



# ¿Cómo se pintaba el trinacrio?: una aproximación a los modos de pintar en la cuenca del Maipo durante el período Intermedio Tardío (1000/1200-1450 d. C.)

Praxis Arqueológica  
Volumen 1  
Número 1  
Septiembre 2020  
Pp. 45-75  
DOI 10.11565/pa.v1i1.8

How Was the Trinacrio Painted? An Approach to the  
Ways of Painting in the Maipo Basin During the Late  
Intermediate Period (1000/1200-1450 AD)\*

**Luis Irrazabal Madariaga** Fondecyt N° 1160511, [luis.irrazabal.m@gmail.com](mailto:luis.irrazabal.m@gmail.com)

## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo mostrar una aproximación a las formas de pintar cerámica en los grupos Aconcagua de la cuenca del río Maipo durante el período Intermedio Tardío, enfocándose en el motivo iconográfico del trinacrio, el cual se utiliza para entender el grado en que los modos de hacer se compartieron entre estas poblaciones. Este motivo iconográfico se escogió para el análisis ya que está presente en la mayoría de la alfarería pintada de estos grupos. Para esto, se analizaron los motivos presentes en escudillas o pucos provenientes de seis sitios arqueológicos: Chicauma, Til Til, Huechún, María Pinto, Talagante y Alhué 01. Luego se comparan los resultados a nivel de sitio y a nivel de cuenca, tras lo cual se identificó una misma forma de pintar las piezas en los sitios de la cuenca del Maipo y una forma de pintar el trinacrio diferente en el sitio Alhué, concluyéndose que existe una interacción entre los grupos Aconcagua de la cuenca del Maipo, donde se comparten las técnicas empleadas para pintar las piezas.

**PALABRAS CLAVE:** grupos Aconcagua, modos de pintar, cerámica, trinacrio.

## ABSTRACT

This article aims to show an approach to the ways of painting pottery in the Aconcagua groups of the Maipo river basin during the Late Intermediate Period, focusing on the iconographic motif of the *trinacrio*, which is used to understand the degree to which the modes of doing were shared among these populations. This iconographic motif was chosen for the analysis since it is present in most of the painted pottery of these groups. For this, the motifs present in bowls or *pucos* from six archaeological sites were analyzed: Chicauma, Til Til, Huechún, María Pinto, Talagante and Alhué. The results are then compared at site and basin level, after which the same way of painting was identified in the pieces at the Maipo basin sites and a different way of painting the *trinacrio* in the Alhué site, concluding that there is an interaction between the Aconcagua groups of the Maipo basin, where the techniques used to paint the pieces are shared.

**KEYWORDS:** Aconcagua groups, ways of painting, pottery, trinacrio.

\* Basado en la memoria de título «Pintando trinacrios: comunidad de práctica en los grupos Aconcagua de la cuenca del Maipo durante el período Intermedio Tardío» (Irrazabal 2018).

## 1. Introducción

La cerámica es una tecnología cuyo desarrollo implica una serie de etapas que van desde la extracción de la materia prima hasta la fabricación y uso de las vasijas. Sin embargo, los estudios que se han centrado en las etapas de producción de la alfarería en Chile central no han considerado la etapa de «decoración» de las piezas, tomando solo las características morfológicas y de distribución territorial que tienen ciertos motivos. El trinacrio ha sido catalogado como el ícono más representativo de la cultura Aconcagua (Sánchez y Massone, 1995), lo cual trae consigo no solo la presencia de este motivo en los lugares que habitó esta sociedad, sino la transmisión de conocimiento y prácticas asociadas a la elaboración de dicho elemento por el territorio donde se emplazan los sitios Aconcagua.

Es por esto que mediante el enfoque del estilo tecnológico (Stark, 1999; Gosselain, 1998; Sanhueza, 2004) se pretende identificar la cadena operativa (Roux, 2016) de la iconografía presente en la alfarería. Para esto se utiliza una metodología basada en la superposición y direccionalidad de los trazos (Irrazabal, 2018), donde estos elementos permiten acceder a la información en torno a la producción de un elemento iconográfico en la cerámica (Castro Gessner, 2008). Además, el análisis de variables como el grosor nos permite conocer herramientas y técnicas compartidas por los miembros de los grupos Aconcagua (Hardin, 1977; Hill, 1977).

Por lo tanto, este trabajo concentra su estudio en la producción del trinacrio en la cerámica Aconcagua para poder explorar la existencia de una práctica común en la producción de este diseño en la cuenca del Maipo. Y, con esto, ver si la manera en que se pintan las piezas es parte de un conjunto de prácticas compartidas por los miembros de los sitios estudiados o, por el contrario, la práctica de pintar el trinacrio y los saberes que conlleva esto son más locales.

## 2. Período Intermedio Tardío: Complejo Cultural Aconcagua

El período Intermedio Tardío (en adelante PIT) es un período alfarero que va desde el 1000/1200 al 1450 d. C., en la zona centro de Chile, ubicado geográficamente entre el río Aconcagua, por el norte, y el río Cachapoal, por el sur. Para este período se han identificado dos grupos culturales distintos: por una parte, los grupos Putaendo (al norte del río Aconcagua) y el Complejo Cultural Aconcagua (desde el sur de la cuenca del Aconcagua hasta el río Cachapoal por el sur) (Falabella et al., 2016, p. 383).

Los grupos del PIT modifican las prácticas culturales que estaban presentes en el período anterior (Alfarero Temprano), donde se produce una «revolución» que conlleva un quiebre de las poblaciones con su pasado (Cornejo, 2010), dando lugar a lo que conocemos como Complejo Cultural Aconcagua. Algunas de las prácticas que cambian de un período a otro son: los adornos personales, los implementos para fumar, las materias primas, las técnicas de producción cerámica, los instrumentos líticos, aparecen cementerios fuera de los lugares de vivienda, nuevas formas de manejo de los animales y se alcanza un desarrollo mayor en los cultivos (Falabella et al., 2016).

Junto con los cambios que se mencionan antes, también existe una nueva forma de alimentarse, ya sea en las costumbres alimentarias como en la forma en que los recursos se obtienen. Esto provoca transformaciones económicas y sociales, lo cual se ve reflejado, por ejemplo, en la producción de artefactos (Massone et al., 1998; Planella et al., 2010).

## 2.1. Alfarería Aconcagua

Uno de estos artefactos es la alfarería, la cual está presente en los diversos contextos arqueológicos de Aconcagua, y se caracterizaba por estar compuesta principalmente de vasijas abiertas, jarros, pero de mayor tamaño que el período anterior. Con esto, existen nuevas técnicas de manufactura y estética, producidas por las diferentes prácticas culinarias que comienzan a subsistir en el PIT, donde el tamaño de las piezas comienza a ser importante para estos grupos.

