura 8), el tipo Tiwanaku da cuenta que dicha entidad ha provocado un profundo impacto en las poblaciones del valle de Azapa, locales o foráneas, que en la alfarería se manifiesta en una copia también local del modelo altiplánico (Cabuza). Nos inclinamos por esta alternativa, ya que ni Moquegua, Cochabamba o el resto de la órbita altiplánica exhiben el fenómeno Cabuza, a lo más meros atisbos de éste (Céspedes 1998; Goldstein 1990; Rivera 1994). Por lo mismo, es interesante estudiar dicha situación y de esa manera entender, al menos desde la alfarería, la clase de relaciones que se establecieron entre Tiwanaku y las poblaciones del valle de Azapa (Albarracín-Jordán 1996; Berenguer 1998).

Como un aporte a ello, a partir de 65 tumbas del cementerio de Sobraya o Az-3, uno de los sitios-tipo del período, hemos observado que, no obstante su innegable afinidad estilística, los tipos Tiwanaku y Cabuza prácticamente nunca aparecen asociados en el mismo contexto a pesar de ofrendarse en el mismo lugar, compartiendo el cementerio. La cerámica Tiwanaku aparece ocasionalmente sola, junto a otros ejemplares de su mismo estilo o, de manera no poco recurrente, en compañía de Azapa Charcollo. Asimismo, este último

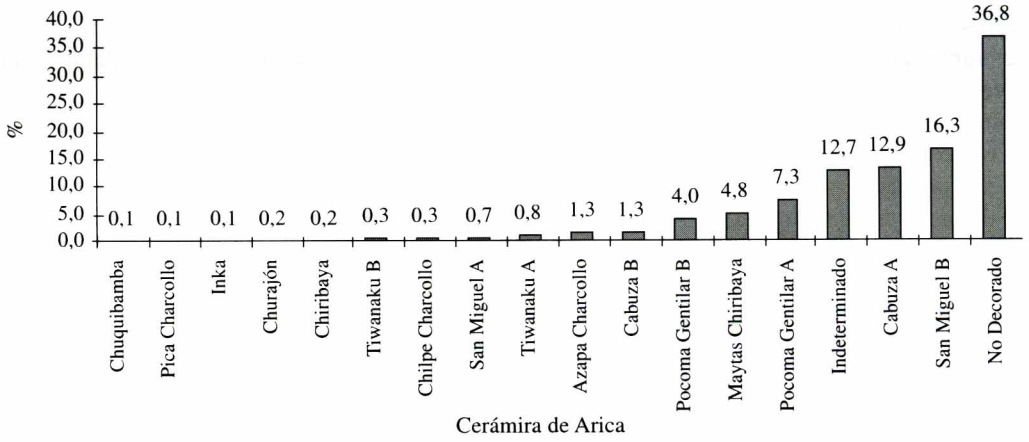

Figura 8. Representación cuantitativa de los tipos cerámicos en la muestra analizada.

también se presenta junto a Cabuza. Éste, por su parte, también casi siempre aparece solo, en pares del mismo tipo y como el predominante en los sitios funerarios del período. Lo anterior implica que no podemos esperar que Tiwanaku y Cabuza aparezcan juntos como lo confirma un 1% de las 296 tumbas estudiadas por nosotros, en tres de los cementerios más importantes del período que presentan dicha asociación (Az-3, Az-6 y Az-71).

