

# LA CERÁMICA TIWANAKU DE LA ISLA PARITI COMO RECIPIENTE: *PERFORMANCES* Y NARRATIVAS

Juan Villanueva C.<sup>1</sup> y Antti Korpisaari<sup>2</sup>

## Resumen

La ofrenda cerámica Tiwanaku de la isla Pariti (lago Titicaca), exhumada y reconstruida entre los años 2004 y 2006, es la colección más importante de cerámica entera contextualizada de la arqueología de Tiwanaku.

Sus características de recuperación y su variedad morfológica e iconográfica permiten un estudio mixto, que enfatiza el rol de los distintos recipientes cerámicos en la ceremonia comensalista, y los significados de los motivos y colores decorativos. El estudio de estos elementos y de la ubicación de las piezas al interior de los rasgos votivos, sugiere que el conjunto de Pariti es un sistema ordenado según contenidos narrativos, que permitía a los participantes posicionarse respecto a otros colectivos sociales humanos y no humanos mediante la performance social. Finalmente, planteamos un enfoque alternativo en la interpretación de la variedad cerámica de Tiwanaku, que se aleja de la visión dominante en la que ésta es vista como correlato directo de etnicidad y/o posición social, para centrarse en el rol de la *performance* de los objetos y la lectura de contenidos iconográficos como generadores de identidades.

*Palabras claves:* Andes Centro-Sur - Pariti - Horizonte Medio - cerámica - iconografía - *performance*.

## Abstract

The Tiwanaku ceramic offering of the island of Pariti (Lake Titicaca), was excavated and reconstructed in 2004-2006, is the most important collection of (semi) intact ceramic vessels recovered from a secure context for the the archaeology of Tiwanaku. Their characteristics of recovery and its morphological and iconographic variability, allow us to develop a mixed study, emphasizing the role of the distinct ceramic vessels in the commensal ceremony, and the significance of the decorative motifs and colors. The study of these elements and of the placement of the artifacts within the votive contexts leads us to interpret this assemblage as a system arranged according to narrative contents, which through social performance allowed the participants to position themselves in relation to other human and non-human social collectives. Finally, we suggest an alternative interpretation of the variability of Tiwanaku pottery, which draws away from the predominant view of this variability as a direct correlate of ethnicity and/or social position, focusing instead on the performative role of the artifacts and the interpretation of iconographical contents as creators of identities.

*Key words:* South Central Andes - Pariti - Middle Horizon - pottery - iconography - performance.

Recibido: febrero 2013. Aceptado: junio 2013.

## ~ INTRODUCCIÓN

El Estado Tiwanaku (500-1100 DC) tiene un lugar importante en la historia cultural de los Andes Centro-Sur como constituyente del Horizonte Medio, periodo durante el cual un estilo artístico e ideología caracterizaron a gran parte de la región (Ponce 1976a; Kolata 1993; Janusek 2004, 2008). El sitio y área nuclear de Tiwanaku se situaron en la cuenca sureste del lago Titicaca, Bolivia, a 3800-4000 m.snm. Artefactos similares a los de esta área nuclear se expanden sobre porciones de las tierras altas de Bolivia, el sur de Perú y el norte de Chile (Berenguer 2000; Goldstein y Rivera 2004; Goldstein 2005; Janusek 2008).

Desde 1998, un equipo arqueológico boliviano-finlandés viene investigando el cantón Cascachi (provincia Los Andes, departamento de La Paz). Entre los años 2003 y 2006, las investigaciones en la isla de Pariti documentaron dos profundos pozos rellenos con cerámica trizada, correspondiente a más de 400 piezas semienteras de filiación Tiwanaku, con formas y contenidos iconográficos diversos.

En base a algunas características cerámicas distintivas, se ha sugerido la existencia de una identidad étnica pariteña al interior de Tiwanaku. En este artículo planteamos una alternativa para interpretar la variedad cerámica de Tiwanaku, que se aleja de la visión dominante en la que ésta es entendida como correlato directo de etnicidad y/o

<sup>1</sup> Programa de Postgrado en Antropología, Universidad de Tarapacá. Casilla 08028, Correo Central, La Paz, BOLIVIA. Email: juan710@gmail.com

<sup>2</sup> Departamento de Culturas del Mundo, Universidad de Helsinki. Casilla 59, 00014, FINLANDIA. Email: antti.korpisaari@helsinki.fi

estatus. La oportunidad peculiar que provee Pariti para analizar simultáneamente elementos morfológicos e iconográficos de un contexto complejo, nos permite enfocar los aspectos performativos y narrativos de los objetos en contextos de interacción social, y sus roles en el establecimiento de identidades personales y grupales.

Analizamos aspectos de forma y decoración de los conjuntos cerámicos de la ofrenda de Pariti, y los interpretamos mediante un enfoque histórico directo para sugerir una narrativa vinculada a la temática de la dualidad andina, subyacente a la variedad morfológica e iconográfica de esta ofrenda. Pensamos que al ser aprendida y desplegada mediante el uso performativo de las vasijas en una amplia ceremonia social, esta narrativa habría posicionado a los individuos en relación a otros colectivos sociales humanos y no humanos, construyendo identidad personal y grupal.

#### ➤ ANTECEDENTES: LA CERÁMICA DE TIWANAKU Y DE PARITI

Una de las manifestaciones materiales más llamativas de Tiwanaku ha sido su peculiar estilo cerámico, ubicado tanto en el sitio homónimo de la cuenca sureste del Titicaca, como en zonas más alejadas. Su primera tipología fue publicada por Bennett (1934), aunque otros trabajos tempranos son los de Posnansky (1945) y Rydén (1947). Uno de los estudiosos más importantes de Tiwanaku fue Ponce, quien publicó estudios sobre los vasos prosopomorfos tiwanaku (1948) y sobre la cerámica de la época I de Tiwanaku (1976b). Aunque Ponce nunca publicó un estudio extenso sobre la cerámica de las fases IV y V, sus ideas al respecto están dispersas en su extensa obra (p.e., 1976a, 2004). En las décadas de 1980 y 1990, las investigaciones arqueológicas en el núcleo de Tiwanaku se intensificaron gracias al Proyecto Wila Jawira, dirigido por Kolata (1993, 2003). En 1988-1989, Manzanilla (1992) recuperó una muestra de cerámica tiwanaku en la pirámide de Akapana, material después analizado por Alconini (1995). Otras muestras cerámicas importantes dentro del Proyecto Wila Jawira provienen de los sectores de Putuni (Couture y Sampeck 2003), Akapana Este (Janusek 2002a, 2003) y Ch'iji Jawira (Rivera 2003) del sitio de Tiwanaku, y de Lukurmata, un sitio secundario ubicado en el valle de Katari (Bermann 1994; Janusek 2003).

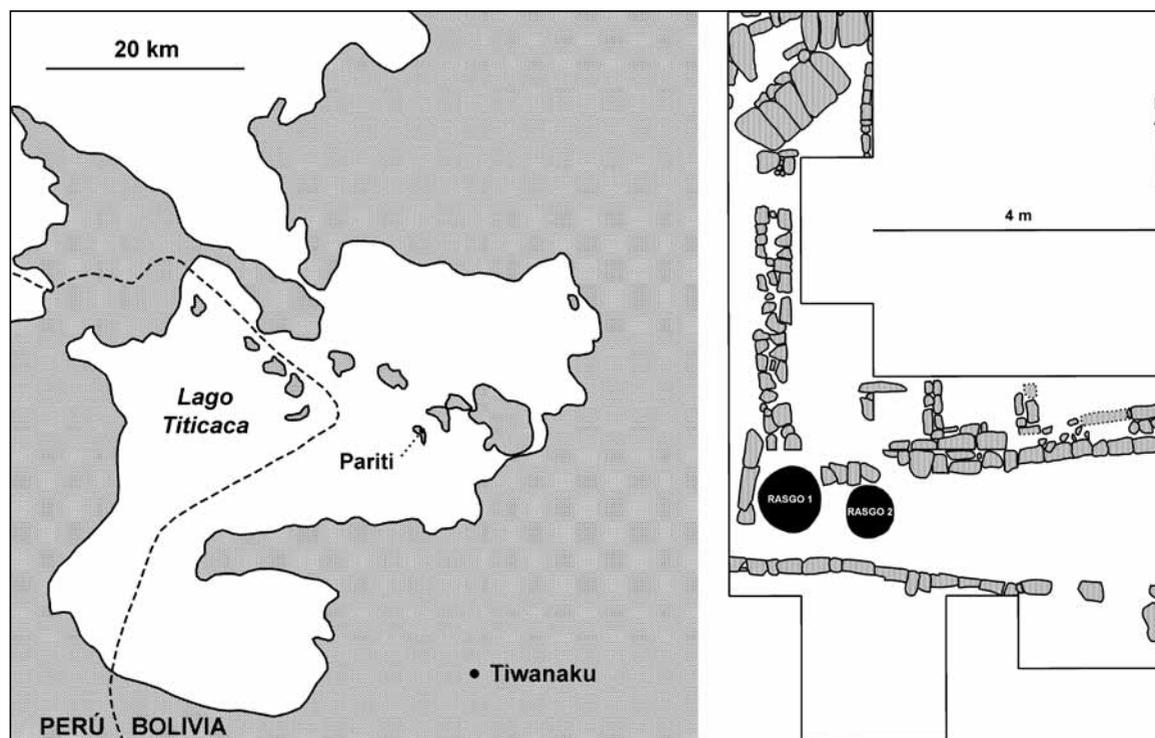
Además, la presencia del estilo cerámico Tiwanaku ha sido entendido como el principal marcador de influencia Tiwanaku en los valles templados de Moquegua, Azapa y Cochabamba (p.e., Goldstein 1985; Berenguer y Dauelsberg 1989; Uribe 1999; Berenguer 2000; Uribe y Agüero 2002; Goldstein y Rivera 2004; Anderson 2009).

La idea de que la cerámica Tiwanaku involucraba variedad estilística apareció tempranamente. Los primeros usos dados a esta variedad fueron cronológicos. Ya Bennett (1934, 1936) emplea criterios de forma y decoración cerámica para distinguir las fases Temprana, Clásica y Decadente. La noción de que la cerámica Clásica porta iconografía más compleja y estandarizada, mientras que la Decadente es simplificada y más homogénea, será aplicada también para diferenciar las sucesivas fases Omo y Chen Chen de la ocupación Tiwanaku en Moquegua (Goldstein 1985, 1989). Años antes, Wallace (1957) también había empleado variables estilísticas mediante el método de seriación para distinguir dos fases del Tiwanaku Temprano o Qeya<sup>3</sup>, tres fases del Tiwanaku Clásico y dos del Post-Clásico, aunque su esquema no tendría mucha influencia posterior. Más recientemente, el trabajo de Burkholder (1997, 2002), ha buscado definir los lapsos temporales de los estilos cerámicos Tiwanaku, aunque ya no con el fin de asignarlos a fases cronológicas cerradas.

La noción de que la variedad estilística de Tiwanaku no tiene un valor cronológico exacto es sugerida por Ponce (1976a), quien niega la vinculación de los estilos Clásico y Decadente de Bennett con sus fases radiocarbónicas Tiwanaku IV y V, y prefiere denominar a la cerámica “Decadente” como “Provincial”, menos elaborada pero potencialmente simultánea a la Clásica. Trabajos posteriores, especialmente el de Janusek (2003), a partir de esta idea han señalado que, si bien las características de la cerámica Tiwanaku cambian en el tiempo, lo hacen de manera distinta en cada sitio y contexto. Documentar manifestaciones cerámicas peculiares de la cerámica Tiwanaku en sitios como Lukurmata, o aun en diversos sectores del sitio de Tiwanaku, ha llevado a Janusek (2002b, 2003) a conferir un valor étnico identitario a la variabilidad cerámica.<sup>4</sup> Simultáneamente, esta variabi-

<sup>3</sup> Actualmente, Qeya se reconoce como un estilo propio del Formativo Tardío 2 (Janusek 2003).

<sup>4</sup> Aunque no comparte exactamente la visión multiétnica de Tiwa-



**Figura 1.** Ubicación de Pariti y plano del área de 32 m<sup>2</sup> excavada en el área central.

lidad estilística cerámica se ha entendido como un elemento de distinción jerárquica al interior de Tiwanaku (Couture y Sampeck 2003; Janusek 2008). Como pieza fundamental de la visión actualmente dominante de un Tiwanaku multiétnico y diferenciado, esta concepción del estilo cerámico ha permeado también la arqueología del valle de Moquegua, entendiéndose los estilos Omo y Chen Chen como reflejo de diversos subgrupos Tiwanaku que pueblan el área en distintos momentos (Goldstein 2005).

### Pariti

La isla de Pariti se ubica en la porción menor del lago Titicaca (Figura 1). Los primeros trabajos arqueológicos realizados allí datan de la década de 1930 y fueron realizados por Bennett (1936), resultando en el hallazgo de varias piezas de oro de filiación Tiwanaku. Las investigaciones

naku, aspectos subyacentes respecto a la consideración del estilo cerámico se encuentran en el trabajo de Burkholder (1997).

sistemáticas en Pariti fueron retomadas en 2003, por un equipo boliviano-finlandés dirigido por Korpisaari y Sagárnaga (2007).

El año 2003 pudimos conocer algunas vasijas semi-completas y fragmentos, encontradas accidentalmente al cavar un pozo para arcilla. Estos hallazgos motivaron la apertura de dos pozos de prueba de 2 m<sup>2</sup> en el lado oeste de la cancha de fútbol de Pariti el año 2004. En nuestra segunda unidad, a 140 cm de profundidad, encontramos el nivel superior del rasgo 1, un pozo cilíndrico de 70-80 cm de diámetro y 170-180 cm de profundidad. Al este del rasgo 1, descubrimos otro rasgo similar, también cilíndrico, con un diámetro de 60 cm y 170 cm de profundidad, excavado el año 2005. Ambos rasgos contenían cerámica trizada, huesos animales, y algunas piezas líticas y metálicas (Korpisaari y Sagárnaga 2007; Korpisaari y Pärssinen 2011). Ocho fechados radiocarbónicos sitúan a la ofrenda alrededor del 1000 DC, momentos finales de Tiwanaku (Korpisaari *et al.* 2012). Posteriores excavaciones realizadas el

año 2006, revelaron segmentos de muros vecinos a las ofrendas cerámicas, y evidenciaron al menos dos fases constructivas en el área central del sitio, asociadas a material cultural Tiwanaku, y la más tardía, contemporánea al depósito de las ofrendas (Patiño y Villanueva 2006 Ms). Las escasas evidencias de colapso de muros sugieren que se trata de un espacio abierto amurallado, de probable función ceremonial. Estos rasgos arquitectónicos y cerámicos no han sido documentados en otros puntos de la isla de Pariti.