Además del tamaño de los jarros, la incorporación de un nuevo artefacto cerámico destinado a servir el alimento configura un cambio a nivel culinario, la escudilla. Esta implica «un cambio en los guisos o en la consistencia de los alimentos consumidos preferentemente, como del contexto en que se comen» (Planella et al., 2010, p. 76).

## 2.2. Tipos cerámicos Aconcagua

Los estudios en torno a la cerámica Aconcagua dan cuenta de la existencia de tres tipos cerámicos: Aconcagua salmón (en adelante AS), rojo engobado (en adelante RE) y pardo alisado (en adelante PA) (Massone, 1978, 1980; Durán y Massone 1979).

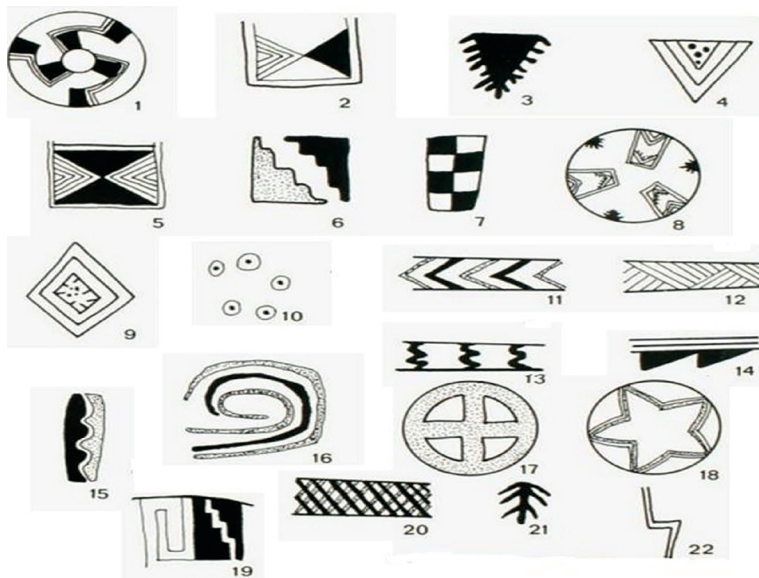
Los tipos AS y RE se caracterizan por ser en su mayoría vasijas abiertas (escudillas y pucos) y también, pero en menor cantidad, jarros y ollas. Una de las características principales del tipo AS es el color anaranjado pálido de la pasta y superficie de estas, que se da por la mezcla de arcillas rojizas y caolines blancos. Por otra parte, los tipos RE y PA se caracterizan por ser pastas cafés rojizas (Falabella, 2000; Falabella et al., 2016).

Con lo mencionado anteriormente, el tipo AS estaría cobrando una relevancia en el ámbito comunicacional y social (Falabella et al., 2000), ya que estas pastas son heterogéneas dentro de cada sitio y dentro de la región, y no se ha reconocido una propiedad funcional en las microestructuras de estas (Irrazabal, 2018).

## 2.3. Motivos iconográficos en la cerámica

Un elemento importante y característico de la cerámica Aconcagua son los motivos iconográficos presentes en ella. Sánchez y Massone (1995) dan cuenta de la existencia de más de cuarenta y cuatro motivos que se presentan aislados y en variadas combinaciones, «pero siempre se ciñen a los códigos culturales comunes a toda la sociedad» (Sánchez y Massone, 1995, p. 34) (Figura 1). Estos se caracterizan por ser representaciones de figuras geométricas, motivos abstractos, con pintura de color negro sobre el color de la pieza. Los

motivos varían dependiendo de la morfología de la pieza, ya sean pucos o escudillas, jarros, ollas o vasos (Falabella, 2000), además, están presente tanto en el interior como en el exterior de las piezas cerámicas<sup>1</sup>.



**Figura 1.** Motivos iconográficos de la alfarería Aconcagua (tomado de Sánchez y Massone, 1995, p. 37): 1. Trinacrio. 2. Triángulos opuestos por el vértice. 3. Triángulo con pestañas. 4. Triángulo con motivos incluidos. 5. Dos pares de triángulos opuestos por el vértice. 6. Triángulos escalonados opuestos por la base. 7. Escaque. 8. Rectángulos convergentes con motivos incluidos. 9. Rombos con motivos incluidos. 10. Círculos con un punto central. 11. Ángulos paralelos. 12. Líneas paralelas oblicuas. 13. Zigzag. 14. Bidentado. 15. Aserrado. 16. Espiral. 17. Cruz. 18. Estrella. 19. Greca. 20. Reticulado. 21. Pestaña. 22. Líneas paralelas quebradas.

### 2.3.1. El trinacrio

Uno de los motivos más distintivos de los grupos Aconcagua es el trinacrio. Este fue dado a conocer y descrito por Aureliano Oyarzún (1910, 1912). Este motivo se compone por tres aspas que nacen de una circunferencia en la base de la pieza y se ha definido como el «símbolo» (Sánchez y Massone, 1995) que más representa a la cultura Aconcagua. Es importante destacar que la mayoría de las piezas abiertas presenta iconografía en el interior, la cual se identifica por ser motivos organizados en campos tri o cuatripartitos (Massone, 1978; Falabella, 2000).

En relación con lo anterior, se han planteado diferencias a nivel de la significación que representan estos motivos, tanto en el exterior como en el interior. Los motivos iconográficos que se ubican en el interior de las piezas presentan una diversificación mayor, que se debe a la diversidad intrarregional (Sánchez, 1997; Villaseca y Ayala, 1997). Por otra parte, los motivos en el exterior están más visibles, por lo que se convierten en un referente de cohesión regional, donde el trinacrio, presente en la mayoría de las piezas abiertas, tomaría el rol de integrador regional (Irrazabal, 2018).

Como señala Planella et al. (2010), el trinacrio «es un indicador de que, durante las comidas, se están señalando y reforzando algunos códigos y mensajes, probablemente dirigidos a comensales fuera del propio núcleo hogareño» (Planella et al., 2010, p. 76).

<sup>1</sup> Para la cultura Aconcagua no se han observado ni encontrado herramientas utilizadas en el pintado de las vasijas.

Respecto de lo anterior, se refiere a instancias de interacción social, donde se observa un nuevo escenario de consumo, en el cual compartir alimentos se vuelve importante y la forma en cómo se presentan y sirven estos alimentos «adquieren un perfil diferente» (Planella et al., 2010, p. 76).

### 3. Problemática

El material cerámico ha sido el elemento clave para poder desarrollar propuestas sobre las formas de vida del Complejo Cultural Aconcagua. También las formas de las piezas cerámicas, el estudio en los diseños iconográficos de las mismas y los análisis por activación neutrónica en los tipos AS y PA, puesto que indican distintas escalas espaciales en las que se detectan similitudes y diferencias, desde el sitio a la escala regional (Falabella et al., 2002; Falabella y Andonie, 2003, 2011; Prieto, 2004). De acuerdo con esto, se han reconocido aspectos de la cultura material similares que dan cuenta de mecanismos de integración regional, como es el caso del trinacrio (Durán y Planella, 1989; Sánchez, 1993) y la alfarería Aconcagua en general: «Un producto que produce y reproduce sistemas de percepciones y códigos de conducta que trascienden dicha unidad social (la comunidad)» (Falabella et al., 2002, p. 185).