Aun cuando todavía no podemos explicarlo, creemos que la influencia Tiwanaku es fuerte en Azapa, pero su presencia, además de ser materialmente esporádica, es excluyente respecto a los portadores de Cabuza, cuyo único contacto a través de la alfarería se establece a través de Azapa Charcollo que puede aparecer con ambos, como lo señala un no despreciable 7,6% de tumbas en Az-3, aunque siempre con uno u otro. Todo ello nos sugiere que la presencia, por lo menos cerámica, de Tiwanaku en Arica implica un profundo impacto estilístico, estético y, consecuentemente, a nivel de concepciones o ideas. El cual, no obstante, se ha desarrollado en forma ocasional, indirecta y/o intermediada. Probablemente, a través del manejo de los ámbitos simbólicos y las creencias, como lo deja atisbar el ceremonial mortuorio, dichas entidades expresan su interacción utilizando la instancia pública que la muerte posibilita. En este caso, Cabuza sólo responde a una intención por repetir los patrones Tiwanaku, pero nunca es capaz de igualarlos, por esto y todo lo anterior su situación no es comparable a la de los importantes centros de Moquegua o Cochabamba, y sus productores como portadores no pueden ser entendidos como una "colonia" (Uribe y Agüero 2000). Con todo, Cabuza tampoco es una expresión tan libre, debido al mismo impacto estilístico y puesto que Tiwanaku siempre se encuentra presente en los cementerios. Y, como éstos se concentran en el valle de Azapa, es lógico pensar que su población y capacidad productiva, especialmente agrícola, pudieron ser algunos de los motivos para mantener a los portadores de Cabuza dentro de su órbita. En suma, Tiwanaku, o con mayor seguridad su centro más cercano en Moquegua, mantendría los nexos con una población local del valle de Azapa fuertemente influenciada por su cultura, para adquirir en forma indirecta a través de ellos ciertos recursos vallunos durante un lapso que abarcaría desde el 500 al 1200 d.C. Esto porque los ejemplares Tiwanaku de Arica serían estilísticamente originarios del asentamiento altiplánico del Osmore (Uribe y Agüero 2000).

Sin embargo, parte de esta misma población de Arica u otra que habitaba, se moría y/o enterraba en el valle de Azapa, implicó ciertos cambios a mediados del Período Medio. Esta situación se expresaría en la cerámica a través del tipo Maytas Chiribaya debido a su notable alejamiento de los patrones altiplánicos difundidos por Cabuza, aunque todavía sin la capacidad de imponer su propio estilo, puesto que jamás llega a tener una representación numérica como la de aquél (Figura 8). Con todo, su aparición implica el surgimiento de la tradición alfarera de Valles Occidentales, estrechamente ligada a las manifestaciones cerámicas registradas entre Arequipa y Tacna en el extremo sur peruano (Kröeber 1944; Lumbreras 1972; Stanish 1990), y el anuncio de los cambios materiales que culminarán con la aparición de la Cultura Arica (Bird 1943; Dauelsberg 1985).

En esta tradición, y específicamente en lo que respecta a Maytas Chiribaya, casi no se reconocen referentes estilísticos Tiwanaku, lo que es apoyado por un 0,7% de todas las tumbas comprendidas por Az-3, Az-6 y Az-71, las únicas donde aparecerían ambos tipos juntos, pero cuyos contextos son dudosos porque uno u otro corresponden a meros fragmentos o piezas muy ambiguas. Tal quiebre en la historia cultural de Arica lo interpretamos como una reacción al poder ideológico representado por Tiwanaku, una tensión entre grupos o segmentos distintos de una misma población (Espoueys et al. 1995c), y no como una simple evolución estilística de Cabuza a Maytas. De hecho, si bien ambas tradiciones siguen compartiendo los cementerios, se mantienen espacialmente separadas, paralelas e independientes en el tiempo, acrecentándose aún más la distancia entre las alfarerías locales y la altiplánica (Uribe 1996, 1998). No notamos un rotundo parentesco tecno-estilístico entre ambos tipos locales, ni tampoco aparecen juntos en las mismas tumbas como lo avala apenas un 3,1% de sepulturas con esta asociación en los mismos sitios antes mencionados, cuya validez contextual también resulta dudosa por tratarse muchas veces de fragmentos.

Sin embargo, al contrario de Cabuza, Maytas Chiribaya va constituyendo una unidad estilística que, a pesar de su escaso número (Figura 8), evoluciona con el tiempo, aprovechando la importancia dada a la iconografía y al ceremonial mortuo-