La cerámica de los rasgos correspondía a más de 400 piezas Tiwanaku, reconstruidas entre los años 2004 y 2006. La colección de Pariti es el conjunto contextualizado más importante de cerámica Tiwanaku entera, y exhibe alta calidad técnica y complejidad iconográfica. Trabajos anteriores (Korpisaari y Pärssinen 2011; Korpisaari *et al.* 2012) sugieren que la cerámica de Pariti fue intencionalmente quebrada antes de ser depositada en los rasgos. Se han realizado descripciones y cuantificaciones globales de las formas e íconos de la ofrenda de Pariti (Väisänen 2008; Korpisaari *et al.* 2012), que la caracterizan como constituida fundamentalmente por vasijas de uso ceremonial. Korpisaari y Pärssinen (2011) han sugerido que la cerámica de Pariti participó de una ceremonia previa a su ruptura e inhumación. La presencia de huesos pertenecientes a decenas de llamas consumidas (Callisaya 2005 Ms) refuerza la hipótesis de una gran ceremonia comensalista. Asimismo, el análisis de pastas (Fernández 2006 Ms) señala que prácticamente la totalidad de la cerámica de Pariti se manufacturó en la subárea Circumtiticaca. Trabajos de años posteriores se centraron en la interpretación de ciertos aspectos iconográficos o morfológicos específicos (Villanueva 2007; Méncias 2008; Sagárnaga 2008; Korpisaari *et al.* 2009; Choque 2010; Patiño y Villanueva 2010; Callisaya y Callisaya 2011; Trigo e Hidalgo 2012).

Las descripciones de la colección de Pariti (Korpisaari *et al.* 2012) subrayan el hecho de que incorpora algunas formas típicas de Tiwanaku junto a formas nuevas, escasamente reportadas, o con características distintivas. Esto ha llevado a algunos autores (Väisänen 2008; Korpisaari y Pärssinen 2011) a sugerir la existencia de una identidad étnica pariteña al interior de Tiwanaku, de manera consonante con las visiones arqueológicas dominantes de esa sociedad.

Consideramos riesgoso sobrevalorar el carácter étnico de los estilos cerámicos Tiwanaku en general, y de la cerámica de Pariti en particular. Por ejemplo, sugerir a partir de elementos estilísticos cercanía entre un “estilo pariteño” y el estilo Lukurmata definido por Janusek (Korpisaari y Pärssinen 2011) enfatiza ciertos elementos puntuales en detrimento de amplios aspectos de variabilidad de los materiales pariteños. Recientes trabajos sobre Pariti han comenzado a interpretar los significados de ciertos conjuntos cerámicos (Patiño y Villanueva 2010), a indagar en elementos etnográficos y etnohistóricos para la interpretación iconográfica (Korpisaari y Pärssinen 2011), y a incursionar en las posibilidades significativas textuales de la iconografía de Pariti (Pärssinen 2014).

Estos trabajos, y otros como el de Smith (2012), forman parte de una tendencia al uso del registro etnohistórico y etnográfico de la región para interpretar la iconografía desde un enfoque histórico directo. Se ha sugerido que al extrapolar a momentos arqueológicos elementos análogos etnográficos se corre el riesgo de esencializar a las sociedades andinas (p.e., Ávila 2005; Abercrombie 2006). Sin embargo, en este trabajo empleamos estos elementos porque constituyen las fuentes más cercanas existentes para interpretar ciertos aspectos del pensamiento y uso práctico de la cerámica de Pariti.

#### ≈ CONSIDERACIONES TEÓRICAS: DEL ESTILO A LA PERFORMANCE

Volviendo a la visión de estilo como correlato de etnicidad, entendemos que se basa en una separación arbitraria de la variabilidad artefactual entre un ámbito funcional nuclear, adaptativo, y un ámbito estilístico residual, propia de la arqueología procesual (Binford 1965). La rigidez de estas posturas teóricas ha sido muy criticada, tanto al sugerir que existen comportamientos técnicos de valor identitario social (Lechtman y Merrill 1977; Lemonnier 1986; Pfaffenberger 1992), como al enfatizar el valor comunicativo y significativo de los materiales en contextos culturalmente específicos (Wobst 1977; Hodder 1986). En este trabajo no asumimos tal correlato entre estilo morfológico-decorativo y etnicidad, y nos acercamos a la cerámica de Pariti desde la noción de *performance*.

El concepto de *performance* ha permeado profundamente la teoría arqueológica reciente, siendo determinante para ello el sentido performativo presente en las teorías de la práctica (p.e., Bourdieu 1991). Como sugiere Thrift (1997), la performatividad remite a prácticas cotidianas que dan forma a la conducta de los seres humanos hacia otros. Estas acciones sociales, que hacen a la historia y a los sentimientos colectivos, existen gracias a actos performativos continuos, esenciales en la reproducción identitaria de los actores (Butler 1997).

Entre los elementos de la *performance* social, Alexander (2004, cit. en Woodward 2007) se refiere a los medios de producción simbólica, cosas materiales que permiten que las personas actúen socialmente representando cosas para otros, mediante significados icónicos. La idea de que los objetos poseen significados y capacidades comunicativas no es nueva en arqueología. Sin embargo, se ha considerado que el rol de los objetos en la *performance* social excede este ámbito comunicativo o simbólico, siendo los objetos esenciales en toda *performance* social. Desde la teoría del actor-red (ANT), los objetos estabilizan las *performances* otorgando resistencia temporal y espacial a las prácticas sociales (Latour 2005). Desde la arqueología conductual, el término *performance* señala el involucramiento mínimo de un interactivo, humano u objeto, en una actividad de interacción específica (Schiffer y Skibo 1997; Schiffer 1999).

Posteriores aportes teóricos equilibran los roles significativos y performativos del objeto en las relaciones sociales. En la introducción a un influyente volumen (Pels *et al.* 2002) se afirma que, si bien las relaciones sociales están necesariamente insertas en un marco material, los objetos materiales a su vez, están necesariamente insertos en marcos simbólicos, o constructos narrativos (Harré 2002). Basándose en esta idea, Woodward (2007) sugiere que la eficacia cultural del objeto depende de ambos elementos: los objetos son parte necesaria de cualquier *performance* social según sus capacidades y prestaciones. Sin embargo, solo aquel objeto inserto en constructos narrativos adquiere significado cultural.

En este trabajo adherimos a esta última postura, reconociendo tanto las capacidades performativas del objeto como su posición significativa dentro de determinadas narrativas. Es en virtud de ambos aspectos que la inser-

ción de ciertos objetos en situaciones de acción social los hace gravitantes en la reproducción de las identidades personales y grupales.

#### ❖ LA CERÁMICA DE PARITI COMO RECIPIENTE

La ofrenda de Pariti es un buen contexto para examinar aspectos de narratividad y *performance* de los objetos por varias razones. Está formada por piezas cerámicas destinadas al consumo de alimentos y bebidas, empleadas en un evento social. Estas piezas poseen repertorios iconográficos complejos y diversos, por lo que potencialmente están insertas en constructos narrativos.

Hemos considerado dos grupos de indicadores cerámicos. Por un lado, aquellos performativos, que permiten o restringen actividades de *performance* social: el tamaño, peso y portabilidad de las piezas, y la presencia y forma de bordes, cuellos, asas. Por otro, aquellos aspectos narrativos, que permiten situar al artefacto dentro de constructos de significado: el contenido iconográfico, los colores, y la posición y estructura decorativa.

Relacionamos estos indicadores con los datos distribucionales de las piezas cerámicas al interior de la ofrenda. Los rasgos de la ofrenda de Pariti son deposiciones únicas, carentes de estratigrafía interna. Por ello, en la excavación se seccionó cada rasgo en niveles arbitrarios de 20 cm (rasgo 1) y 10 cm (rasgo 2), para documentar mejor la posición vertical de cada fragmento. Los fragmentos de las piezas estuvieron entremezclados, presentándose en varios niveles del pozo, e incluso en ambos pozos, lo que ha permitido sugerir la simultaneidad de ambos rasgos (Korpisaari y Sagárnaga 2007). Tras la reconstrucción, se ha podido establecer el nivel de origen de la mayoría de los componentes de cada pieza. Estos datos de distribución, aunque aproximados, permiten evaluar la presencia de algún orden deposicional de las piezas de Pariti.

La colección posee un total de 435 vasijas (Korpisaari *et al.* 2012). Se han dejado de lado piezas con decoraciones borradas por tafonomía y piezas sin decoración, empleándose para las descripciones un conjunto de 404 piezas. Para los datos de distribución también se depuraron piezas sin datos claros de ubicación de nivel (7), o con fragmentos repartidos entre ambos rasgos (18), con

Conjunto	Rasgo 1		Rasgo 2		Total	
	n	%	n	%	n	%
Común	161	58	65	64	226	60
Escultórico	39	14	5	5	44	12
Transicional	44	16	14	14	58	15
Challadores	33	12	18	18	51	13
<b>Total</b>	<b>277</b>	<b>100</b>	<b>102</b>	<b>100</b>	<b>379</b>	<b>100</b>

**Tabla 1.** Conteo de piezas analizadas según rasgo y conjunto.

los que el número estudiado fue de 379 piezas. En base a aspectos morfológicos que se explican a continuación, se han definido cuatro conjuntos cerámicos al interior de la ofrenda (Tabla 1). El rasgo 2, más pequeño, posee mucha menos cerámica que el rasgo 1. En términos de composición, el conjunto de cerámica común es mayoritario en ambos rasgos, y la principal diferencia es que el rasgo 1 contiene mucha más cerámica escultórica y transicional. Los datos distribucionales son detallados en la siguiente sección.

❖ LA CERÁMICA DE PARITI: FORMAS, ÍCONOS Y DISTRIBUCIONES

**Cerámica común**

*Aspectos performativos:* El conjunto de cerámica común recuerda a la cerámica Tiwanaku más usual de la subárea Circumtiticaca y otras regiones (Goldstein 1985, 2003; Alconini 1995; Burkholder 1997; Janusek 2003) (Figura 2). Las formas comunes se asocian a ceremonias comensalistas y poseen una decoración asociada a la estatuaría Tiwanaku, por lo que exteriorizarían los valores del Estado (Janusek 2004).

El conjunto común involucra a siete formas cerámicas principales: tazones, mini-escudillas, *tinkeros*, *keros*, botellas, escudillas y vasos prosopomorfos. Los tazones y mini-escudillas son las formas comunes más simples, muy portátiles y decoradas solo internamente, enfatizando el consumo individual. Los bordes amplios, diagonales y rectos de las mini-escudillas dificultan el vertido de líquidos, sugiriendo una función de consumo de alimentos

sólidos. En cambio, los bordes de los tazones permiten beber; referencias etnográficas sugieren su uso en el consumo de alimentos líquidos (Sillar 2000).

El *tinkero* es una forma anteriormente no reportada, inserta en el conjunto común por su iconografía y cromática. Imita a un recipiente de calabaza, y su correlato más cercano, etnográfico, proviene del Norte Grande de Chile, donde estas formas se usan para ofrecer líquido mediante una aspersión o *tinka* (Varela 2002; Väisänen 2008). El *tinkero* es muy portátil, pero despliega su decoración en el exterior, enfatizando la visibilidad social de la *tinka*. Esta exterioridad emparenta al *tinkero* con otra forma libatoria: el *kero*. Éste es un indicador Tiwanaku por excelencia (Janusek 2003), interpretado como un medio de alianza y negociación de poder (Goldstein 2003; Anderson 2009), y también para los incas (Cummins 2002). La bebida social y la libación son funciones atribuidas a esta pieza. Los *keros* comunes de Pariti son formas portátiles<sup>5</sup> con un *torus* modelado en el tercio superior.

Las dos formas de distribución tienen un alto despliegue y movimiento social. La botella es una pieza cerrada portátil, que distribuye bebida desde grandes piezas de acopio hacia piezas de consumo/libación. Su decoración es exterior y en el borde interno, justamente las zonas más visibles de una pieza en constante traslación e inclinación para verter líquidos. La escudilla es una forma abierta medianamente portátil, con bordes diagonales rectos, por lo que se debió emplear en la distribución y consumo grupal de sólidos. La decoración, situada en el borde interno y toda la superficie exterior, despliega contenidos simultáneamente al usuario y al entorno social.

Finalmente, las piezas más elaboradas son los vasos prosopomorfos. Estos grandes contenedores cilíndricos presentan un modelado de rostro humano frontal. Su peso y la decoración restringida a un panel rectangular frontal, sugieren una posición estática y una función de exhibición.

*Aspectos narrativos.* La cerámica común de Pariti posee engobes rojos y decoración en gris, naranja, blanco y negro.

<sup>5</sup> Aunque existen *keros* excepcionales de mayor tamaño en la colección de Pariti.

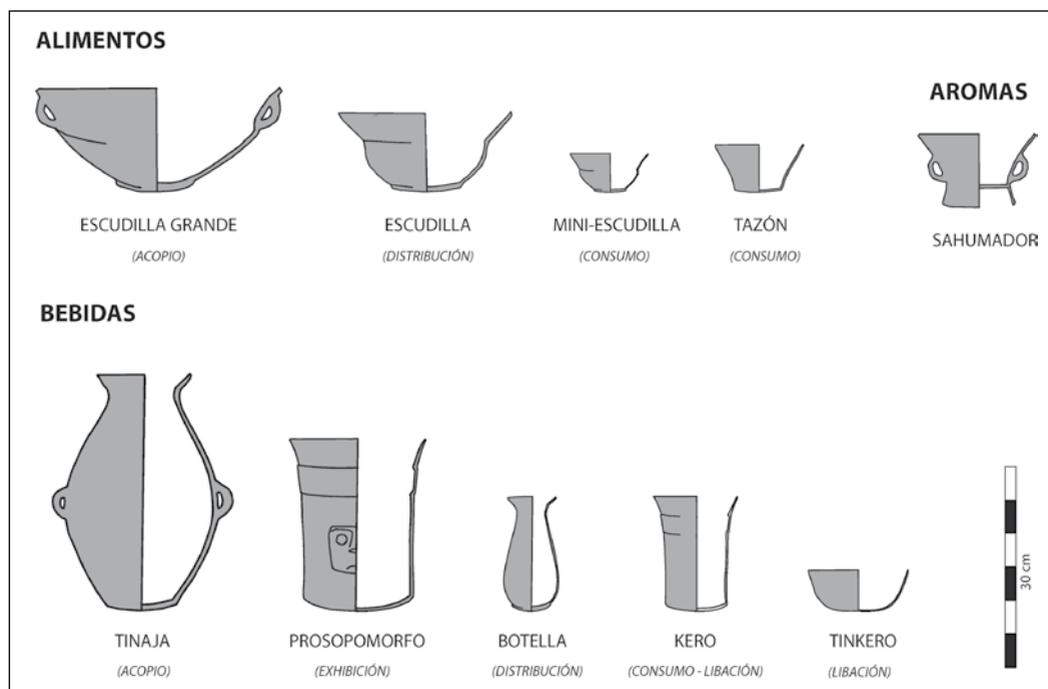


Figura 2. Escala y función de las formas cerámicas comunes de Pariti.