En este sentido, la cerámica empieza a ser un medio desde el cual las poblaciones del período Intermedio Tardío se comunican y conectan, más allá del motivo en sí o de la vasija:

Similitudes regionales en las formas y decoraciones de las vasijas no resultan de la circulación de las mismas, sino de flujos de información que permiten la reproducción social de códigos, saberes y maneras de hacer, que comparten entre alfareros y fueron seguramente comprendidos y compartidos por la población, posiblemente a través del matrimonio y parentesco (Falabella et al., 2016, p. 390).

Es por esto que el trinacrio funciona como un mecanismo de integración regional (Irrazabal, 2018), aunque los escasos análisis de los motivos iconográficos de las piezas dan cuenta de que no existe una estandarización en los trazos de los diseños (Falabella et al., 1994), quedando la pregunta sobre en qué medida estos representan una escala de integración regional.

### 4. Estilo tecnológico y cadena operativa

Para poder llevar a cabo este trabajo es necesario tener en consideración que, al momento de realizar una pieza cerámica (o cualquier artefacto), el artesano realiza diversas elecciones, las cuales han sido aprendidas en el grupo social en el que este se encuentra inserto. En este sentido, las elecciones realizadas por el artesano se manifiestan en acciones, que en términos materiales remiten a formas de «hacer las cosas»: no son decisiones aleatorias sino el resultado de procesos de aprendizaje (Dietler y Herbich, 1998; Stark, 1999; Sanhueza, 2006). Estas formas de hacer son producciones sociales que se transmiten dentro y a través de las generaciones, por lo tanto, poner en práctica estas acciones corresponde a un proceso de herencia que se produce en dos niveles: nivel individual –proceso de aprendizaje– y nivel colectivo –proceso de transmisión (Roux, 2016)–. Así, el concepto de estilo tecnológico hace alusión justamente a este fenómeno, en el cual la suma de las opciones tecnológicas (formas de hacer) son aprendidas y traspassadas de generación en

generación (Stark, 1999; Gosselain, 1998; Sanhueza, 2004). De acuerdo con esto, la tecnología se transmite de una generación a otra dentro del grupo social, convirtiéndose en una expresión de identidad grupal. Es por esto por lo que el concepto de estilo tecnológico sirve para acercarse a la tecnología cerámica, ya que se encuentra presente en todas las etapas de la cadena operativa.

El concepto de cadena operativa consiste en la transformación que tiene la materia prima mediante el seguimiento de las trayectorias de la transformación tecnológica hasta llegar a formar un producto (Schlanger 2004). En la producción cerámica, la cadena operativa se puede dividir en distintas etapas: obtención de materias primas, preparación de la pasta, formatización (primaria y secundaria), tratamiento de superficie, secado, decoración y cocción (Rice, 1987; Sanhueza, 2006).

Por lo tanto, las formas de hacer heredadas pueden ser observadas y descritas mediante las cadenas operativas, en las que estas son tradiciones técnicas que se transmiten a través del tiempo, que varían dependiendo de las limitaciones del material y a los factores culturales (Roux, 2011, 2016). Así, las diferentes etapas de la cadena operativa de la producción cerámica dan cuenta de determinadas intenciones que tiene el artesano al momento de producir una pieza.

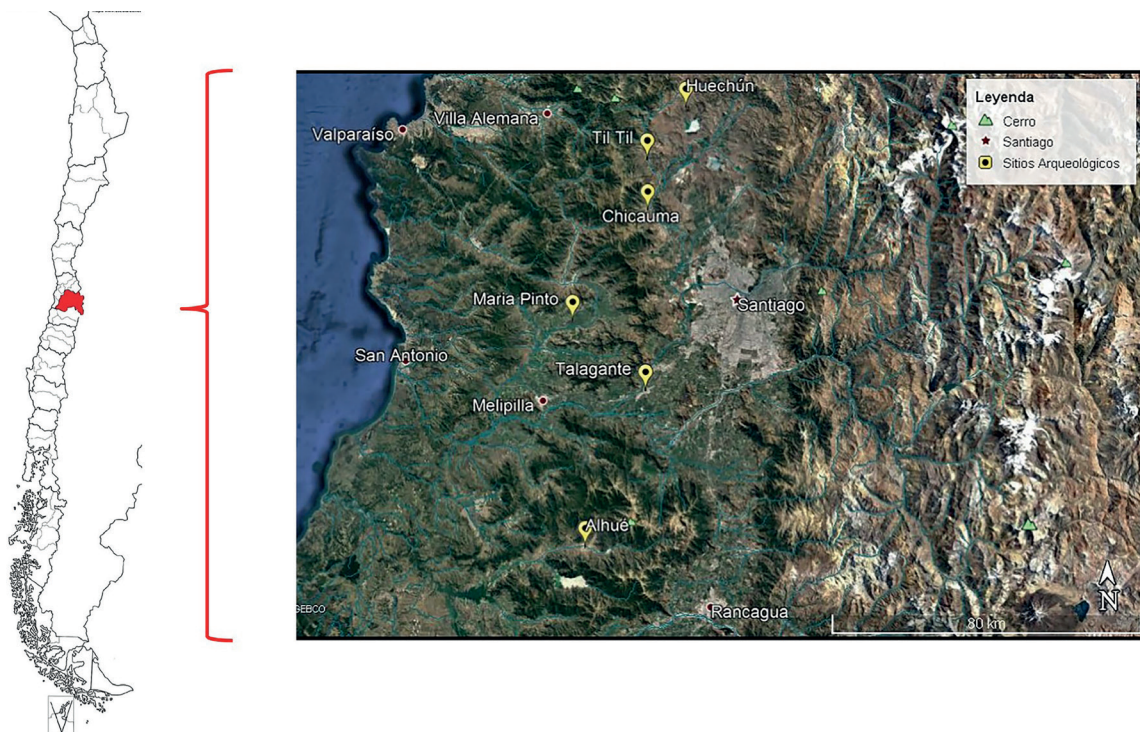
Gosselain (2000) hace alusión a los aspectos visibles en una vasija como lo es la iconografía, donde las técnicas y las herramientas que se asocian a esta se manipulan y son más visibles, lo que conlleva a suspensiones como la imitación o copia (Gosselain, 1998, 2000; Stark, 1999; Roux, 2011). Con ello, esto daría cuenta de una distribución mayor en el espacio y una variación en el tiempo, otorgando solo aspectos superficiales y temporales de la identidad. No obstante, lo que se intenta plasmar en este trabajo es que los diversos autores que han centrado su atención en la producción cerámica han dejado de lado la producción de los motivos iconográficos, ya que son más susceptibles a la imitación y a la circulación de los mismos. Así, la forma de hacer estos motivos, el cómo lo hacen, se relaciona directamente con el grupo social en el cual el artesano está inserto, donde estas opciones tecnológicas son aprendidas y traspasadas de generación en generación (Irrazabal, 2018).