rio producto del impacto Tiwanaku, y quizás gracias a cierta cohesión grupal que se expresaría incluso en motivos emblemáticos de la decoración de su alfarería (los aserrados en V). Así, su gente parece ser capaz de reaccionar hasta violentamente contra lo altiplánico, como lo sugieren algunas tumbas alteradas o destruidas para depositar posteriormente a portadores de cerámica de Valles Occidentales (Berenguer y Dauelsberg 1989). Nos parece que éstos comenzarían a erigirse en un poder paralelo al de Tiwanaku, tal cual lo insinúan ciertos individuos que exhiben una considerable acumulación de objetos, a veces preciosos, y un gran gasto de energía en la elaboración de sus sepulturas visto, por ejemplo, en dos tumbas, respectivamente, de Az-3 y Az-11 o San Lorenzo (Espoueys et al. 1995c; Muñoz y Focacci 1985). En este sentido, estaríamos frente a una sociedad bastante compleja en términos de jerarquización interna (lo que no percibimos entre los portadores de Cabuza), en conjunto a una intención por romper los patrones impuestos por "lo altiplánico", y de insertarse en una red más amplia y variada de conexiones externas que, aunque restringida a los valles costeros, no se concentra sólo en el valle de Azapa. De este modo, su cerámica aparece en los cementerios del Período Medio, pero también en otros nuevos (ej. Az-75), y donde la Tradición Altiplánica escasamente se distingue como en PlM-9. Lo que además implica la reaparición de cementerios en las playas de Arica y, en forma paralela, una integración de sus poblaciones a los procesos del valle.

Esta integración y unificación queda bastante clara con el surgimiento hacia fines del Período Medio del tipo San Miguel. El cual, a parte de continuar e innovar los patrones Maytas Chiribaya, se encuentra directamente asociado con éste en un 3,4% de las 89 tumbas de San Miguel o Az-8, uno de los sitios más importantes del Intermedio Tardío, a lo que se suma un 3,4% más de aquellas con expresiones tempranas de San Miguel. Si bien esto parece cuantitativamente poco significativo, se trata de un patrón que demuestra cierta regularidad, ya que se repite en otros cementerios y con otros tipos de la Tradición de Valles Occidentales. En tres tumbas correspondientes a los sitios Az-3, Az-71 y Az-105 aparecen juntos Maytas Chiribaya y Chiribaya; con San Miguel A y/o B también se encuentra la cerámica Maytas Chiribaya en una tumba de Az-71, en otra de Az-79 y una de Chll-5; a éstos con Churajón los tenemos en un contexto de Az-71 (el cual también aparece solo en Az-3), así como en otro con Chiribaya y San Miguel B; lo mismo se repite en una tumba de PlM-3, donde además se unen Pocoma y Chuquibamba; e incluso Maytas Chiribaya podría aparecer junto a Pocoma y Gentilar como parece ocurrir en Az-71. Por lo tanto, resulta evidente un fuerte vínculo entre los tipos cerámicos de la Tradición de Valles Occidentales y sus poblaciones (jamás con Cabuza ni Tiwanaku), al mismo tiempo que se aprecia una popularización de esta alfarería en Azapa y la costa aledaña. En los cementerios del valle, esta situación culminará con el reemplazo de Maytas Chiribaya por San Miguel, la desaparición de Cabuza y, por supuesto, de Tiwanaku, dentro de un proceso que ubicamos entre fines del 900 y 1200 d.C.

Consecuentemente, creemos que la cerámica San Miguel sería la expresión de quienes superaron la influencia Tiwanaku, lo que nunca pudieron lograr los portadores de Maytas Chiribaya, al menos en la alfarería. De hecho, ésta se convierte en la cerámica más popular de todos los tiempos (Figura 8), después de la No decorada. Por lo mismo, a partir de algún momento del predominio del tipo San Miguel, observamos la expansión de cementerios con cerámica Arica a lo largo del litoral comprendido entre Chacalluta y Camarones. A partir de dicho momento, inferimos una integración de las poblaciones ligadas a la costa a los patrones vallunos, o que éstos son adquiridos por ellas generando, en un corto tiempo, una intensa producción alfarera tan fructífera como la de Azapa. Por esto es que aparecerían sitios como PlM-9 o Chll-3 con remanentes del período anterior en total ausencia de ejemplares Tiwanaku, con un mínimo de representantes Cabuza, una gran cantidad de cerámica no decorada (antes casi ausente de los contextos funerarios), y atisbos del surgimiento del tipo Pocoma Gentilar en este espacio.