Los tazones llevan dibujos escalonados terminados en cabezas de ave de color amarillo, o bien motivos rectilíneos y un rombo central, excepcionalmente reemplazado por un felino. Sin embargo, son las mini-escudillas las que portan frecuentemente motivos felínicos grises. El color y características físicas han permitido identificar al felino con un gato montés andino o *titi*, y al ave con un águila (Alconini 1995; Villanueva 2007). En estas formas comunes simples, ambos animales se encuentran siempre separados.

El escalonado con cabeza de ave también aparece en los *tinkeros*, en los que este ícono es permutable con la cabeza antropomorfa de perfil, típicamente Tiwanaku, y que también decora el *torus* de los *keros*, asociándose por tanto a formas libatorias. El cuerpo de los *keros* porta al felino y el ave, yuxtapuestos e intercalados; estos mismos motivos se observan también en las formas de distribución social.

En el caso de las escudillas, los bordes internos muestran a ambos animales intercalados, mientras que el exterior suele mostrar la conjunción de esta dualidad en un ser híbrido (Villanueva 2007). Algunas de estas

hibridaciones adquieren atributos como aureolas radiadas y brazos con báculos, rasgos típicos de la iconografía escultórica Tiwanaku que aparecen también en las piezas comunes más elaboradas, como los vasos prosopomorfos. En estos casos, los íconos de ave y felino son fusionados como componentes del tema del rostro frontal radiado. En la mayor parte de los ejemplares se representa solo el rostro, aunque en algunos se añade cuerpo y brazos con báculos para generar un “personaje frontal con báculos”, el ícono Tiwanaku más reconocido (Menzel 1964; Cook 1994; Makowski 2002; Agüero *et al.* 2003).

La cerámica común de Pariti responde a una rígida correspondencia entre ícono, color y forma, narrando diferentes instancias en la relación entre los íconos de ave y felino: desde la total separación en formas individuales, pasando por la yuxtaposición e hibridación en formas distributivas sociales, hasta la fusión total en las formas de exhibición (Figura 3). La cabeza de perfil, permutable con el ícono de ave y restringida a las formas libatorias, se mantiene al margen de esta narrativa, aunque como veremos, vincula a este conjunto con otros.

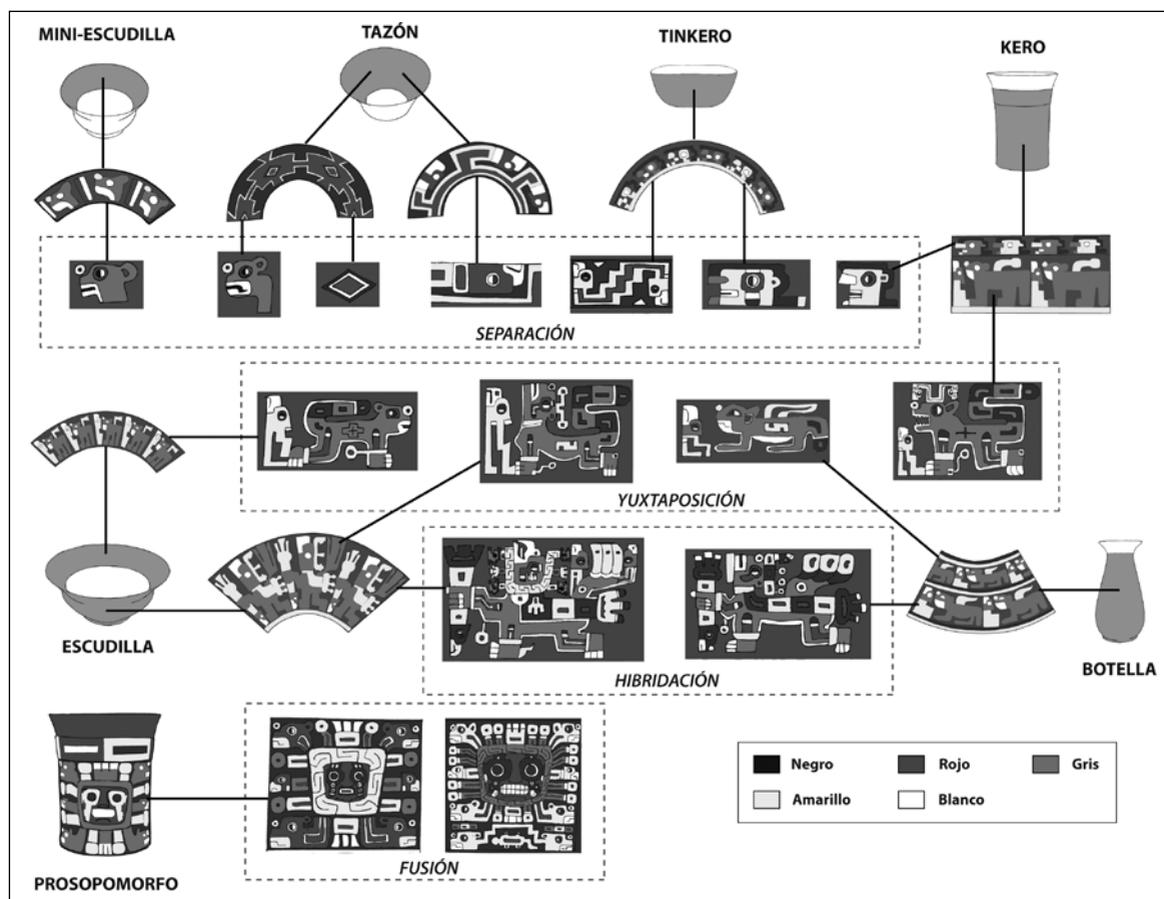


Figura 3. Estructuras y motivos decorativos en cerámica común.

*Cerámica inusual.* Las botellas y escudillas presentan excepciones al canon común, mediante la incorporación de paneles negros, alteración de la estructura decorativa, incorporación de otros íconos, y uso del color rosa en lugar del gris. Algunas escudillas incluso incorporan asas y una acanaladura de borde, permitiendo el vertido de líquidos. Entre las formas libatorias, los casos alejados de la norma son más frecuentes (Figura 4). De hecho, la colección de *keros* y *tinkeros* de Pariti incorpora tantas piezas comunes como “inusuales”. Los *tinkeros* inusuales suelen emplear engobe negro, con decoración que emplea el rosa y rompe con la estructura de repetición modular para adquirir composiciones desordenadas, basadas en híbridos animales, íconos circulares y manos. En los casos de mayor tamaño la decoración se desplaza hacia dentro, sugiriendo otra función. Entre los *keros* no comunes, se encuentran ejemplares intermedios que conservan el en-

gobe rojo y la banda de cabezas de perfil, alterando solamente el cuerpo inferior de la pieza. En un caso, la base de la pieza adquiere forma de pie humano, característica asociada a Wari (Trigo e Hidalgo 2012), y la banda de cabezas es cambiada por una de cráneos humanos. Sin embargo, otro grupo de *keros* inusuales posee rasgos aún más alejados del canon: engobes negros, uso de pintura rosa, dibujos geométricos complejos y animales híbridos pintados o en forma de aplicaciones plásticas.

Entre las formas libatorias aparecen también pequeños grupos de piezas: *tinkeros* cuadripartitos anidados a manera de “muñecas rusas”; un juego de piezas libatorias de engobe marrón texturado en naranja y negro<sup>6</sup> con

<sup>6</sup> La textura empleada es similar a la que reporta Janusek (2004) para Lukurmata y la cuenca Katari.

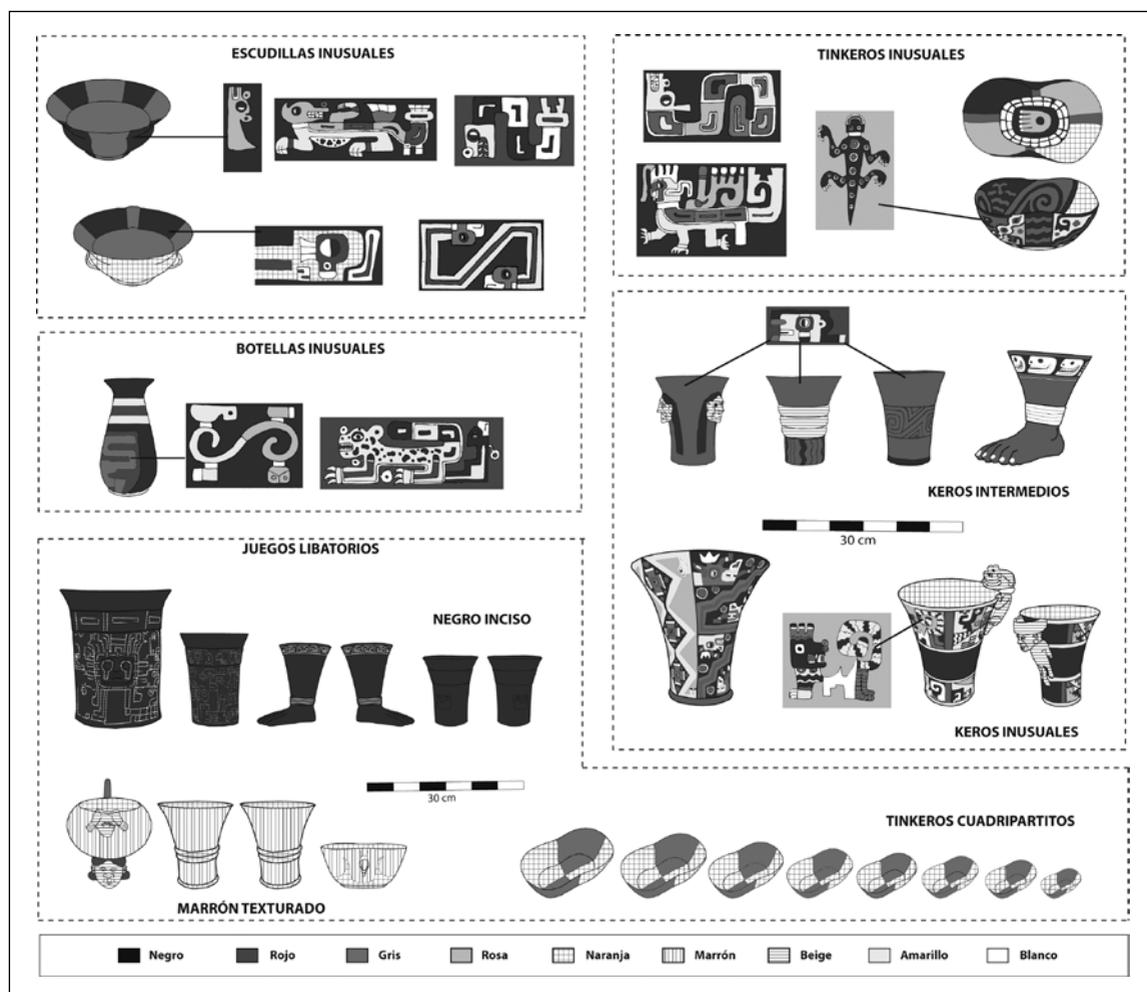


Figura 4. Ejemplos de cerámica inusual de Pariti.

inusuales modelados y aplicaciones; y un juego de vasos negros incisos<sup>7</sup>, que incluye un par de vasos-pie simiescos<sup>8</sup> que plantean un vínculo con zonas subtropicales. El conjunto común también incluye pequeñas cantidades de piezas reportadas en la arqueología de Tiwanaku, como escudillas grandes<sup>9</sup>, cántaros o tinajas de acopio de líquidos, y sahumerios.

<sup>7</sup> Piezas similares han sido reportadas como parte del estilo Omo en Moquegua (Goldstein 1989). Estos vasos son de pasta negra reducida, a diferencia de los *keros* inusuales, de pasta oxidada y con engobe negro pintado. La decoración en vasos negros reducidos es realizada mediante incisiones poscocción.

<sup>8</sup> Tamara Pardo, bioantropóloga, com. pers. 2011.

<sup>9</sup> *Basins* o fuentes, según Janusek (2003).

*Distribución.* El conjunto común es mayoritario en ambos rasgos (Figura 5).<sup>10</sup> La diferencia de distribución entre tazones y mini-escudillas es especialmente marcada en el rasgo 1, con tazones en niveles profundos y mini-escudillas en niveles altos. Las escudillas comunes se concentran en la mitad inferior del rasgo 1, mientras que las escasas escudillas inusuales (3 de 24), aparecen en niveles más altos. En el rasgo 2 la tendencia se invierte, incluyendo más escudillas inusuales (12 de 19). Las escudillas acanaladas solo aparecen en este rasgo, en la parte superior.

<sup>10</sup> Los gráficos de distribución incluyen todas las piezas cuyas morfologías e iconografías han sido discutidas en el texto, con excepción de los juegos libatorios, obviados por motivos de espacio en el gráfico. Cada símbolo de recipiente corresponde a una pieza real.