## 5. Material y método

Diversos trabajos han puesto el foco en la cerámica Aconcagua y también en la decoración de esta (Falabella, 1994; Falabella et al., 2001, 2002; Falabella et al., 1994; Villaseca y Ayala, 1997; Falabella, 2000), sin embargo, no ha sido abordada en su totalidad, sobre todo en lo relativo a la producción de los motivos. Por lo mismo, hay un vacío en los análisis de los diferentes trazos y formas de producción de estos. Es por esto que se utiliza un análisis enfocado en la pincelada que conforma el trinacrio. Para ello nos basamos en los trabajos de cuatro autores (Hardin, 1977, 1979, 1984; Hill, 1977; Van Keuren, 1999; Castro Gessner, 2008) que han centrado su interés en el análisis de modos de pintar vasijas. Nos centraremos en tres análisis principales: direccionalidad de los trazos, superposición de los trazos y grosor de los trazos.

Para abordar este problema se trabajó con veintisiete piezas cerámicas provenientes de seis sitios arqueológicos, cinco de ellos presentes en la cuenca del río Maipo: Huechún-1, Til Til, María Pinto, Chicauma

y Talagante, y un sitio al sur de esta cuenca: Estero Alhué 01, con el fin de poder comparar lo que está sucediendo en la cuenca y afuera de ella (ver Figura 2).



**Figura 2.** Distribución geográfica sitios arqueológicos utilizados en el estudio.

Los sitios se caracterizan por ser en su mayoría cementerios: Til Til (Latchman, 1928), Chicauma, María Pinto y Huechún (Stehberg, 1981), de los cuales solo dos tienen fechados absolutos, María Pinto: 960 ± 80 d. C. (E. Durán, 1979) y Chicauma 1130 ± 80 d. C. (A. Durán, 1979). Los materiales provenientes del sitio Talagante son de una donación, por lo que no hay mayor contexto de estos, y los materiales de Alhué 01 se obtuvieron producto de los trabajos sometidos al Sistema de Evaluación de Impacto Ambiental.

Los sitios que no poseen fechados se adscribieron a los grupos Aconcagua y al PIT por medio de la asociación de los contextos y las características presentes en los sitios.

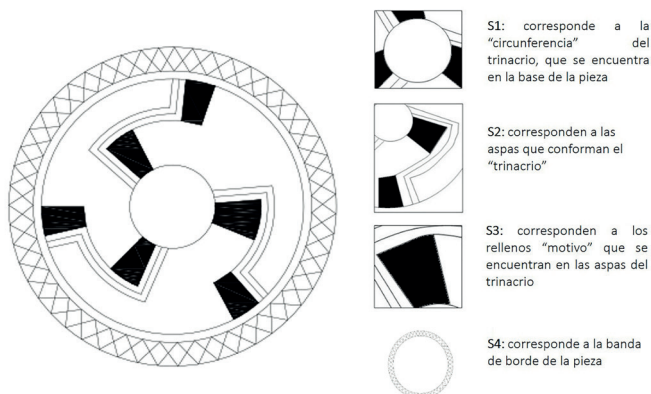
Las piezas cerámicas utilizadas para este estudio presentan características en común que fueron seleccionadas para homogenizar y hacer posible el análisis. En primer lugar, las piezas cerámicas debían estar completas –y no constituir fragmentos–; en segundo lugar, tenían que ser escudillas o pucos, es decir, piezas cerámicas abiertas; en tercer lugar, debían pertenecer al tipo cerámico Aconcagua salmón y, por último –y lo más importante–, debían tener en su cara exterior el motivo de *trinacrio* (ver Tabla 1).

**Tabla 1.** Números de piezas por sitio arqueológico.

Sitio	Número de piezas
Chicauma	6
Til Til	5
María Pinto	4
Huechún	3
Talagante	1
Alhué	8

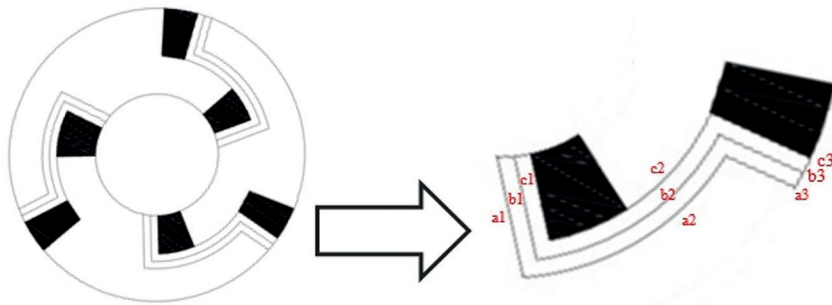
Se dividió el motivo iconográfico del trinacrio en cuatro elementos, como se puede observar en la Figura 3:

- S1: se toman las medidas del largo total, el largo de los trazos que componen a este elemento (si es posible su observación) y el grosor de los trazos. Esta última medición se realiza considerando el largo total y a partir de esto se mide el grosor cada 2 cm, para poder apreciar cambios o estandarización en el espesor o en el pincel empleado para realizar este motivo.
- S2: tal como el elemento anterior, en este también se mide el largo total, el largo de cada trazo, el espesor y el relieve. Sin embargo, este elemento presenta una estructura diferente, la cual será explicada a continuación. Como se observa en la Figura 4, este elemento está conformado (en su mayoría) por tres segmentos denominados *a*, *b* y *c*. Además, estos segmentos se encuentran formados por otros tres segmentos: *1*, *2* y *3* (Irrazabal, 2018).
- S3: cuando nos referimos al elemento S3, se hace referencia a las áreas pintadas presentes en el trinacrio o «cuerpos» (Falabella, 2000).
- S4: la banda de borde no está presente en todas las piezas analizadas, sin embargo, en las que sí está presente se midió el largo total del elemento, el largo de los trazos que lo componen y el grosor.



**Figura 3.** División del motivo trinacrio empleado para el análisis (tomado de Irrazabal, 2018).





**Figura 4.** Elemento S2 y sus respectivos segmentos (tomado de Irrazabal, 2018).

### 5.1. Direccionalidad de los trazos

Para observar la direccionalidad de los trazos que componen el motivo del trinacrio se utilizaron dos programas de tratamiento de imágenes: Adobe Photoshop CS 6 (2017) y D-Strech. Como señala Castro Gessner (2008, p. 228): «El extremo más ancho de las pinceladas indica el comienzo del trazo donde el pincel entra en contacto por primera vez con la superficie de la pieza cerámica» [traducción del autor] (ver Figura 5).