En suma, a través de la alfarería se perfilan claramente las dos épocas de la Cultura Arica previstas por Bird (1943) y Dauelsberg (1985), correspondientes a las fases I San Miguel y II Gentilar, dando cuenta del proceso de integración de poblaciones de valle y costa. En este proceso se observa el desarrollo de un sistema complementario de relaciones, aún más explícito hacia los momentos tardíos de dicha cultura, otorgándole un nuevo sentido a la alfarería funeraria (Muñoz 1987). Como ejemplo de este proceso, el sitio Az-8 aparece como el representante de la primera época, donde el tipo

San Miguel predomina en el 45% de sus 90 tumbas, solo o en asociación con los No decorados. En tanto, Pocoma Gentilar aparece en un 15% de ellas, los cuales independientes de San Miguel a penas sobrepasan los porcentajes mínimos de tumbas. En PlM-3, representante del segundo momento con 82 tumbas, la asociación Pocoma Gentilar con o sin No decorados se registra en el 42% de sus tumbas, invirtiendo la preeminencia de San Miguel que aparece sólo en el 22%. Ambos tipos juntos se encuentran en un 12% y los No decorados solos constituyen un 16% de los contextos, indicándonos la importancia que han adquirido en la costa, puesto que en Az-8 apenas se encuentran en el 5% de las tumbas. A partir de las observaciones anteriores, se confirma la continuidad temporal, la unidad cultural y la complementariedad entre los tipos pintados más importantes de la Tradición de Valles Occidentales, con uno más propio del valle y otro propio de la costa. Estos tipos predominarán en las zonas respectivas en cada una de las épocas aludidas (Arica I y II), pero en convivencia durante gran parte del Período Intermedio Tardío comprendido entre el 1350 y 1450 d.C.

No obstante, este patrón también sufre transformaciones que parecen originarse en la costa o por la integración de ésta al desarrollo local. Desde PlM-9 en adelante, en el litoral notamos el aumento de la cerámica No decorada y una importante disminución de la alfarería pintada. La máxima expresión de ello la identificamos hacia fines del período en sitios como Chll-5, donde la mayoría del material no está decorado, casi no hay San Miguel y Pocoma Gentilar predomina dentro de lo poco pintado. Paralelamente, en sitios de los tramos bajos de los valles de Lluta y Camarones se observa la introducción de otras tradiciones alfareras, especialmente altiplánicas tardías, antes apenas vistas en los cementerios tipos de Arica, cuyos contextos funerarios sólo alcanzarían un 1,2% de presencia (Muñoz 1989a; Santoro y Ulloa 1985; Uribe 1997). Y, junto a dichas tradiciones, se percibe el advenimiento de la conquista incaica. En dichos momentos, la cerámica No decorada ya implicaría el 42% de las 79 tumbas estudiadas de Lluta y Camarones, probablemente como expresión de grupos culturales distintos a los asentados a lo largo de Azapa.

Esto no significa que se merma la tradición alfarera de Valles Occidentales, sino que se transforma su sentido, el cual nos parecía muy ligado a la pertenencia cultural en el caso de la Tradición Altiplánica. Pues, de este mismo modo, usarían la cerámica los portadores de Maytas Chiribaya y San Miguel, es decir, para diferenciarse de la Tradición Altiplánica. Pero ahora cuando existe una única y compleja entidad en Azapa como la Cultura Arica, creemos que esto ya no es tan primordial. Pareciera que ahora lo importante sería señalar a través de ella el lugar de los individuos dentro del grupo, así San Miguel y Pocoma Gentilar corresponderían a las expresiones de una misma unidad compuesta por gentes del valle y de la costa, diferenciándolas incluso internamente, puesto que no todos son sepultados con cerámica decorada o ciertos tipos más finos de ésta como Pocoma Gentilar B (Muñoz 1987).

Para concluir, podemos afirmar que, previo a la conquista incaica, se configuró una fuerte entidad estilística y cultural a lo largo del valle de Azapa, en gran medida gracias al impacto Tiwanaku en el Extremo Norte de Chile. Ya que si hay algo que no se ha perdido de Tiwanaku es que las poblaciones de los Valles Occidentales, particularmente las de Arica, mantienen la ceremonia funeraria como un espacio público privilegiado para manifestar sus identidades y diferencias, tanto culturales como sociales. Las cuales pudieron ser expresadas y posiblemente entendidas a través de su alfarería.