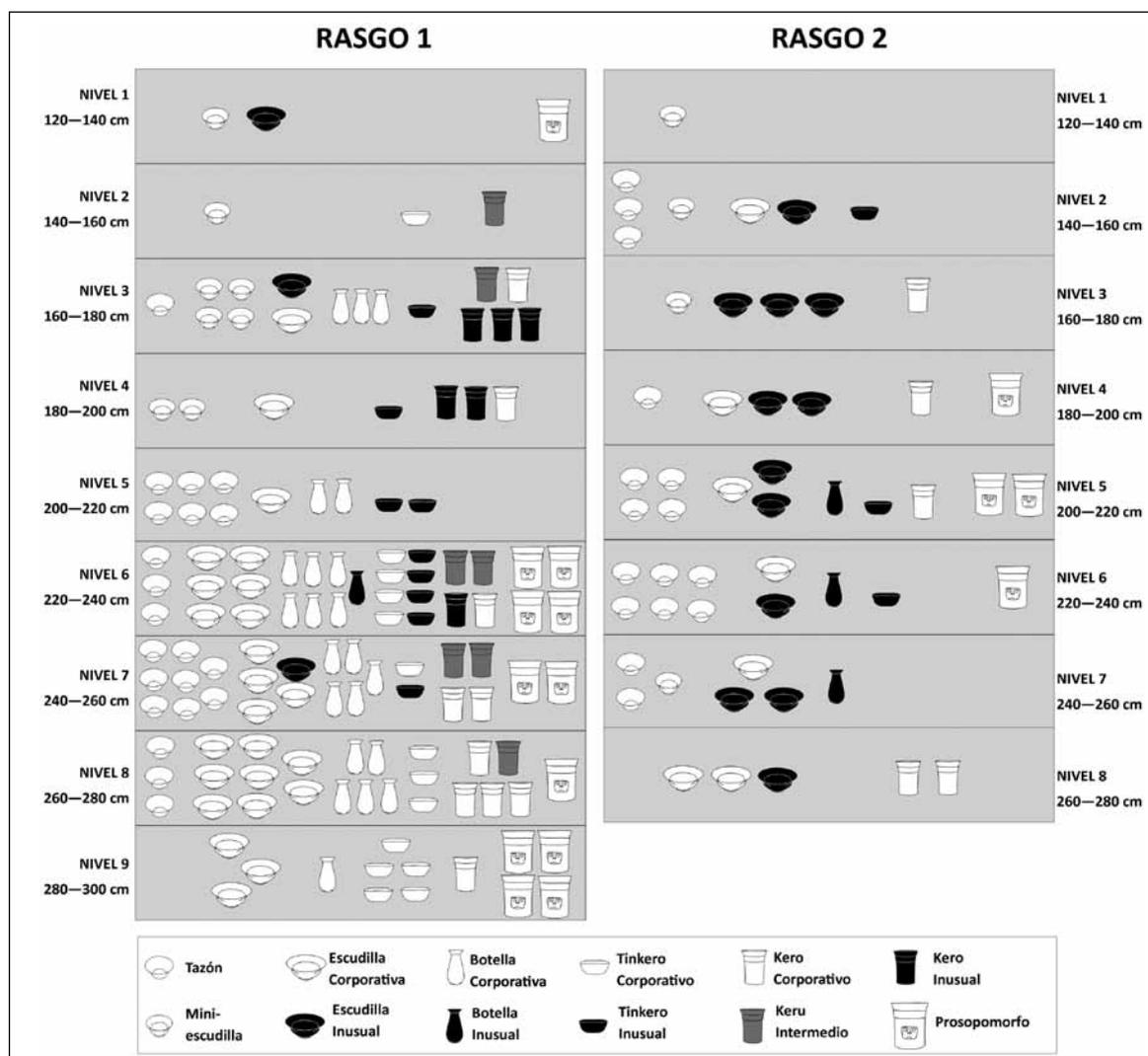


Figura 5. Distribución de cerámica común en los rasgos de Pariti.

Las botellas siguen un patrón similar: en el rasgo 1 casi todas las botellas son comunes, mientras que en el rasgo 2, las escasas botellas son inusuales. Los prosopomorfos se distribuyen por peso, con los más pesados en niveles profundos y los más portátiles hacia el centro del rasgo 1. Solo prosopomorfos pesados se encuentran en el rasgo 2. El único prosopomorfo con rasgos inusuales se halla aislado en el nivel 1 del rasgo 1.

En cuanto a formas libatorias, los tinkeros se concentran en el rasgo 1 (38 piezas contra cuatro en el rasgo 2). El nivel de los tinkeros es el 6, casi a la mitad de la ofrenda. Los

tinkeros rojos se ubican hacia abajo, con un pico en el nivel 9. En cambio, los tinkeros negros se concentran arriba del nivel 6. La distribución de keros es similar, con ejemplares comunes concentrados en los niveles profundos. Los keros no comunes exhiben dos concentraciones, una de keros intermedios hacia el nivel 6, y otra de keros inusuales hacia el nivel 3. En el rasgo 2 solo comunes, son escasos.

Los juegos de piezas se encuentran concentrados: los tinkeros cuatripartitos en la mitad baja del rasgo 1; y el juego negro-inciso, concentrado en el nivel 8 del rasgo 1. Finalmente, el grupo marrón texturado se ubica

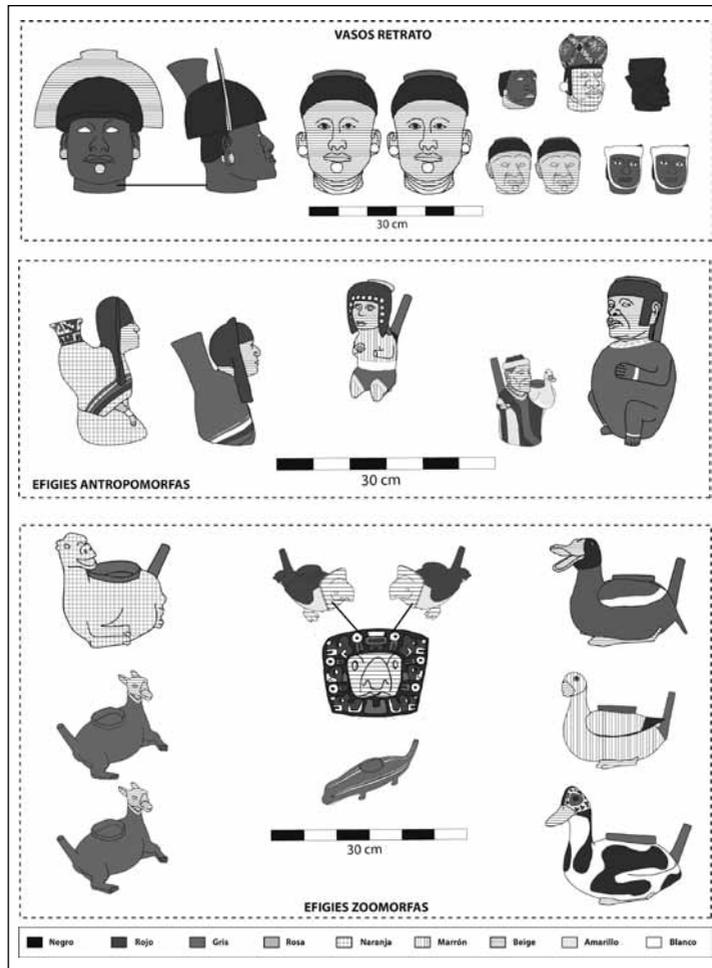


Figura 6. Cerámica escultórica de Pariti.

entre ambos rasgos<sup>11</sup>, siempre en niveles altos. Los sahumadores se concentran en puntos concretos de ambos rasgos, sugiriendo que el sahumero pudo darse en momentos muy específicos del ceremonial. Finalmente, los cántaros se concentran en el nivel más alto del rasgo 1, sugiriendo que fueron los últimos en ser quebrados y/o enterrados.

### Cerámica escultórica

*Aspectos performativos.* Vasijas escultóricas, especialmente vasos retrato, han sido documentados en otros sitios

Tiwanaku (Janusek 2003); pero Pariti destaca por la variedad y calidad de representaciones humanas y animales. El conjunto escultórico reúne recipientes mayormente livianos y portátiles, destinados a la gestión de bebida y con despliegue decorativo externo (Figura 6). Es también en este conjunto que se presentan con más frecuencia piezas pares (Sagárnaga 2008), aludiendo a una función interactiva de la bebida.

El conjunto escultórico de Pariti incluye efigies femeninas y masculinas, con una diferencia de género fundamental: las efigies femeninas son botellas, formas cerradas de distribución de líquidos. Las masculinas son vasijas con sorbete o pitón, para consumo individual de líquidos. Ambas piezas generan flujos distintos y complementarios,

<sup>11</sup> Una de estas piezas, una fuente globular con pitón y base modelada en forma de rostro, presenta fragmentos en ambos rasgos.

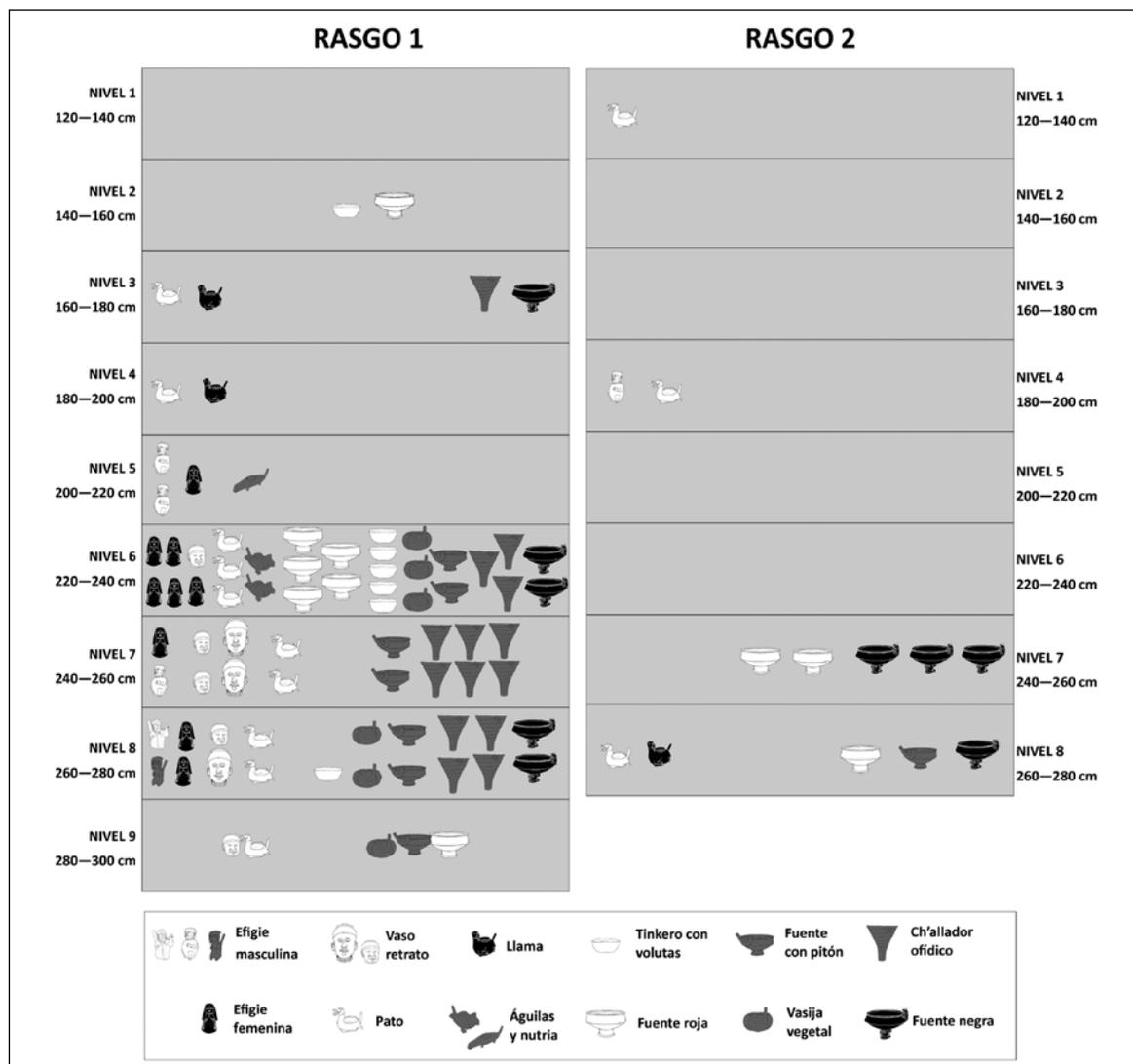


Figura 7. Distribución de cerámica escultórica y transicional en los rasgos de Pariti.

similares a los desplegados por varones y mujeres en el ritual comensal según la etnohistoria (Cummins 2002).<sup>12</sup> Excepcionalmente, existe una efigie de características funcionales ambiguas, con cuello de botella y pitón de vasija. La cerámica antropomorfa se completa con los vasos retrato, portátiles y destinados al consumo individual de líquidos, a excepción de tres piezas de gran tamaño y peso, seguramente con funciones de exhibición. Una de estas

<sup>12</sup> Un par de vasijas femeninas cargan tinajas en las espaldas de modo similar al que aparece en alguna iconografía de la época inca (Wichrowska 2000).

piezas, con cuello de cántaro pudo tener un rol central de distribución.

En cuanto a la cerámica zoomorfa de Pariti, incluye solo vasijas cerradas con pitón, para consumo individual de líquidos. Aunque difíciles de apilar para su transporte, estas piezas son pequeñas y livianas, sugiriendo gran portabilidad en la ceremonia.

*Aspectos narrativos.* En el caso de las efigies antropomorfas, las diferencias posturales son marcadas, con las mujeres

arrodilladas y los varones sentados o acucillados, comunicando ideales de género que se corresponden con las diferentes funciones performativas de las vasijas. La efigie funcionalmente ambigua también lo es posturalmente, al tener cuerpo masculino pero postura arrodillada. El rostro en esta pieza, cuadrado, con barbilla prominente, ojos circulares, y peinado cuadrangular casi forzado, no es naturalista y recuerda a los rostros frontales de los vasos prosopomorfo. Como el rostro radiado reúne a los íconos de ave y felino en la iconografía del conjunto común, esta pieza concilia las diferencias de género en el conjunto antropomorfo.

Las efigies femeninas expresan diferencias a través del vestido, mientras las masculinas lo hacen mediante el peinado, el tocado cefálico y los ornamentos faciales (Korpisaari 2006). Entre las efigies masculinas se identifican dos tipos: un anciano de túnica multicolor que sostiene un pato, y un hombre de vestido rojo y vientre prominente, con collar blanco y botón labial superior. Si añadimos el grupo de vasos retrato, todos masculinos, tenemos siete tipos<sup>13</sup> que podrían expresar diferencias étnicas.<sup>14</sup> El conjunto de vasos retrato de Pariti podría delatar la existencia de ciertas diferencias jerárquicas (Korpisaari y Pärssinen 2011). Al menos la gran vasija con cuello de cántaro posee un tocado prominente, que recuerda a algunos emblemas de autoridad inca.

En cuanto a las piezas zoomorfas, son mayormente llamas y patos, detalladamente retratados. A diferencia de los íconos animales pintados como el águila y el *titi*, la relación humana con patos y llamas es de mucha familiaridad, y es además, una relación de consumo, aspecto típico de la ontología andina (Isbell 1974; Sillar 2004; Haber 2007). En un trabajo reciente, Smith (2012) sugiere vínculos entre camélidos domésticos y avifauna lacustre, ambos relacionados al concepto de punto de origen o *paqarina*.

<sup>13</sup> La adscripción de uno de estos tipos es ambigua, pues dos retratos de un personaje masticando coca, con turbante y orejeras, son representaciones cefálicas con pitón. Asimismo, Korpisaari y Pärssinen (2011) sugieren que un par de vasos retrato con la porción superior faltante podrían ser soportes de fuentes. Villanueva (2007) cree que se trata de vasos, por las características de tamaño y grosor.