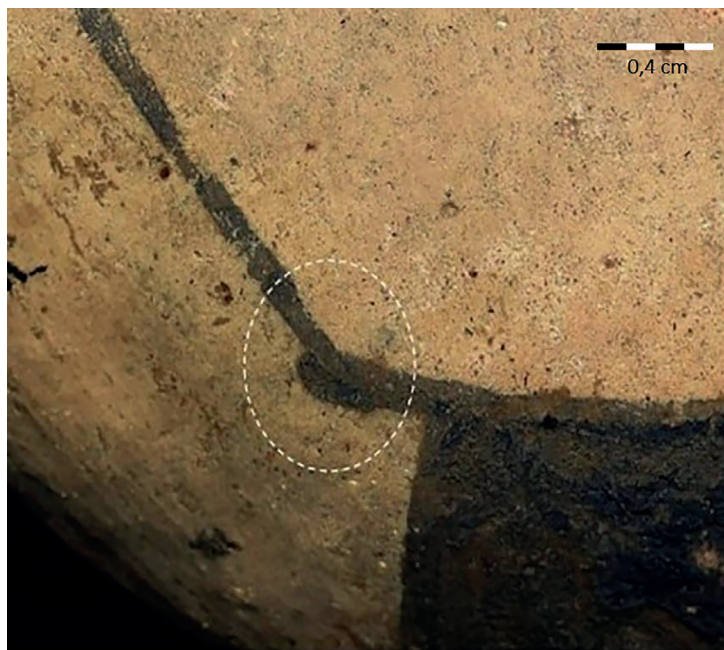


**Figura 5.** Ejemplo de direccionalidad del trazo (modificado de Irrazabal, 2018).

## 5.2. Superposición y direccionalidad de los trazos

Dónde y cómo se superponen las pinceladas es clave para identificar el orden en que un motivo fue pintado en una vasija (Castro Gessner, 2008). Es por esto que a partir de esta observación se puede reconstruir la secuencia y orden en los cuales los trazos fueron ejecutados para formar el motivo en cada vasija (Irrazabal, 2018) y, a partir de esto, observar si hay una forma en particular en pintar el trinacrio o, por el contrario, si cada pieza posee su propia secuencia de pintado (ver Figura 6).

Para graficar esto, se emplea un esquema basado en la matriz de Harris, donde lo que está más abajo –en este caso, lo que se pintó primero– se ubica en los cuadrantes inferiores (Irrazabal, 2018).



**Figura 6.** Superposición de los trazos (modificado de Irrazabal, 2018).

## 5.3. Grosor de los trazos

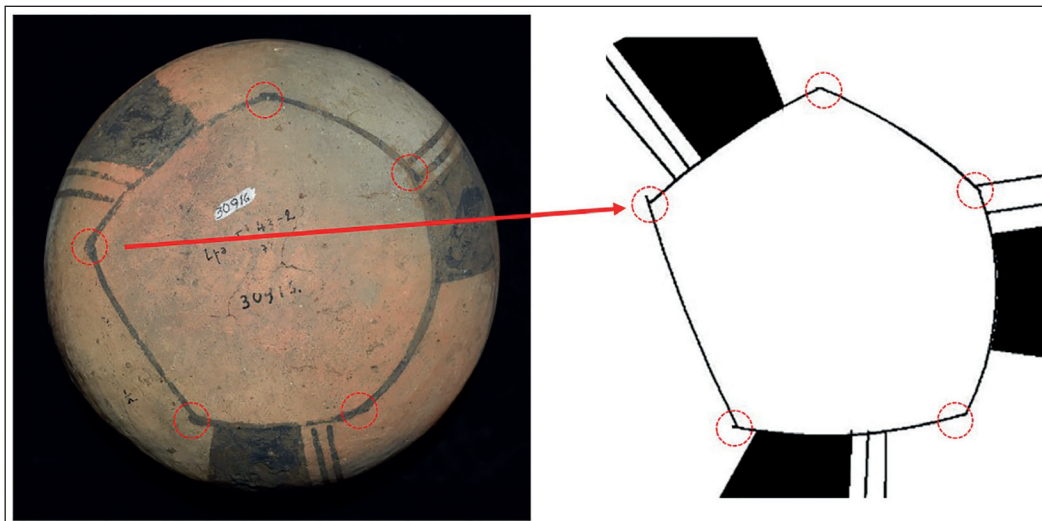
Esta medición se realiza considerando el largo total del trazo y a partir de este se mide el grosor cada 2 cm, para poder apreciar «cambios o estandarización en el espesor y/o en el pincel empleado para realizar el este motivo» (Irrazabal, 2018, p. 32). Este análisis sirve para conocer la dirección y tener un acercamiento al tipo de herramienta empleada para esto.

## 6. Resultados

La medición del grosor de los trazos se hizo cada 2 cm, sin embargo, por las condiciones que presentan las piezas en el exterior (hollín, erosión), no fue posible tomar algunas medidas. Así, la cantidad de datos obtenidos por pieza varía según la cantidad de medidas que fue posible tomar y, además, no todos los trazos presentan el mismo largo.

Por otra parte, para la secuencia de pintado nos basamos en dos principios: la superposición de los trazos y la direccionalidad de estos. Esto se realizó en todas las piezas, pero no en todas las vasijas fue posible identificar la superposición o direccionalidad de los trazos. Es importante mencionar que en este trabajo no se mostrará el análisis de cada pieza, sino que haremos un resumen por sitio (para los detalles de cada pieza puede consultar Irrazabal, 2018). Además, se dará un ejemplo de análisis de una pieza arqueológica por sitio para que se entienda de mejor manera el resultado.

Otro dato importante es que en la identificación de la secuencia del pintado del trinacrio se observa la cantidad de trazos que componen el elemento S1, donde los esquemas de las piezas tienen representado con círculos los lugares en que se superponen los trazos, si es que fue posible su identificación (ver Figura 7).



**Figura 7.** Detalle de elemento S1 y superposición de trazos (tomado de Irrazabal, 2018).

## 6.1. Sitio Chicauma

El valor mínimo de datos obtenidos del grosor de los trazos en una pieza es de 68 y el máximo 117. Tomando en cuenta lo anterior, las medidas del grosor de los trazos son bastante similares entre piezas. Considerando los valores mínimos y máximos obtenidos en esta medición, se observa una diferencia entre estos valores de 0,2 cm y la media de estos valores va desde 0,19 a 0,25 cm. Si observamos los valores de la moda de los grosores por cada pieza, nos damos cuenta de una variación que va desde 0,2 a 0,24 cm, es decir, solo una variación en el sitio de 0,04 cm (ver Tabla 2). En el Gráfico 1 se aprecia de mejor manera: los valores máximos son en su mayoría excepciones dentro de las piezas, exceptuando la pieza N° Ao4008, la cual dentro del conjunto presenta medidas mayores que el resto.