Agradecimientos: Sin duda, hay mucha gente a quienes agradecer. En primer lugar, a Oscar Espoueys como responsable de estas investigaciones, por la confianza en nuestro desempeño y su amistad, así como a los equipos que encabezó de los cuales quisiera recordar a Carolina Agüero, Helena Horta, Claudia Prado y Carole Sinclaire en cuanto compañeras de laboratorio y discusión. Tampoco se olvida la ayuda que prestaron Míriam Mardónez, Lorena Sanhueza, Tatiana Evans y Patricia Muñoz para un excelente registro de piezas en Santiago. Asimismo, gracias a los colegas de los museos San Miguel de Azapa en Arica, El Algarrobal de Chiribaya en Ilo (Centro Mallqui) y Contisuyu de Moquegua por facilitarnos sus colecciones, las instancias de discusión, su profesionalismo y, en varios casos, su amistad. Por último, a José Berenguer por brindar la oportunidad de continuar estudiando la alfarería de los Valles Occidentales.

Referencias Citadas

Albarracín-Jordán, J.
1996 *Tiwanaku: Arqueología Regional y Dinámica Segmentaria.* Ediciones Plural, La Paz.

Alconini, S.
1993 La cerámica de la pirámide de Akapana y su contexto social en el Estado de Tiwanaku. Tesis de Licenciatura, Carrera de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Ayala, P., y M. Uribe
1996 Caracterización de dos tipos cerámicos ya definidos: Charcollo y Chiza Modelado. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 22: 24-27.

Berenguer, J.
1998 La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 19-37.

Berenguer, J., y P. Dauelsberg
1989 El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku (400-1200 d.C.). En *Culturas de Chile: Prehistoria*, editado por J. Hidalgo *et al.*, pp. 129-180. Editorial Andrés Bello, Santiago.

Bird, J.
1943 *Excavations in Northern Chile.* Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. XXXVIII, Part IV: 179-316.

Céspedes, R.
1998 Excavaciones arqueológicas en Piñami. Ponencia presentada en la *63ª Reunión Anual de la Sociedad de Arqueología Americana*, USA.

Chacama, J. y G. Espinoza
1998 Hacia la identidad social en arqueología. Las potencialidades de un cementerio, mitos y realidades. *Actas del III Congreso de Antropología Chilena*, pp. 684-686. Colegio de Antropólogos de Chile, Temuco.

Cornejo, L., y M. C. Fernández
1985 Diferenciación social en Az-8. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 35-42. Boletín del Museo Arqueológico de La Serena 18, La Serena.

Dauelsberg, P.
1959-61 Cerámica del Valle de Azapa. *Boletín del Museo Regional de Arica* 3 (Reedición Boletines del 1 al 7, Universidad de Tarapacá, Arica, 1995): 47-52.
1959-61 Innovaciones en la clasificación de la cerámica de Arica. *Boletín del Museo Regional de Arica* 4 (Reedición Boletines del 1 al 7, Universidad de Tarapacá, Arica, 1995): 87-87.
1959-61 Algunos problemas sobre la cerámica de Arica. *Boletín del Museo Regional de Arica* 5 (Reedición Boletines del 1 al 7, Universidad de Tarapacá, Arica, 1995): 94-108.
1969 Arqueología de la zona de Arica: secuencia cultural y cuadro cronológico. *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 15-19. La Serena.
1972-73 La cerámica de Arica y su situación cronológica. *Chungara* 1-2: 17-24.
1972-73b Carta respuesta a Luis Guillermo Lumbreras "Sobre la problemática arqueológica de Arica". *Chungara* 1-2: 32-37.
1983 Investigaciones arqueológicas en la Sierra de Arica, sector Belén. *Chungara* 11: 63-83.
1984 Taltape: definición de un tipo de cerámica. *Chungara* 12: 19-40.
1985 Desarrollo regional en los valles costeros del norte de Chile. *Diálogo Andino* 4: 277-284.

Espoueys, O., H. Horta y V. Reciné
1995a Estudio de una pieza de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6: 111-125.

Espoueys, O., M. Uribe, A. Román y A. Deza
1995b Fechados por termoluminiscencia para cerámica de estilo Tiwanaku de Arica. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* Tomo 2: 31-53. Hombre y Desierto 9, Antofagasta.
1997 Nuevos fechados por termoluminiscencia de cerámica funeraria del Período Intermedio Tardío del valle de Azapa y una proposición cronológica. Ponencia presentada en el *XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Copiapó.

Espoueys, O., V. Schiappacasse, J. Berenguer y M. Uribe
1995c En torno a los orígenes de la Cultura Arica. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* Tomo 1: 171-184. Hombre y Desierto 9, Antofagasta.