<sup>14</sup> Blom (2005) sugiere que la deformación craneana y el tocado podrían haber desplegado diferencias étnicas en Tiwanaku.

Es posible que la dualidad llama-pato imite a alguna dualidad del ámbito antropomorfo. La diversidad del colorido y plumaje de los patos, en contraste con la regularidad de las representaciones de llamas, podría imitar la dualidad de género. Esto se refuerza por el vínculo entre hombre y pato en una efigie masculina, y porque las efigies de llamas retratan a hembras preñadas. Sin embargo, todas las efigies animales poseen pitón, estando ausente la diferenciación funcional de la dualidad hombre-mujer. Otra posibilidad es que se reproduzca la diferencia entre las dos efigies masculinas de cuerpo entero, una policroma y asociada manifiestamente al pato, y la otra asimilada a la llama por el engobe rojo y el vientre prominente.

El conjunto zoomorfo presenta algunas representaciones más hieráticas y artificiales. Un par de vasijas retrata al águila de la iconografía pintada.<sup>15</sup> Este animal mira al frente, con una aureola radiada similar a la de los rostros prosopomorfo. Puede que la contraparte del águila, el *titi*, esté veladamente presente en la efigie gris de una nutria de río, animal de tierras bajas y yungas (Korpisaari *et al.* 2009). En zonas subtropicales este animal se llama *mayu titi*, o *titi* de río (Bouysson-Cassagne 1988), encarnación del *titi* altiplánico en zonas subtropicales. Al mismo tiempo, encontramos asociaciones entre las aves –águila y pato–, por un lado, y los cuadrúpedos –llama y *titi*-nutria–, por otro.<sup>16</sup>

*Distribución.* El conjunto escultórico se concentra en el rasgo 1 (Figura 7). En el ámbito antropomorfo, las vasijas masculinas se ubican en los niveles 7-8 y 5 del rasgo 1. Las efigies femeninas se concentran al medio de las masculinas, en el nivel 6. Los vasos retrato se ubican entre los niveles 6 y 9, con las tres piezas de gran tamaño circunscritas a los niveles 7-8. En cuanto a las piezas zoomorfas, la distribución es muy sugerente, con los patos concentrándose en los niveles más profundos, las águilas y la nutria al centro, y las llamas apareciendo solamente en niveles altos.

<sup>15</sup> Alternativamente, se ha sugerido que se trataría de un águila arpia amazónica porque la aureola sugiere un característico collar de plumas levantadas (Korpisaari *et al.* 2009).

<sup>16</sup> Al respecto, Smith (2012) señala la conceptualización de los felinos como guardianes de los rebaños de camélidos.

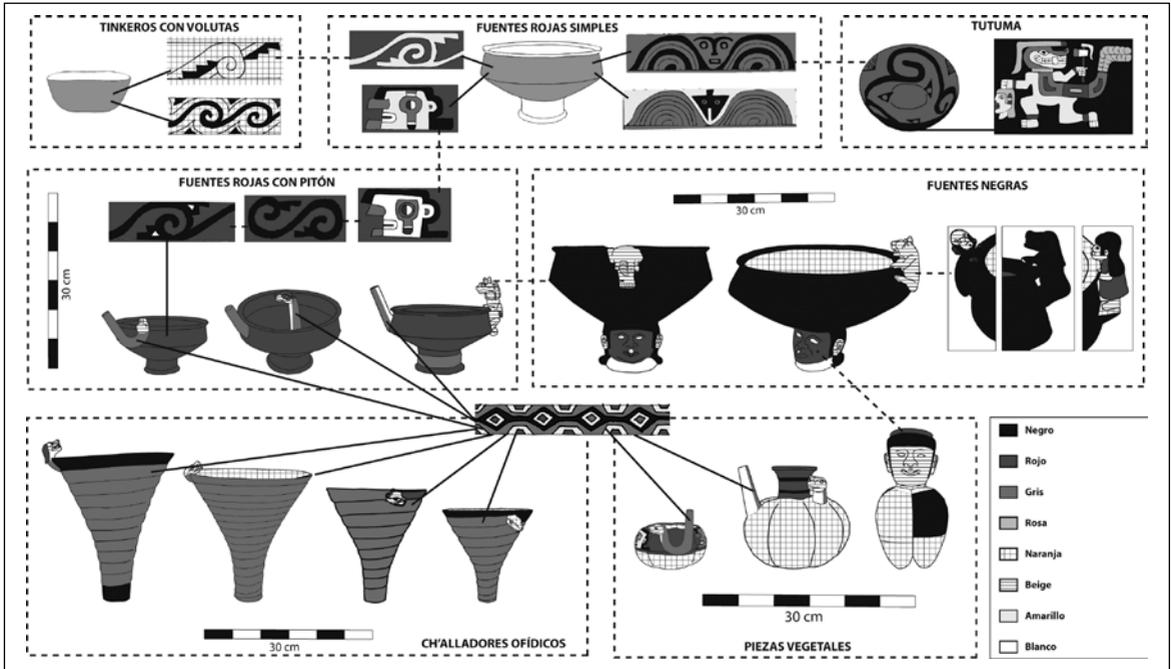


Figura 8. Cerámica transicional de Pariti.

### Cerámica vegetal y fuentes

*Aspectos performativos.* La ofrenda de Pariti también incorpora un conjunto heterogéneo de vasijas no reportadas anteriormente, así como fuentes de pedestal, forma reportada, aunque infrecuente (Janusek 2003) (Figura 8). Las fuentes son formas medianas externamente decoradas, cuya función se vincularía a la presentación de alimentos sólidos. Las fuentes rojas tienen sus contrapartes con engobe negro, más grandes y pesadas.<sup>17</sup> A diferencia de los *keros* o *tinkeros* inusuales, estas fuentes no llevan pintura, sino adornos modelados en el pedestal y los bordes. Asimismo existe un grupo de fuentes rojas más livianas con pitón, lo que permite beber desde el interior y sugiere una función de bebida grupal por su decoración externa. Otras formas con pitón, pero más portátiles, son las vasijas globulares, inspiradas en el mundo vegetal, al igual que un grupo de *tinkeros* no comunes de engobe naranja. Finalmente in-

<sup>17</sup> Algunas fuentes negras son de pasta reducida, pero las de mayor tamaño son de pasta oxidada con engobe negro. Sin embargo, a diferencia de los *keros* de engobe negro, estas fuentes no llevan abundante decoración pintada, recurriendo al modelado como técnica decorativa principal.

cluimos en este conjunto a los *challadores* ofídicos, formas medianas, abiertas y acampanadas, con perforación basal, empleadas fundamentalmente en actos de libación. Estas piezas cerámicas son casi desconocidas en la literatura arqueológica sobre Tiwanaku<sup>18</sup>, y lo que las distingue de los *challadores* pintados que trataremos a continuación, es que el motivo decorativo externo es una serpiente de cascabel enroscada sobre sí misma.

*Aspectos narrativos.* Este conjunto es funcionalmente heterogéneo, incluyendo formas de presentación de alimentos, de consumo individual de bebida, y de libación. Lo que liga a estas formas cerámicas es el aspecto decorativo, con la presencia de aplicaciones plásticas modeladas, y uso de los iconos serpiente y cabeza humana de perfil.

<sup>18</sup> Excepciones son una vasija del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (Wallace 1957: Plancha 8d), otra de la colección del Museo de Múnich (Posnansky 1957: III: Plancha XXII a) y una pieza de madera del Museo R. P. Gustavo Le Paige de San Pedro de Atacama (Goldstein y Rivera 2004: Figura 6.11). Sin embargo, estas piezas no llevan la perforación basal de los *challadores* pariteños.

Las fuentes de engobe rojo, con y sin pitón, exhiben la transición gradual del ícono de cabeza de perfil hacia una voluta mediada por rostros estilizados de humano o ave, y luego hacia grecas de volutas. Esto emparenta a las fuentes rojas con los *tinkeros* decorados con volutas negras. Recordemos que otros *tinkeros* portan aves y cabezas de perfil, reforzando la idea de permutabilidad. Un excepcional cuenco con forma de media calabaza o *tutuma* presenta en el interior una combinación de rostros estilizados y volutas, y en el exterior a un decapitador ofídico.

Las fuentes rojas con pitón incluyen además el motivo modelado de la serpiente de cascabel de color gris.<sup>19</sup> El uso de cabezas de perfil y serpientes vincula a estas fuentes con las vasijas vegetales. Un par de estas piezas tiene la parte superior modelada en forma de la cabeza del mencionado personaje de vientre prominente, conectando también a este grupo con el de fuentes negras.<sup>20</sup> En todo caso, la serpiente aparece asociada solo a formas de consumo de bebida y a los *challadores* ofídicos, formas libatorias. La piel de serpiente es gris y decorada por una sucesión de rombos, sugiriendo permutabilidad con los íconos de *titi* y rombos presentes en los tazones. Algunos *challadores* ofídicos, de hecho, presentan cuerpo de serpiente y rostro felínico. Se ha sugerido que serpientes con rostro felínico de la iconografía Tiwanaku son un híbrido similar al *amaru* inca (Smith 2012).

En tanto, las fuentes negras llevan decorados muy distintos: los pedestales suelen llevar un rostro humano con collar blanco y botón labial, el mismo personaje de vientre prominente del conjunto escultórico.<sup>21</sup> Los bordes llevan representaciones de animales de zonas subtropicales, como felinos, osos y simios, siempre con rasgos humanizados, como cabello o botones labiales. La relación de la cerámica negra con tierras bajas ya se manifestaba en los pies simiescos de los vasos negros incisos.

<sup>19</sup> Una de estas piezas incluye, además, un animal híbrido aplicado en el borde.

<sup>20</sup> El collar de placas blancas aparece por separado en ciertas fuentes rojas y *tinkeros* negros.

<sup>21</sup> Existe otra fuente con pedestal modelado, de características excepcionales: cuerpo globular con pitón y menor tamaño. Por su color, esta pieza fue reunida con dos vasos y un *tinkero* en el conjunto marrón texturado, discutido en el acápite de cerámica común.

En suma, este conjunto permite ver a la dualidad ave-felino del conjunto común, transformada en una nueva dualidad, la de cabeza de perfil/voluta o serpiente/rombo, vinculada a formas de consumo individual y grupal de bebida, inexistentes en el conjunto común. Asimismo, mediante los *challadores* ofídicos, estas piezas facilitan la transición entre el conjunto de cerámica común y el de *challadores* pintados.

*Distribución.* El conjunto de cerámica vegetal y fuentes se concentra en el rasgo 1 (Figura 7). Las formas que emplean el motivo de voluta, los *tinkeros* con volutas y las fuentes rojas, se concentran en el nivel 6. Existe proporción similar de fuentes simples negras y rojas en ambos rasgos. En cambio, prácticamente todas las piezas que emplean el ícono de serpiente se encuentran en el rasgo 1, concentradas en la zona baja, con una mayoría de vasijas vegetales en el nivel 6 y de *challadores* ofídicos en el nivel 7.

### **Challadores**

Aunque conocida para Tiwanaku<sup>22</sup> (Janusek 2003), la forma de *challador* nunca había sido reportada en la cantidad y complejidad que ostenta en Pariti. El perfil acampanado de este vaso embudo tiene su correlato más cercano en la cerámica Mojocoya de los valles chuquisaqueños (Salinas 2007). A diferencia de los otros conjuntos, el de *challadores* no posee estructura dual. Existen *challadores* engobados en negro y en rojo, pero aparece además, un numeroso grupo de piezas de engobe multicolor. Cada grupo incluye *challadores* simples, complejos y tubulares (Figura 9).

*Aspectos performativos.* Se ha sugerido que el *challador* se usaba obturando con el dedo la perforación basal, para liberar el líquido a voluntad y ofrecerlo a la tierra o *challar*. Esto es aplicable en los ejemplares pariteños más pequeños y portátiles, que hemos denominado *challadores* simples por su decoración escasa y restringida. Sin embargo, la mayoría de los *challadores* de Pariti son demasiado grandes y pesados para haberse usado de ese modo, y es probable que hayan sido plantados en el suelo para una absorción lenta de líquido. Tal vez por eso, muchas de estas piezas lleven marcas incisivas poscocción en la base, la superficie de contacto con el suelo (Korpisaari y Pärssi-

<sup>22</sup> La forma de *challador* suele asociarse a los Valles Orientales (Janusek 2003).

	SIMPLES	COMPLEJOS	TUBULARES
ROJOS			
MULTICOLORES			
NEGROS			

Negro
 Rojo
 Gris
 Rosa
 Naranja
 Beige
 Amarillo
 Blanco

Figura 9. Estructura decorativa en *challadores* de Pariti.

nen 2011). Estos *challadores* de tamaño mediano a grande incluyen decoración abarcadora y elaborada, y los hemos separado en complejos y tubulares. La diferencia está en que los últimos poseen un par interno de tubos cruzados, posiblemente empleados para alinear visualmente a las piezas, a manera de miras. En todo caso, las características de los *challadores* no permiten una interacción entre seres humanos, sino posiblemente con entidades no humanas del subsuelo.

Regularmente, el *challador* se caracteriza por la decoración externa. Esto señala la visibilidad social del acto de *challar*, pero a la vez los contenidos externos quedan ocultos para el individuo que realiza la *challa*, pues la amplia boca impide visualizar estas superficies desde arriba. Por la forma pronunciadamente hiperboloide de las paredes, gran parte de los contenidos iconográficos se leerían mejor “desde abajo”, acción imposible para un ser humano si la pieza está plantada en el piso. La posición decorativa

en *challadores* complejos y tubulares apoya la idea de una comunicación con entidades no humanas. Coincidentally, los *challadores* pequeños, que pudieron haberse portado y no plantado en el suelo, son menos acampanados y no llevan iconografía externa más que en los bordes, la parte más visible desde el entorno social.

*Aspectos narrativos.* La superficie externa de los *challadores* se divide en tres registros horizontales separados por bandas. En el grupo de engobe rojo, la norma es rígidamente respetada, con decoración restringida al registro superior en piezas simples, y en todo el cuerpo en ejemplares complejos. Las piezas tubulares también siguen la regla y forman, junto a dos piezas simples y dos complejas, un conjunto con idéntica decoración. La paleta incluye amarillo, rosa, blanco, negro y rojo. El grupo de *challadores* multicolores tiende a seguir la norma en las piezas complejas, pero el engobe naranja original es cubierto por paneles multicolores sobre los que se dibujan las figuras.