Un dato importante a considerar es la observación de un grosor diferente en el relleno del elemento S3. Un ejemplo de esto es la pieza N° Ao4008, en la que se observa un grosor mayor de este elemento en comparación a las líneas de los componentes S1 y S2 (ver Figura 8). Lo mismo ocurre con la pieza N° 30915 (ver Figura 9). Esto no sería atribuible a la aplicación de una presión diferente en el pintado de cada componente, sino que, como sugiere Hardin (1977), se explicaría por la utilización de instrumentos de distinto grosor.

Para la ejemplificación de la secuencia de pintado de este sitio, es necesario considerar que hay piezas que poseen banda de borde y otras que no, por lo que se dará un ejemplo de cada una.

En primer lugar, la pieza N° 30.912 presenta como motivo exterior el trinacrio, pero sin el elemento S4, que corresponde a la banda de borde. La secuencia de pintado del trinacrio comienza con la elaboración del elemento S1, el cual se conforma por cuatro trazos. Luego de esto, se pintan los segmentos a1 y b1 correspondiente a cada elemento S2. En estos fue posible identificar la direccionalidad de los trazos. El pintado del trinacrio continúa con los trazos a2, b2 y c2, donde se identifican algunas direcciones. Por último, el pintado de este motivo finaliza con el segmento 3 (ver Figura 10).

La pieza N° Ao4007 posee banda de borde (S4), que es la primera en realizarse en el motivo. Esta ejecución y orden de pintado se puede observar en la Figura 11. Luego de la realización de la banda de borde se pinta el elemento S1, el cual está formado por cinco segmentos. Posterior a esto, se comienza a pintar el elemento S2, en el que la identificación de la posición de los trazos b1 y c1 sobre S1 y los trazos b3 y c3 sobre S4 contribuyó a identificar el orden de pintado en la producción del trinacrio. Sobre los trazos b1 y c1, se pudo observar que los trazos b2 y b3 fueron los siguientes en ser pintados. Luego, y como lo muestra la Figura 12, los trazos b3 y c3 son los que cierran la producción del trinacrio en esta pieza, ya que no fue posible identificar el lugar de la elaboración del elemento S3.

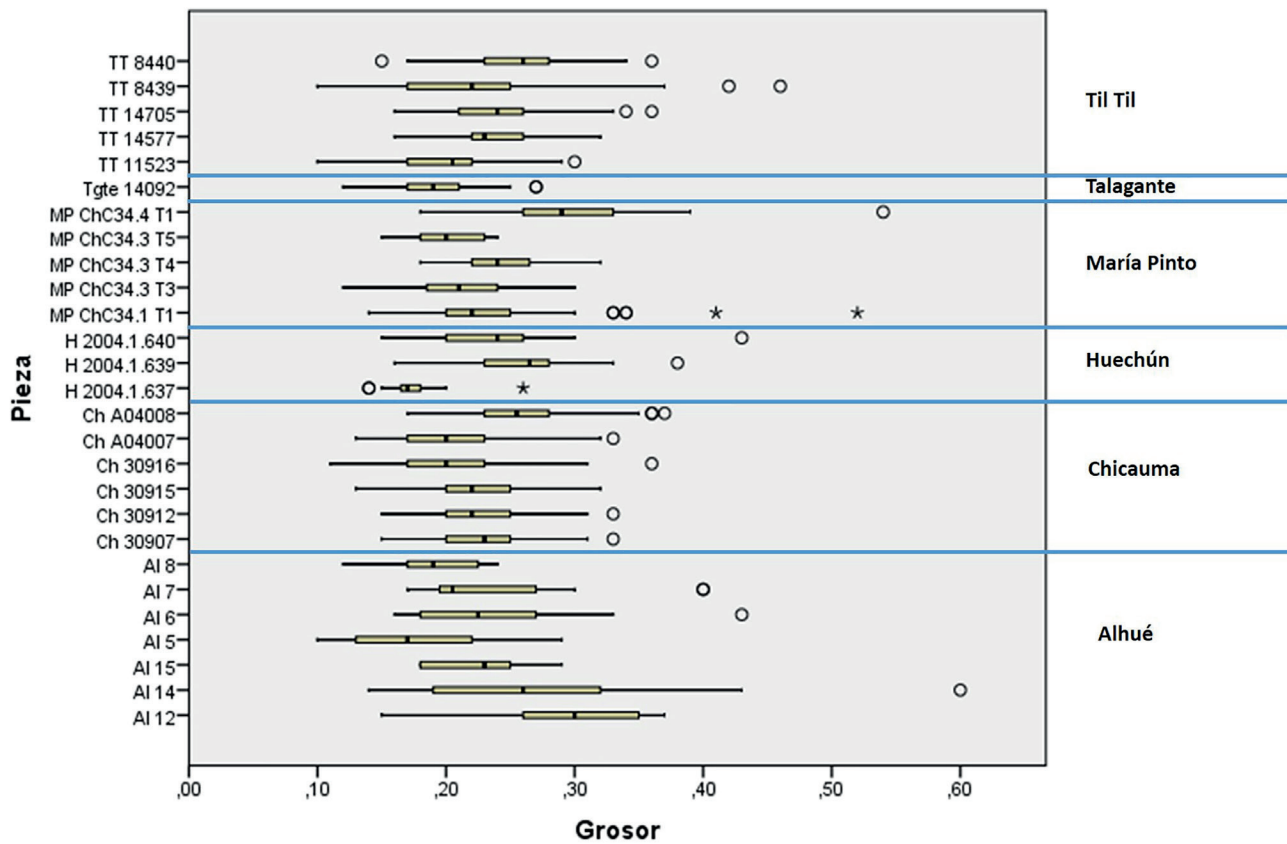
Por lo tanto, la elaboración del trinacrio en la pieza comienza con el pintado de la banda de borde, para luego continuar con el pintado del elemento S1 y continuar con S2.

En el sitio Chicauma la producción del motivo iconográfico trinacrio se puede dividir en dos grupos de piezas: las que poseen banda de borde (S4) y aquellas que no poseen este elemento. En este sentido, podemos observar que las piezas que tienen el elemento S4 poseen la misma secuencia de pintado del motivo: se comienza a pintar el elemento S4 y luego se continúa con el elemento S1. Posterior a esto, se observa la realización del elemento S2 y, por último, del elemento S3. Las piezas que no presentan el diseño de banda comienzan a ejecutarse desde el elemento S1, continuando con el elemento S2 y finalizando con los elementos S3.