Focacci, G.
1982 Excavaciones en el cementerio Playa Miller 9: Costa de Arica. *Documentos de Trabajo* 2: 126-212.
1983 El Tiwanaku Clásico en el valle de Azapa. *Documento de Trabajo* 3: 94-114.
1990 Excavaciones arqueológicas en el cementerio Az-6, valle de Azapa. *Chungara* 24/25: 69-124.

Girault, L.
1990 *La cerámica del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku.* CERES, IFEA, La Paz.

Goldstein, P.
1985 Tiwanaku Ceramics of the Moquegua Valley, Peru. Master Thesis, University of Chicago.
1990 La ocupación Tiwanaku en Moquegua. *Gaceta Arqueológica Andina* Vol. V, 18/19: 75-104.

Hidalgo, J., J. Chacama y G. Focacci
1981 Elementos estructurales en la cerámica del estadio aldeano. *Chungara* 8: 79-95.

Jessup, D.
1990 Desarrollos generales en el Intermedio Tardío en el valle de Ilo, Perú. Informe Interno del Programa Contisuyu, Moquegua. Manuscrito en posesión del autor.

Kröeber, A.
1944 Peruvian Archaeology in 1942. *Viking Fund Publications in Anthropology* 4 (sin referencia de páginas).

Latcham, R.
1938 *Arqueología de la Región Atacameña.* Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.

Le Coq, P.
1991 Sel et Archéologie en Bolivie: de quelques problèmes relatifs a l'occupation de la cordillère Intersalar (Sud-Ouest bolivien). Thése de Doctorat de l'Université de Paris.

Lumbreras, L.
1972-73 Sobre la problemática arqueológica de Arica (Carta dirigida a Percy Dauelsberg y Lautaro Núñez, Lima, 9 de Enero de 1972). *Chungara* 1-2: 25-27.
1974 Los reinos post-Tiwanaku en el área altiplánica. *Revista del Museo Nacional* XL: 55-85.

Moragas, C.
1995 Desarrollo de las comunidades prehispánicas del litoral Iquique-desembocadura río Loa. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* Tomo 1: 65-80. Hombre y Desierto 9, Antofagasta.

Muñoz, I.
1987 La Cultura Arica: un intento de visualización de relaciones de complementariedad económica social. *Diálogo Andino* 6: 30-47.
1989 El Período Formativo en el Norte Grande (1000 a.C.-500 d.C.). En *Culturas de Chile: Prehistoria*, editado por J. Hidalgo et al., pp. 107-128. Editorial Andrés Bello, Santiago.
1989a Perfil de la organización económico-social en la desembocadura del río Camarones: Períodos Intermedio Tardío e Inca. *Chungara* 22: 85-111.

Muñoz, I., y J. Chacama
1988 Cronología por termoluminiscencia para los Períodos Intermedio Tardío y Tardío en la sierra de Arica. *Chungara* 20: 19-46.

Muñoz, I., y G. Focacci
1985 San Lorenzo: testimonio de una comunidad de agricultores y pescadores Postiwanaku en el valle de Azapa (Arica-Chile). *Chungara* 15: 7-30.

Núñez, L.
1972-73 Carta respuesta a Luis Guillermo Lumbreras "Sobre la problemática arqueológica de Arica". *Chungara* 1-2: 27-32.

Owen, B.
1993 A model of multiethnicity: State collapse, competition and social complexity from Tiwanaku to Chiribaya in the Osmore valley, Peru. Ph.D. Dissertation. University of California.

Ponce, C.
1948 *Cerámica Tiwanakota, Vasos con decoración Prosopomorfa.* Imprenta López, Buenos Aires.
1957 La Cerámica Mollo. En *Arqueología Boliviana (Primera Mesa Redonda)*, editado por C. Ponce, pp. 35-117. Biblioteca Paceña, La Paz.
1972 *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura.* Academia de Ciencias de Bolivia, La Paz.

Rivera, C.
1994 Evidencias sobre la producción de cerámica en Tiwanaku. Tesis de Licenciatura, Carrera de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Santoro, C.
1980 Estudio de un yacimiento funerario arqueológico del extremo norte de Chile, 1300 AC-1300 DC. Tesis de Arqueología, Universidad del Norte Antofagasta.

Santoro, C., y L. Ulloa, editores
1985 *Culturas de Arica.* Serie Patrimonio Cultural Chileno, Colección Culturas Aborígenes, Santiago.