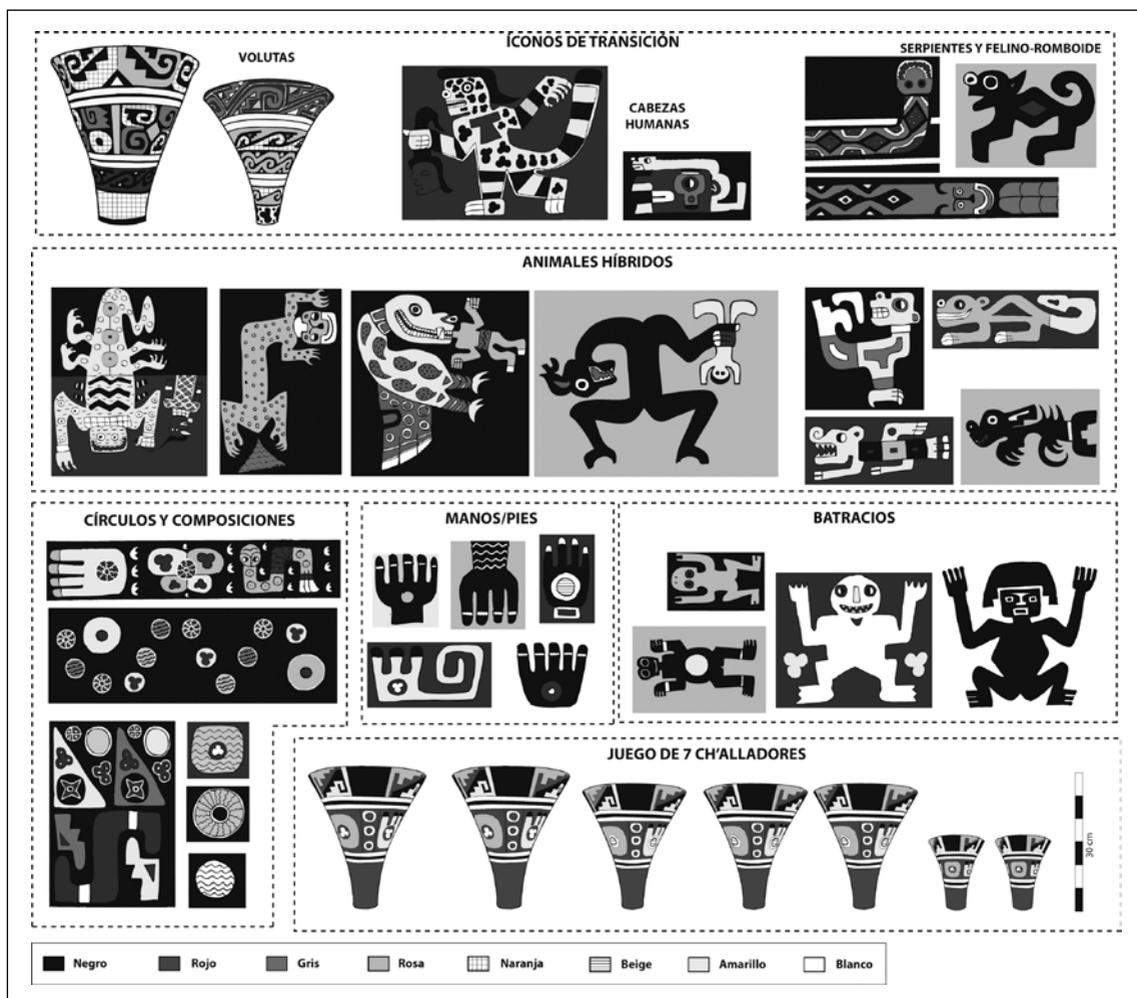


Figura 10. Motivos decorativos en *challadores*.

Algunas piezas tubulares siguen esta estructura, pero otras llevan decoración basada en registros verticales. En estos casos también aparece cierta decoración interna, aunque menos elaborada y con una paleta restringida a rosa, negro y blanco, mientras que la elaborada decoración externa incluye también naranja, rojo y gris.

En cuanto al grupo negro, la estructura se mantiene en las piezas simples, que casi no llevan decoración pintada. Las piezas complejas se distinguen por incluir decoración interna tan o más compleja que la externa. A veces, la decoración interna rompe la estructura usual para emplear franjas verticales. En las piezas tubulares, exterior e interior llevan idénticos motivos decorativos, que de hecho “envuelven”

a la pieza trascendiendo los límites entre lo interno y lo externo. Algunas de estas piezas carecen de perforación basal, sugiriendo un uso desconocido. El énfasis del grupo de *challadores* negros en la interioridad sugiere una lectura más individual de los contenidos iconográficos en el uso de estas piezas. La paleta mantiene los colores rosa, naranja, rojo, blanco y ocasionalmente gris.

Respecto a la iconografía (Figura 10), elementos de la dualidad ave/cabeza de perfil/voluta - rombo/felino/serpiente subsisten en algunas piezas.<sup>23</sup> La cabeza figura

<sup>23</sup> Excepcionalmente, un *challador* rojo simple porta una banda de cabezas de perfil similar a la de piezas comunes, pero con caracte-

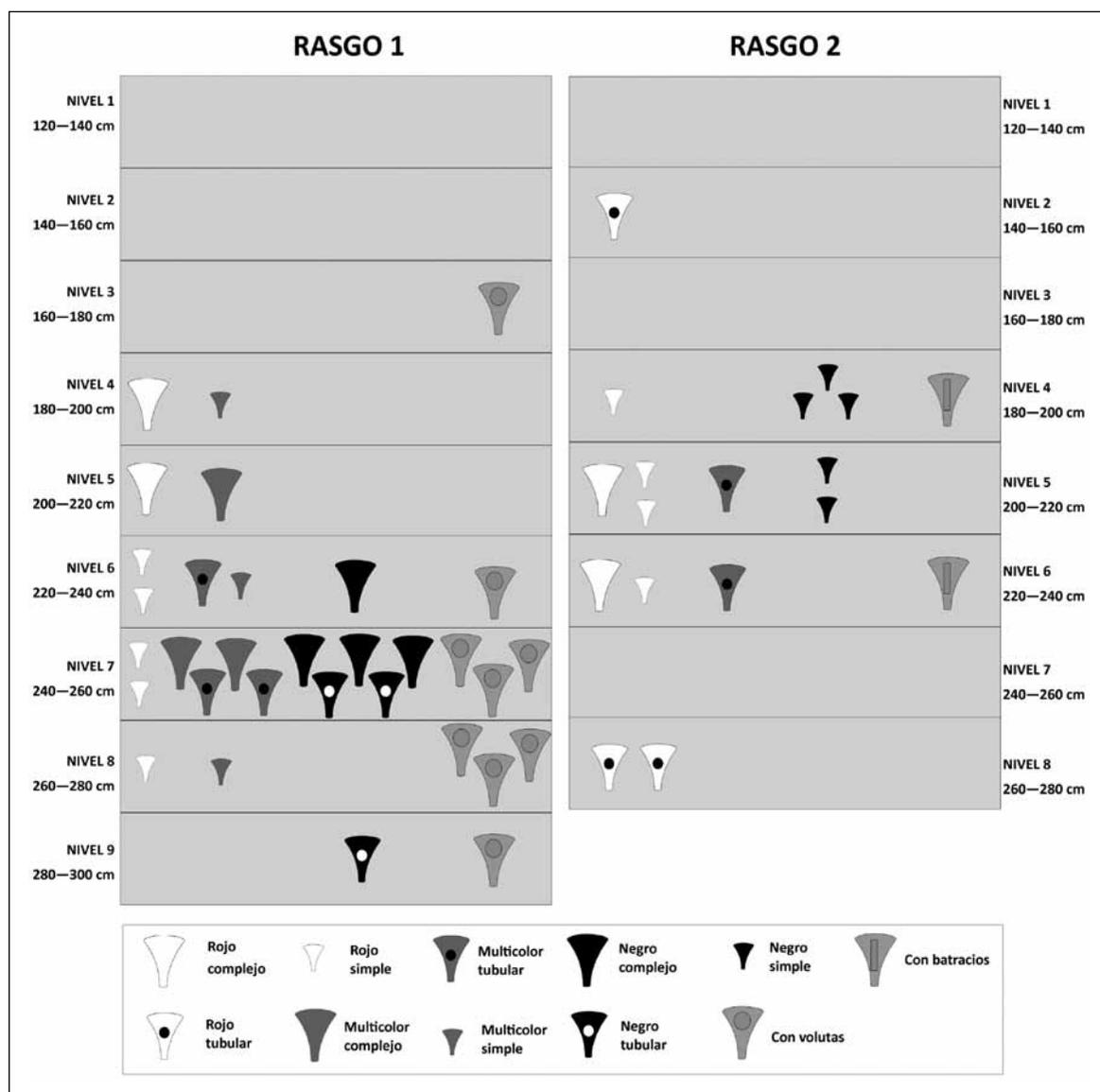


Figura 11. Distribución de *challadores* pintados en los rasgos de Pariti.

como parte del tema del decapitador o *chachapuma* (Sagárnaga y Korpisaari 2007). La voluta forma complejos diseños en un grupo separado de *challadores* con engobes multicolores.<sup>24</sup> El rombo aparece en un par de *challadores* rojos, convertido en un felino de cuerpo romboidal.<sup>25</sup>

terísticas inusuales: la pieza de cabello adquiere remates zoomorfos, y la pintura incluye color rosa.

<sup>24</sup> Así como un llamativo par de *challadores* de base globular.

<sup>25</sup> Este ícono aparece también en algunos *tinkeros* negros y en el to-

La serpiente, siempre gris, se presenta en dos *challadores* complejos negros y en uno multicolor, como banda separadora de registros decorativos. Sin embargo, estos elementos son minoritarios frente a un amplio repertorio de íconos casi exclusivos de los *challadores*.<sup>26</sup>

cado de un personaje antropomorfo con turbante, orejeras y bolo de coca.

<sup>26</sup> Se presentan excepcionalmente en algunos *keros* y *tinkeros* de engobe negro.

Híbridos con partes anatómicas de felinos, cánidos, aves, ofidios y cérvidos<sup>27</sup> muestran una ruptura del orden rígido de representaciones animales de otros conjuntos. En las superficies internas de ciertos *challadores* negros, estos animales son de gran tamaño, con posturas dinámicas y frecuentemente devorando a seres humanos pequeños, que recuerdan en un caso al personaje de báculos y en otro al personaje de collar blanco y botón labial.<sup>28</sup> Los íconos circulares están presentes en *challadores* rojos y multicolores, pero también en las piezas negras que ganan mayor diversidad y se organizan en abigarradas composiciones. Se ha sugerido que algunos de estos íconos circulares representan planetas o fenómenos astronómicos (Mencías 2008).<sup>29</sup> Creemos que dos elementos más vinculan al conjunto de *challadores* negros con concepciones de la bóveda celeste: la idea de animales monstruosos que consumen a otros seres, común en la mitología aymara para explicar fenómenos astrales o atmosféricos (Pereira 1994), y la representación de complejos íconos multicolores sobre fondo negro y rodeados de pequeños íconos blancos con puntas, que podrían señalar constelaciones rodeadas de estrellas.<sup>30</sup>

Las manos o pies<sup>31</sup>, íconos nuevos en la cerámica Tiwanaku, aparecen especialmente en los *challadores* multicolores de Pariti. En las piezas tubulares, las manos forman complejas composiciones. Se ha sugerido desde la etnografía que las manos de Pariti harían referencia a un punto de contacto del cuerpo o *pujio* (Callisaya y Callisaya 2011). Por su parte, el ícono del batracio o sapo, asociado desde la etnografía con la aparición de las lluvias (Paredes 1920), aparece en *challadores* com-

plejos negros y multicolores (ver también Korpisaari y Pärssinen 2011). Otras tres piezas retratan a personajes frontales humanoides, con características anatómicas cercanas a las del sapo, y que podrían ser metamorfosis parciales del mismo.<sup>32</sup>

*Distribución.* Al igual que el conjunto común, el de *challadores* pintados aparece en proporciones similares en ambos rasgos (Figura 11). En el caso de los *challadores* negros las piezas complejas y tubulares se ubican en el rasgo 1 y las simples en el rasgo 2. En el grupo rojo la tendencia es inversa: el rasgo 2 concentra a las piezas tubulares y a la mayoría de las complejas, mientras que las simples se reparten entre ambos rasgos. El pequeño juego de siete *challadores* rojos de idéntica decoración se encuentra en el rasgo 2. *Challadores* multicolores complejos y simples se hallan en el rasgo 2, mientras que los tubulares se reparten entre ambos rasgos. Las piezas con volutas están solo en el rasgo 1, y las que llevan al hombre-batracio, solo en el rasgo 2.

En el rasgo 1, los niveles profundos concentran a los *challadores*, ubicándose casi la mitad de las piezas en el nivel 7. Los *challadores* rojos simples se ubican en esos niveles, mientras que los complejos se ubican más arriba. Los niveles 6-7 concentran a las piezas negras y multicolores complejas y tubulares más elaboradas. En el rasgo 2 la concentración mayor de *challadores* es al centro del rasgo, destacando la concentración de piezas negras simples en los niveles 4-5. Solo los *challadores* rojos tubulares se presentan en otros niveles.

#### ❖ INTERPRETACIONES: PARITI Y EL DESPLIGUE DE LA DUALIDAD

Sospechamos que la narrativa que ordena el material de Pariti hace referencia a las dinámicas de la dualidad, una característica del pensamiento andino ampliamente documentada en diferentes ámbitos de vida (Bouysee-Cassagne 1986; Harris 1986; Sillar 2000; Arnold y Hastorf 2008; Stobart 2010). El patrón subyacente a estas consideraciones podría ser el de la dualidad entre un elemento internamente más diferenciado, y otro

<sup>27</sup> Posiblemente también batracios, según Korpisaari y Pärssinen (2011).

<sup>28</sup> En este caso, el animal monstruoso se asocia a tierras bajas: es un tigre con seis patas. Alternativamente, Korpisaari y Pärssinen (2011) sugieren que puede tratarse de un sapo.

<sup>29</sup> Korpisaari y Pärssinen (2011) sugieren que ciertos íconos circulares pueden representar huevos de sapo y/o pez y remitir a una idea de fertilidad.

<sup>30</sup> Se ha documentado que en el mundo andino las constelaciones están formadas por los vacíos oscuros entre las estrellas y no por las estrellas mismas (Urton 1981).

<sup>31</sup> Algunos de estos íconos podrían representar pies y no manos (Korpisaari y Pärssinen 2011). Algunos de estos dibujos tienen dedos más gruesos y de tamaños similares, a manera de pies, mientras que otros parecen incluir la muñeca.

<sup>32</sup> Íconos similares han sido asociados con zonas de valle en la literatura sobre Tiwanaku (Janusek 2003; Rivera 2003).