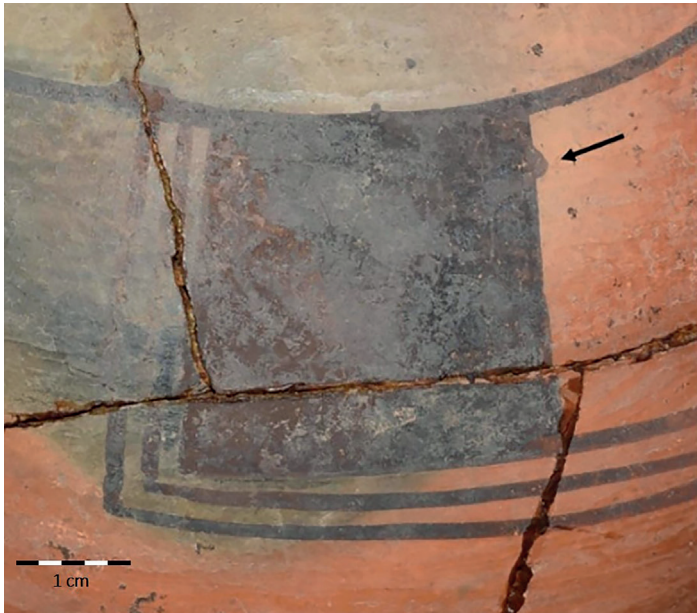
Sitio	Pieza	Valor mínimo (cm)	Valor máximo (cm)	Media (cm)	Moda (cm)	Desviación estándar	Coefficiente de variación	Nº de datos
Chicauma	30907	0,15	0,33	0,2	0,22	0,08	0,41	68
Chicauma	30912	0,15	0,33	0,2	0,21	0,08	0,4	79
Chicauma	30915	0,13	0,32	0,22	0,22	0,04	0,18	117
Chicauma	30916	0,11	0,36	0,19	0,23	0,05	0,26	90
Chicauma	Ao4007	0,13	0,33	0,19	0,2	0,07	0,37	91
Chicauma	Ao4008	0,17	0,37	0,25	0,24	0,06	0,24	94
María Pinto	ChC34.1 T1	0,14	0,52	0,21	0,23	0,09	0,43	69
María Pinto	ChC34.3 T3	0,12	0,3	0,19	0,21	0,07	0,37	67
María Pinto	ChC34.3 T4	0,18	0,32	0,22	0,22	0,07	0,32	64
María Pinto	ChC34.3 T5	0,15	0,24	0,2	0,24	0,03	0,15	10
María Pinto	ChC34.4 T1	0,18	0,54	0,28	0,27	0,09	0,32	81
Til Til	11523	0,1	0,3	0,15	0,21	0,09	0,6	58
Til Til	14577	0,16	0,32	0,2	0,23	0,09	0,45	64
Til Til	14705	0,16	0,36	0,21	0,24	0,09	0,43	70
Til Til	8439	0,1	0,46	0,22	0,25	0,08	0,36	81
Til Til	8440	0,15	0,36	0,24	0,23	0,07	0,29	93
Huechún	2004.1.637	0,14	0,26	0,17	0,18	0,04	0,24	27
Huechún	2004.1.639	0,16	0,33	0,24	0,27	0,08	0,33	69
Huechún	2004.1.640	0,15	0,3	0,19	0,24	0,1	0,53	46
Talagante	14092	0,12	0,27	0,18	0,18	0,06	0,33	57
Alhué	5	0,10	0,29	0,18	0,13	0,06	0,33	18
Alhué	6	0,16	0,42	0,23	0,18	0,06	0,26	22
Alhué	7	0,17	0,40	0,24	0,20	0,07	0,29	16
Alhué	8	0,12	0,24	0,19	0,18	0,03	0,16	19
Alhué	12	0,15	0,37	0,29	0,35	0,07	0,24	21
Alhué	14	0,14	0,60	0,28	0,24	0,11	0,39	17
Alhué	15	0,18	0,29	0,22	0,18	0,04	0,18	17

**Tabla 2.** Valores medidas de tendencia central y dispersión (grosor) de los diferentes sitios arqueológicos del estudio.

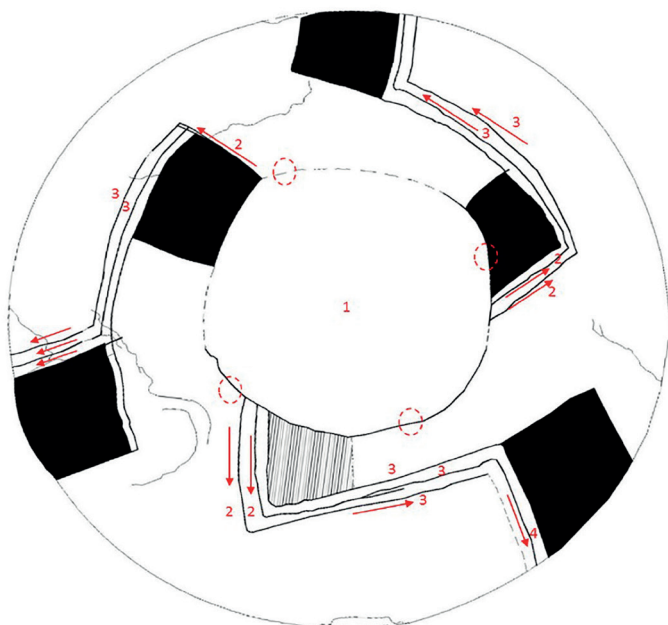
**Gráfico 1.** Diagrama de cajas con los datos del grosor de las piezas de los diferentes sitios arqueológicos analizados (modificado de Irrazabal, 2018).



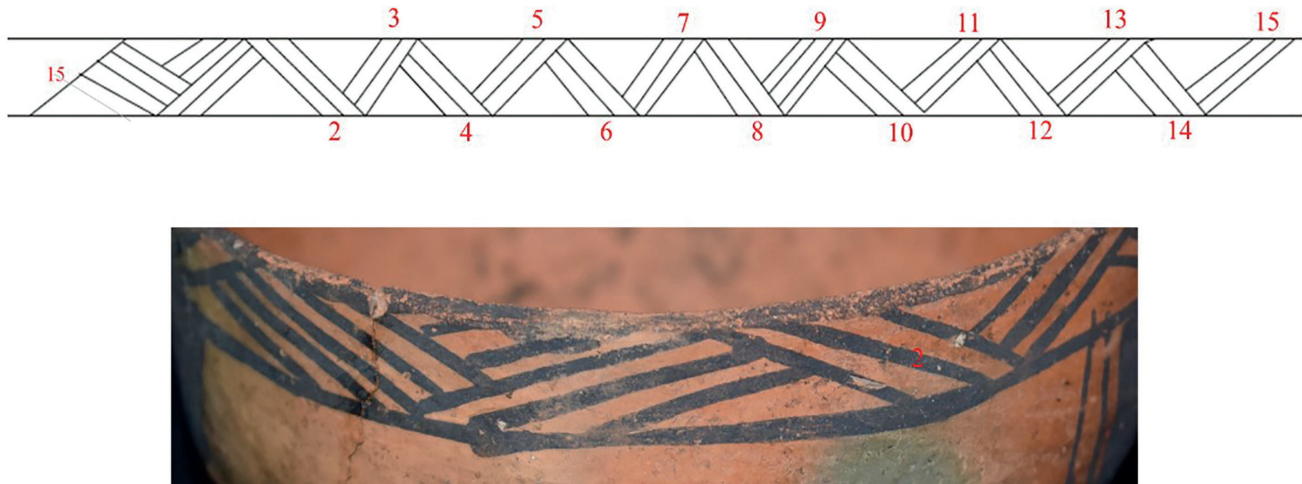
**Figura 8.** Detalle de pieza N° A04008 (modificado de Irrazabal, 2018).