Santoro, C., A. Romero, V. Standen y A. Torres
2000 Continuidad y cambio en las comunidades locales, Períodos Intermedio Tardío y Tardío, Valles Occidentales, Área Centro Sur Andina. Ponencia presentada en el *XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Arica.

Schiappacasse, V., V. Castro y H. Niemeyer
1989 Los Desarrollos Regionales en el Norte Grande (1000-1400 d.C.). En *Culturas de Chile: Prehistoria*, editado por J. Hidalgo et al., pp. 181-220. Editorial Andrés Bello, Santiago.

Schiappacasse, V., A. Román, I. Muñoz, A. Deza y G. Focacci
1991 Cronología por termoluminiscencia de la cerámica del extremo norte de Chile: primera parte. *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena* Tomo II: 43-60. Santiago.

Stanish, C.
1990 Complementariedad zonal en Moquegua: una aproximación desde el valle de Otora. *Gaceta Arqueológica Andina* Vol. V, 18-19: 137-157.

Tarragó, M.
1989 Contribución al conocimiento arqueológico de las poblaciones de los oasis de San Pedro de Atacama en relación con los otros pueblos puneños, en especial el sector septentrional del valle Calchaquí. Tesis de Doctor en Historia Especialidad Antropología, Universidad Nacional de Rosario.

Uribe, M.
1995 Cerámicas arqueológicas de Arica: I etapa de una revaluación tipológica (Períodos Medio y comienzos del Intermedio Tardío). *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* Tomo 2: 81-96. Hombre y Desierto 9, Antofagasta.
1996 Epílogo para las cerámicas arqueológicas de Arica. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 22: 32-35.
1996a Religión y poder en los Andes del Loa: una reflexión desde la alfarería (Período Intermedio Tardío). Memoria de Arqueología, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago.
1997 *Cerámicas arqueológicas de Arica: II etapa de una revaluación tipológica (períodos Intermedio Tardío y Tardío).* Ponencia presentada en el *XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Copiapó.
1998 De la colección al poder: reflexiones en torno al impacto de Tiwanaku sobre la cerámica de Arica (Extremo norte de Chile). *Aisthesis*, en prensa.

Uribe, M. y C. Agüero
2000 Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku. Ponencia presentada en el *Tercer Simposio de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Tiwanaku y Wari: Evidencias versus Modelos*, Lima.

Varela, V.
1992 De Toconce pueblo de alfareros a Turi pueblo de gentiles. Un estudio de etnoarqueología. Tesis de Arqueología, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago.

Varela, V., M. Uribe y L. Adán
1993 La cerámica arqueológica del sitio 02-TU-001: "Pukara" de Turi. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* Tomo II: 107-122. Boletín del Museo Regional de La Araucanía 4, Temuco.

Vela, C.
1992 Tiwanaku en el valle del Caplina (Tacna). *Pumapunku, Nueva Epoca* Año 1, 3: 30-45.

Wallace, D.
1957 The Tiahuanaco Horizon Styles in the Peruvian and Bolivian Highlands. Ph.D. Dissertation, University of California.

Willey, G. y P. Phillips
1958 *Method and Theory in American Archaeology*. University of Chicago Press, Chicago.

Zlatar, V.
1984 *Cementerio Prehispánico Pica-8*. Universidad de Antofagasta, Antofagasta.

Notas

1 Esta información ha sido producida por los proyectos FONDECYT/CONICYT 1930202 y 1960113 relacionados con la problemática arqueológica de Arica, y cuenta con novedosos datos respecto al tema Tiwanaku obtenidos durante el actual desarrollo del proyecto 1970073.

2 Úsase el término "tradición" de acuerdo al concepto de Willey y Phillips 1958.

3 Sin duda, para confirmar estas apreciaciones macroscópicas es necesario llevar a cabo análisis especializados (petrografía, difracción de rayos X, etc.), aún no realizados en la región estudiada.

4 Colores según Munsell Soil Color Chart en Uribe 1995 y 1997.

5 En este caso, entiéndase "Valles Occidentales" espacial más que culturalmente.

6 El cuerpo exhibe una distancia muy corta entre la base, el cuello y el diámetro máximo como si hubiera sido aplastado, aspecto que en cántaros, botellas y algunos mates denominamos "comprimido", puesto que el diámetro máximo del cuerpo no presenta un ángulo tan marcado.