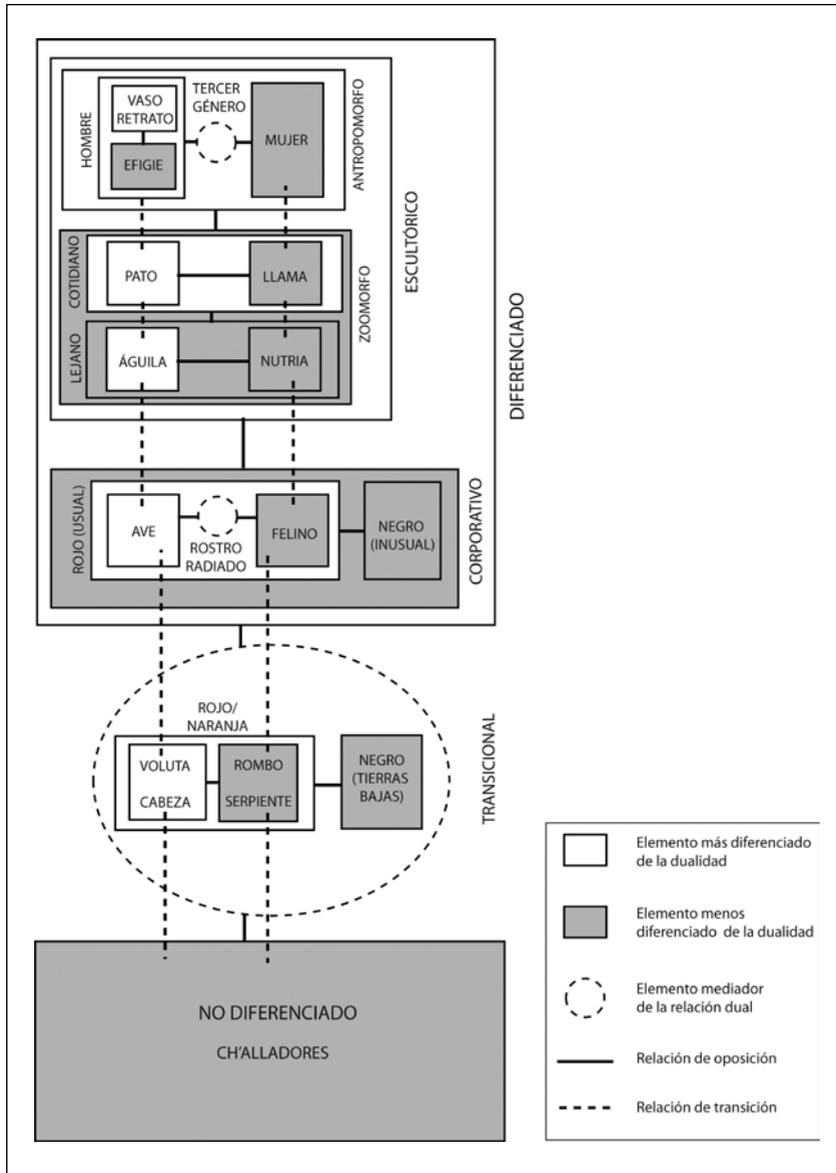


Figura 12. Posible interpretación de la ofrenda de Pariti.

internamente menos diferenciado, a veces con un elemento de mediación (Figura 12).

**Cerámica común: El orden dual**

La cerámica común de Pariti, destinada al relacionamiento grupal entre seres humanos, narra la relación dual entre el ave amarilla y el felino gris, que muta desde la total separación, pasando por la yuxtaposición e hibridación,

hasta la total fusión. Este movimiento entre la separación de dos opuestos complementarios (*auca*) y su conciliación (*tinku*) es característico del pensamiento aymara en ámbitos como el de las dinámicas político-sociales (Platt 1986; Bouysse-Cassagne y Harris 1987). En las formas libatorias, destinadas también a una interacción con la tierra, se añade el ícono de cabeza de perfil, vinculado con la idea de semilla, como elemento clave en la reproducción (Arnold y Hastorf 2008).

El conjunto común maneja rígidos cánones de representación para esta narrativa. Sin embargo, paralelo a este ámbito de cerámica roja común, existen formas inusuales de distribución y libación, de engobe negro, que integran nuevos colores e íconos en estructuras intencionalmente desordenadas, retratando a seres híbridos y de tierras bajas. La dicotomía entre negro y rojo en el mundo andino remite a la distinción entre la presencia y la ausencia de luz (Cereceda 1987; Albó 1995): si el mundo rojo es ordenado y de contornos claros, el mundo negro enfatiza desorden y transformación, vinculándose además con las tierras bajas (Bouysson-Beyssac y Harris 1987). En suma, la dualidad entre rojo y negro distingue un ámbito diferenciado internamente en términos duales de un ámbito indiferenciado.

### **Cerámica escultórica: La dualidad cotidiana**

Si la cerámica común expresa valores ordenadores de modo enunciativo, la cerámica escultórica aplica esa dualidad a lo cotidiano, con la representación realista de animales y seres humanos de diferentes géneros y adscripciones grupales. La cerámica antropomorfa expresa, tanto en la iconografía (hombre sedente-mujer arrodillada) como en las funciones performativas (consumo-distribución), valores opuestos y complementarios, esperados de los individuos de género femenino y masculino. Efigies masculinas y vasos retrato muestran tipos grupales claramente diferenciados, posiblemente adscritos a diversas geografías y regímenes de vida, y que acaso señalen diferencias jerárquicas en base a aspectos performativos de escala y peso. Expresando contenidos muy visibles hacia el exterior, esta cerámica de uso mayormente individual delata el apego a normas de conducta y adscripciones identitarias.

En tanto, la cerámica zoomorfa sugiere concepciones particulares de las distintas especies animales, denotando, mediante el aspecto performativo, menos variedad que el ámbito antropomorfo. El material zoomorfo parece extrapolar dualidades de la taxonomía humana al ámbito animal. La dualidad entre los animales más familiares y cercanos, como el pato y la llama, es reproducida y comunicada con otros subconjuntos mediante animales más distantes y hieráticos, como el águila y la nutria de río, conectados respectivamente a los íconos de ave y felino de la cerámica común.

### **Cerámica transicional: La transformación de la dualidad**

La dualidad ave/felino atraviesa de diferentes maneras los conjuntos cerámicos de la ofrenda. El conjunto transicional facilita la permutación del ícono de ave con los motivos de cabeza de perfil y voluta, y del felino con los motivos de serpiente y rombo. Performativamente, este conjunto es heterogéneo, y sus formas realizan la transición desde funciones de comida grupal, hacia formas de bebida individual y grupal, y finalmente hacia *challadores* ofídicos orientados al subsuelo. Así, la dualidad ave/felino del conjunto común es progresivamente traducida en nuevos motivos que se insertan en el conjunto de los *challadores* pintados.

### **Challadores: La ruptura de la dualidad**

En lugar del énfasis en el consumo social humano y el orden dual del conjunto común, o de la adscripción individual a taxonomías y normas de conducta diaria que permite el conjunto escultórico, el conjunto de *challadores* privilegia la comunicación entre entidades humanas y no humanas, facilitando el flujo de líquidos y de contenidos iconográficos hacia el subsuelo. Si bien el conjunto transicional ha permitido insertar cierto orden dual en el conjunto de *challadores*, este orden se inserta para ser quebrado, en un ámbito en que las fronteras estructurales son progresivamente borradas, las normas compositivas y cromáticas son subvertidas y los íconos expresan complejas hibridaciones. La inserción de animales míticos consumiendo a otros seres, de conjuntos geométricos abigarrados, y de elementos nuevos como las manos y los sapos, sugieren narrativas referidas a un mundo bajo, nocturno, húmedo y desordenado, de límites borrosos, como el *ch'amak pacha* aymara (Bouysson-Beyssac y Harris 1987).

En conjunto, la ofrenda de Pariti puede ser interpretada como un “microcosmos”. La idea de que diversas actividades hacen referencia a la totalidad, ha sido aplicada desde la etnografía a ámbitos como la construcción de la casa (Sillar 2004), la disposición de los ritos pastoriles (Dransart 2002), o la iconografía textil (Cereceda 1987). En arqueología esta noción ha sido aplicada para interpretar el conjunto Tiwanaku de artefactos medicinales de Amagüaya (Loza 2007). Pensamos que la narrativa

de la ofrenda de Pariti refiere a una serie de conceptos ordenadores duales, y retrata variados tipos humanos, animales, vegetales, y referencias a diversos ámbitos geográficos y cosmogónicos. Reforzando esta noción, en los rasgos de Pariti y sus alrededores se hallan elementos procedentes de zonas alejadas, como puntas de flecha de estilo Omo o de obsidiana traslúcida (Patiño y Villanueva 2006 Ms), placas de oro y elementos de piedra azul (Korpisaari y Sagárnaga 2007; Korpisaari *et al.* 2012), o un pequeño *challador* acopado de los Valles Orientales (Sagárnaga 2007). La cerámica misma plantea vínculos con las diversas regiones que influenció Tiwanaku.

Entonces, en la ofrenda de Pariti se integran todos los ámbitos del mundo conocido por los productores y consumidores de estos materiales, y su ofrenda tiene lugar en el marco de una ceremonia comensalista mayor. En el transcurso de esta ceremonia, las acciones performativas con objetos cerámicos y la lectura de sus narrativas iconográficas facilitaron el aprendizaje de cosmogonías y valores, posicionando al participante en términos de género, etnicidad y jerarquía, y al grupo humano en relación a colectivos animales y entidades no humanas. De este modo, la cerámica pariteña contribuyó a generar y reproducir identidades personales y grupales.

## ❖ CONCLUSIONES

Hemos podido notar fuertes correlaciones entre los aspectos performativos y narrativos de la cerámica de Pariti, entre los diferentes conjuntos y al interior de los mismos. Existen contenidos iconográficos reservados a ciertas formas cerámicas, que por sus características morfológicas facilitan o inhiben determinadas acciones ceremoniales. Una serie de normas, cambiantes según forma y conjunto, gobierna la estructura, posicionamiento, técnica y color de estos contenidos. Además, los conjuntos y formas cerámicas exhiben regularidades y concentraciones distributivas al interior de los rasgos, que insinúan una secuencia interna de uso y/o deposición, posiblemente acorde a un orden narrativo en el ceremonial. Sugerimos que estos contenidos, leídos y desplegados secuencialmente por los comensales, permitían aprender y reivindicar cosmovisiones, valores e ideales.

Hemos mostrado que formas y motivos tradicionalmente asociados con zonas concretas como Katari, Moquegua o los Valles Orientales, conviven en la ofrenda de Pariti, manufacturadas con la misma pasta. Esto permite hipotetizar que buena parte de la diversidad cerámica Tiwanaku tiene un valor de contenido narrativo, y no necesariamente un valor emblemático étnico. En las últimas décadas, la consideración de la variabilidad cerámica Tiwanaku ha girado de una valoración cronológica a una identitaria, étnica o jerárquica. La mayor parte de la arqueología de Tiwanaku se basa en el estudio de fragmentería cerámica de contextos domésticos o ceremoniales, y por tanto, no logra visualizar completamente las relaciones entre forma e iconografía. Aun así, recientes trabajos (Smith 2012) han empleado el enfoque histórico directo para interpretar la iconografía Tiwanaku de variados soportes, sugiriendo complejas relaciones significativas entre los íconos más usuales. Aplicar al estudio de Pariti esta noción, sumada a la idea de *performance* de los objetos, nos ha permitido plantear la existencia de una narrativa dual que ordena tanto la iconografía típicamente Tiwanaku, como ese ámbito iconográfico de oscuridad y desorden que otorgó a Pariti un significado ceremonial especial durante los siglos finales de Tiwanaku.

Sugerimos que la lectura y despliegue de significados, mediante la *performance* de objetos como los de Pariti en circunstancias sociales, contribuía fuertemente en el establecimiento y fortalecimiento de identidades humanas, étnicas, jerárquicas y de género, y en el aprendizaje de una cosmogonía compleja. Creemos que este enfoque posee una serie de potencialidades futuras para la arqueología de Tiwanaku, como alternativa al enfoque de isomorfismo entre estilo y etnicidad.

**Agradecimientos** Agradecemos ante todo a Martti Pärsinen y Jédu Sagárnaga, respectivamente Coordinador General y Co-Director del Proyecto Arqueológico “Chachapuma”. Asimismo, a los demás miembros del Proyecto y a la comunidad de Pariti por los gratos momentos vividos entre el 2004 y 2007. Agradecemos a Carolina Agüero y a los tres revisores anónimos, cuyos aportes contribuyeron significativamente al desarrollo del artículo. Durante la redacción de este trabajo, Juan Villanueva tuvo el apoyo de una beca MECESUP2, y Antti Korpisaari el de una beca otorgada por la Fundación de Alfred Kordelin.

## ❖ REFERENCIAS CITADAS

- ABERCROMBIE, T., 2006. *Caminos de la memoria y el poder: Etnografía e historia en una comunidad andina*. Sierpe, La Paz.
- AGÜERO, C., M. URIBE y J. BERENQUER, 2003. La iconografía Tiwanaku: El caso de la escultura lítica. *Textos Antropológicos* 14(2): 47-82.
- ALBÓ, X., 1995. *El banquete aymara: Mesas y yatiris*. Hisbol, La Paz.
- ALCONINI, S., 1995. *Rito, símbolo e historia en la pirámide de Akapana, Tiwanaku: Un análisis de cerámica ceremonial prehispánica*. Acción, La Paz.
- ANDERSON, K., 2009. Tiwanaku influence on local drinking patterns in Cochabamba, Bolivia. En *Drink, power and society in the Andes*, J. Jennings y B. Bowser (Eds.), pp. 167-199. University Press of Florida, Gainesville.
- ARNOLD, D. y C. HASTORF, 2008. *Heads of State: Icons, power, and politics in the ancient and modern Andes*. Left Coast Press, Walnut Creek.
- ÁVILA, F., 2005. El estilo alfarero Yavi y su relación con la construcción de identidades culturales. *Theoria* 14(1): 85-101.
- BENNETT, W., 1934. Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. XXXIV, Part III: 359-494.
- \_\_\_\_\_, 1936. Excavations in Bolivia. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. XXXV, Part IV: 329-507.
- BERENQUER, J., 2000. *Tiwanaku: Señores del lago sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERENQUER, J. y P. DAUELSBERG, 1989. El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku. En *Culturas de Chile. Prehistoria: Desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (Eds.), pp. 129-180. Editorial Andrés Bello, Santiago.
- BERMANN, M., 1994. *Lukurmata: Household archaeology in prehispanic Bolivia*. Princeton University Press, Princeton.
- BINFORD, L., 1965. Archaeological systematics and the study of culture process. *American Antiquity* 31(2): 203-210.
- BLOM, D., 2005. Embodying borders: Human body modification and diversity in Tiwanaku society. *Journal of Anthropological Archaeology* 24: 1-24.
- BOURDIEU, P., 1991. *The logic of practice*. Polity Press, Cambridge.
- BOUYSSSE-CASSAGNE, T., 1986. Urco and uma: Aymara concepts of space. En *Anthropological history of Andean politics*, J. Murra, N. Wachtel y P. Revel (Eds.), pp. 201-227. Cambridge University Press, Cambridge.
- \_\_\_\_\_, 1988. *Lluvias y cenizas: Dos pachacuti en la historia*. Hisbol, La Paz.
- BOUYSSSE-CASSAGNE, T. y O. HARRIS, 1987. Pacha, en torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda (Eds.), pp. 217-281. Hisbol, La Paz.
- BURKHOLDER, J., 1997. Tiwanaku and the anatomy of time: A new ceramic chronology from the Iwawi site, department of La Paz, Bolivia. Tesis Doctoral, Binghamton University, Nueva York.
- \_\_\_\_\_, 2002. La cerámica de Tiwanaku: ¿Qué indica su variabilidad? *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 217-249.
- BUTLER, J., 1997. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. En *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, K. Conboy, N. Medina y S. Stanbury (Eds.), pp. 401-417. Columbia University Press, Nueva York.
- CALLISAYA, L., 2005 Ms. Análisis de los huesos de mamíferos y aves de Pariti. Informe interno, Proyecto "Chachapuma".
- CALLISAYA, L. y C. CALLISAYA., 2011. Representaciones del "phuijo" en la iconografía de la cerámica Tiwanaku en Pariti. *Actas de la XXIV Reunión Anual de Etnología*, pp. 113-116. MUSEF, La Paz.
- CERECEDA, V., 1987. Aproximaciones a una estética andina: De la belleza al tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda (Eds.), pp. 184-216. Hisbol, La Paz.
- CHOQUE, M., 2010. Un estudio acerca de figuras y vasijas antropomorfas en contextos Tiwanaku del período IV-V: Desde un punto de vista de género. *Actas de la XXII Reunión Anual de Etnología*, pp. 67-74. MUSEF, La Paz.
- COOK, A., 1994. *Wari y Tiwanaku: Entre el estilo y la imagen*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- COUTURE, N. y K. SAMPECK, 2003. Putuni: A history of palace architecture at Tiwanaku. En *Tiwanaku and its hinterland 2: Urban and rural archaeology*, A. Kolata (Ed.), pp. 226-263. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- CUMMINS, T., 2002. *Brindis con el inca: La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

- DRANSART, P., 2002. *Earth, water, fleece, and fabric: An ethnography and ethnoarchaeology of Andean camelid herding*. Routledge, Londres.
- FERNÁNDEZ, M., 2006 Ms. Informe preliminar de análisis cerámico de vasijas de servir. Informe interno, Proyecto "Chachapuma".
- GOLDSTEIN, P., 1985. Tiwanaku ceramics of the Moquegua Valley, Peru. Tesis de Maestría, Department of Anthropology, University of Chicago, Chicago.
- \_\_\_\_\_. 1989. Omo, a Tiwanaku provincial center in Moquegua, Peru. Tesis Doctoral, Department of Anthropology, University of Chicago.
- \_\_\_\_\_. 2003. From stew-eaters to maize-drinkers. The chicha economy and the Tiwanaku expansion. En *The archaeology and politics of food and feasting in early states and empires*, T. Bray (Ed.), pp. 143-172. Kluwer/Plenum, Nueva York.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Andean diaspora. The Tiwanaku colonies and the origins of South American empire*. Florida University Press, Gainesville.
- GOLDSTEIN, P. y M. RIVERA, 2004. Arts of greater Tiwanaku: An expansive culture in historical context. En *Tiwanaku: Ancestors of the inca*, M. Young-Sánchez (Ed.), pp. 150-185. Denver Art Museum, Denver.
- HABER, A., 2007. Arqueología de *uywaña*: Un ensayo rizomático. En *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, C. Rivolta, V. Seldes, M. Vásquez y P. Mercolli (Eds.), pp. 13-34. Brujas, Córdoba.
- HARRÉ, R., 2002. Material objects in social worlds. *Theory, Culture and Society* 19(5/6): 23-33.
- HARRIS, O., 1986. From asymmetry to triangle: Symbolic transformations in northern Potosí. En *Anthropological history of Andean politics*, J. Murra, N. Wachtel y P. Revel (Eds.), pp. 260-280. Cambridge University Press, Cambridge.
- HODDER, I., 1986. *Reading the past*. Cambridge University Press, Cambridge.
- ISBELL, B. J., 1974. Parentesco andino y reciprocidad. Kuyaq: Los que nos aman. En *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*, G. Alberti y E. Mayer (Eds.), pp. 110-152. Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima.
- JANUSEK, J., 2002a. Diversidad residencial y el surgimiento de la complejidad en Tiwanaku. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 251-294.
- \_\_\_\_\_. 2002b. Out of many, one: Style and social boundaries in Tiwanaku. *Latin American Antiquity* 13(1): 35-61.
- \_\_\_\_\_. 2003. Vessels, time, and society: Toward a ceramic chronology in the Tiwanaku heartland. En *Tiwanaku and its hinterland 2: Urban and rural archaeology*, A. Kolata (Ed.), pp. 30-91. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Identity and power in the Ancient Andes: Tiwanaku cities through time*. Routledge, Londres.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Ancient Tiwanaku*. Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York.
- KOLATA, A., 1993. *The Tiwanaku: Portrait of an ancient civilization*. Blackwell, Cambridge y Oxford.
- \_\_\_\_\_. 2003. The Proyecto Wila Jawira research program. En *Tiwanaku and its hinterland 2: Urban and rural archaeology*, A. Kolata (Ed.), pp. 3-17. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- KORPISAARI, A., 2006. *Death in the Bolivian high plateau: Burials and Tiwanaku society*. Archaeopress, Oxford.
- KORPISAARI, A. y M. PÄRSSINEN, 2011. *Pariti: The ceremonial Tiwanaku pottery of an island in Lake Titicaca*. Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.
- KORPISAARI, A. y J. SAGÁRNAGA, 2007. Investigaciones arqueológicas en la isla Pariti, Bolivia: Temporadas de campo 2004, 2005 y 2006. *Chachapuma* 1: 7-30.
- KORPISAARI, A., I. E. SÄÄKSJÄRVI y M. SALO, 2009. Evidencias de contactos entre la sierra, la ceja de selva y la selva baja en el arte de la cultura Tiwanaku. Manuscrito a ser publicado en *Los Andes y las tierras bajas de Sud América*, T. Platt, I. Daillant, M. Harris y G. Rivière (Eds.). SB Editorial, Buenos Aires.
- KORPISAARI, A., J. SAGÁRNAGA, J. VILLANUEVA y T. PATIÑO, 2012. Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti, Lago Titicaca, Bolivia. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 44(2): 247-267.
- LATOUR, B., 2005. *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press, Oxford.
- LECHTMAN, H. y R. S. MERRILL, 1977. *Material culture: Styles, organization, and dynamics of technology*. West Publishing Co, Nueva York.
- LEMONNIER, P., 1986. The study of material culture today: Toward an anthropology of technical systems. *Journal of Anthropological Archaeology* 5(2): 147-186.
- LOZA, C., 2007. *Develando órdenes y desatando sentidos: Un atado de remedios de la cultura Tiwanaku*. Instituto Boliviano de Medicina Tradicional Kallawayá, La Paz.

- MAKOWSKI, K., 2002. Los personajes frontales de báculos en la iconografía Tiahuanaco y Huari: ¿Tema o convención? *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 337-373.
- MANZANILLA, L., 1992. *Akapana: Una pirámide en el centro del mundo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.
- MENCIÁS, J., 2008. Del cielo a la arcilla: Una aproximación a la representación de fenómenos astronómicos en la cerámica votiva de Pariti. *Chachapuma* 3: 37-49.
- MENZEL, D., 1964. Style and time in the Middle Horizon. *Ñawpa Pacha* 2: 1-114.
- PARÉDES, M., 1920. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Atenea, La Paz.
- PÄRSSINEN, M., 2014. Snake, fish, and toad/frog iconography in the ceramic cache of Pariti, Bolivia. En *Religion and representation in Southern Andean civilization: Tiwanaku, Wari, and transcultural art of the SAIS*, W. Isbell y M. Uribe (Eds.). The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles. En prensa.
- PATIÑO, T. y J. VILLANUEVA, 2006 Ms. Excavación y análisis del material arqueológico del pozo 7, isla Pariti. Ponencia presentada en *I Reunión Anual SALP*, La Paz.
- \_\_\_\_\_, 2010. El conjunto cerámico “corporativo” de Tiwanaku en la ofrenda de Pariti. *Actas de la XXII Reunión Anual de Etnología*, pp. 75-84. MUSEF, La Paz.
- PELS, D., K. HETHERINGTON y F. VANDENBERGHE, 2002. The status of the object: Performances, mediations, and techniques. *Theory, Culture and Society* 19(5/6): 1-21.
- PEREIRA, D., 1994. Prediciendo eclipses. En *Eclipse de sol en Bolivia*, F. Zaratti (Ed.), pp. 65-74. Planetario y Universidad Mayor de San Marcos, La Paz.
- PFÄFFENBERGER, B., 1992. Social anthropology of technology. *Annual Review of Anthropology* 21(1): 491-516.
- PLATT, T., 1986. Mirrors and maize: The concept of yanantin among the Macha of Bolivia. En *Anthropological history of Andean polities*, J. Murra, N. Wachtel y P. Revel (Eds.), pp. 228-259. Cambridge University Press, Cambridge.
- PONCE, C., 1948. *Cerámica tiwanacota: Vasos con decoración prosopomorfa*. Emece, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_, 1976a. *Tiwanaku: Espacio, tiempo y cultura. Ensayo de síntesis arqueológica*. Ediciones Pumapunku, La Paz.
- \_\_\_\_\_, 1976b. *La cerámica de la época I de Tiwanaku*. Publicación 18. Instituto Nacional de Arqueología, La Paz.
- \_\_\_\_\_, 2004. *Estudio sobre economía y tecnología en Tiwanaku prehispánico: Ensayo de síntesis arqueológica*. Tomo II de la serie Tiwanaku y su fascinante desarrollo cultural. Universidad Americana y CIMA, La Paz.
- POSNANSKY, A., 1945. *Tiwanacu: La cuna del hombre americano*, vols. I y II. Editorial J. J. Augustin, Nueva York.
- \_\_\_\_\_, 1957. *Tiwanacu: La cuna del hombre americano*, vols. III-IV. Ministerio de Educación, La Paz.
- RIVERA, C., 2003. Ch'iji Jawira: A case of ceramic specialization in the Tiwanaku urban periphery. En *Tiwanaku and its hinterland 2: Urban and rural archaeology*, A. Kolata (Ed.), pp. 296-315. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
- RYDÉN, S., 1947. *Archaeological researches in the highlands of Bolivia*. Erlanders Boktryckeri, Gotemburgo.
- SAGÁRNAGA, J., 2007. Cerámica vidriada en Pariti. *Chachapuma* 1: 65-69.
- \_\_\_\_\_, 2008. Alianza y ritualidad en Tiwanaku: Las vasijas pares de Pariti. *Chachapuma* 4: 5-25.
- SAGÁRNAGA, J. y A. KORPISAARI, 2007. Hallazgos en la isla de Pariti echan nuevas luces sobre los “chachapumas” tiwanakotas. *Chachapuma* 2: 6-28.
- SALINAS, E., 2007. *Cerámica Mojocoya: Formas y decoración*. UMRPSFXCH y Proyecto Sucre Ciudad Universitaria, Sucre.
- SCHIFFER, M., 1999. *The material life of human beings*. Routledge, Londres.
- SCHIFFER, M. y J. SKIBO, 1997. The explanation of artifact variability. *American Antiquity* 62(1): 27-50.
- SILLAR, B., 2000. *Shaping culture: Making pots and constructing households. An ethnoarchaeological study of pottery production, trade and use in the Andes*. Archaeopress, Oxford.
- \_\_\_\_\_, 2004. Acts of God and active material culture: Agency and commitment in the Andes. En *Agency uncovered: Archaeological perspectives on social agency, power and being human*, A. Gardner (Ed.), pp. 153-189. Institute of Archaeology, University College of London, Londres.
- SMITH, S., 2012. Generative landscapes: The step mountain motif in Tiwanaku iconography. *Ancient America* 12: 1-69.
- STOBART, H., 2010. Tara y q'íwa: Mundos de sonidos y significados. En *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores*, A. Gérard (Ed.), pp. 25-40. Universidad Autónoma Tomás Frías y Plural Editores, La Paz.

- THRIFT, N., 1997. The still point: Resistance, expressive embodiment and dance. En *Geographies of resistance*, S. Pile y M. Keith (Eds.), pp. 14-51. Routledge, Londres.
- TRIGO, D. y R. HIDALGO, 2012. *Tiwanaku-Huari: Los miembros inferiores y sus representaciones en las ofrendas del Horizonte Medio*. CIMA, La Paz.
- URIBE, M., 1999. La cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. *Chungara* 31(2): 189-228.
- URIBE, M. y C. AGÜERO, 2002. Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku. *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 397-426.
- URTON, G., 1981. *At the crossroads of the earth and the sky: An Andean cosmology*. University of Texas Press, Austin.
- VÄISÄNEN, R., 2008. Pacha Mama's treasures: A study of the morphological types of ceremonial Tiwanaku ceramics found on the island of Pariti, Lake Titicaca, Bolivia. Tesis de maestría inédita, Department of Archaeology, University of Helsinki, Helsinki.
- VARELA, V., 2002. Enseñanzas de alfareros toconceños: Tradición y tecnología en la cerámica. *Chungara* 34(2): 225-252.
- VILLANUEVA, J., 2007. Las escudillas del rasgo 1 en la isla de Pariti: Interpretación y consideraciones desde un enfoque iconográfico. *Chachapuma* 1: 53-63.
- WALLACE, D., 1957. The Tiahuanaco horizon styles in the Peruvian and Bolivian highlands. Tesis doctoral, University of California, Los Angeles.
- WICHROWSKA, O., 2000. Catálogo de los keros del Museum für Völkerkunde de Berlín. En *Iconografía de los keros*, O. Wichrowska y M. Ziólkowski (Eds.), pp. 7-119. Universidad de Varsovia, Varsovia.
- WOBST, H., 1977. Stylistic behavior and information exchange. En *For the director: Research essays in honor of James B. Griffin*, J. Cleland (Ed.), pp. 317-342. University of Michigan Museum of Anthropology, Anthropological Papers, Ann Arbor.
- WOODWARD, I., 2007. *Understanding material culture*. SAGE, Londres.