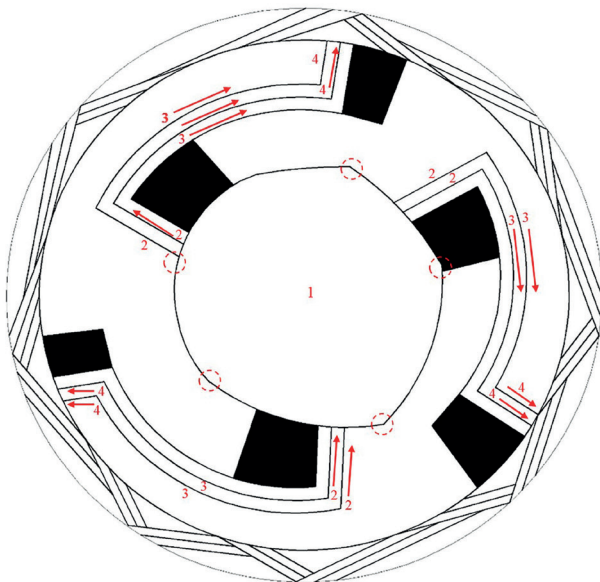
**Figura 9.** Detalle de pieza N° 30915 (modificado de Irrazabal, 2018).



**Figura 10.** Secuencia de pintado pieza N° 30912 (tomada de Irrazabal, 2018).



**Figura 11.** Secuencia de pintado banda de borde pieza N° A04007 (tomado de Irrazabal, 2018).



**Figura 12.** Secuencia de pintado pieza N° A04007 (tomado de Irrazabal, 2018).

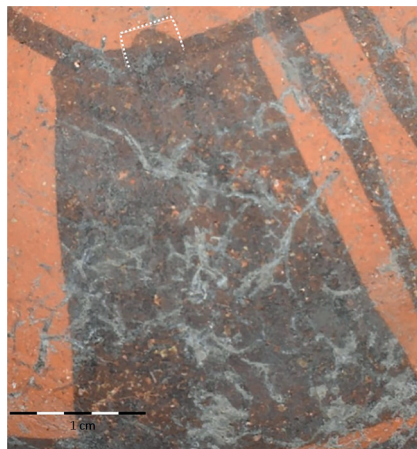


## 6.2. Sitio María Pinto

La cantidad de datos obtenidos de la medición del grosor varía por pieza cerámica, y el valor mínimo de datos obtenidos en una pieza es de 10 y el máximo 81. Tomando en cuenta lo anterior, las medidas del grosor de los trazos son bastante similares entre piezas. Considerando los valores mínimos y máximos obtenidos en esta medición, se observa una diferencia entre estos valores de 0,3 cm; la media de estos valores va desde 0,19 a 0,28 cm. Si observamos los valores de la moda de los grosores por cada pieza, nos damos cuenta de una variación que va desde 0,21 a 0,27 cm, es decir, solo una variación en el sitio de 0,06 cm (ver Tabla 2). Por lo tanto, las medidas del grosor de los trazos son bastante homogéneas, a pesar de que hay dos piezas (ChC34.1 T1 y ChC34.4 T1) que presentan valores que se alejan de la muestra, como se observa en el Gráfico 1.

Un dato importante a considerar es la observación de un grosor diferente en el relleno del elemento S3. Un ejemplo de esto es la pieza N° 30916, en la que se observa que el instrumento empleado en el pintado posee un grosor mayor que el utilizado para realizar las líneas de los componentes S1 y S2. Lo mismo ocurre con las piezas N° Ao4008 y N° 3091.

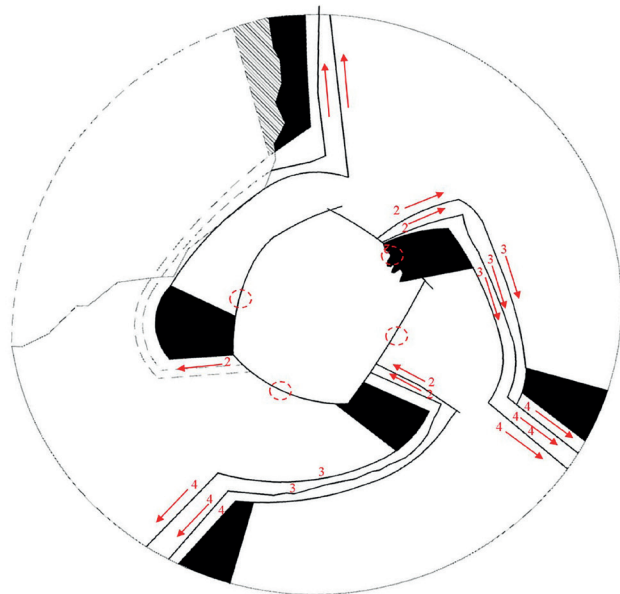
Al igual que en el sitio anterior, se pudo observar en la pieza ChC34.1 T1 un grosor mayor en el relleno del elemento S3, como se observa en la Figura 13.



**Figura 13.** Detalle pieza ChC34.1 T1 (tomada de Irrazabal, 2018).

La pieza ChC.34.3 T4 tiene la pintura en su exterior erosionada, lo que impide una buena observación en la direccionalidad y superposición de los trazos que componen el trinacrio. Otra cosa a considerar es que todas las piezas analizadas no tenían banda de borde (S4).

Para poder ejemplificar lo que sucede en este sitio respecto de la secuencia de pintado, se mostrarán los resultados de la pieza ChC.34.4 T1. El pintado de la pieza comienza con el elemento S1, el cual está conformado por 4 segmentos. Luego de la realización de este elemento se comienza a pintar el elemento S2, el cual empieza a ser trazado por los segmentos b1 y c1, donde se puede observar una direccionalidad distinta en cada segmento. Posterior a estos segmentos se pintan a2, b2 y c2, los cuales tiene la dirección identificada casi en su totalidad. Los segmentos a3, b3 y c3 son los últimos en ser pintados en el elemento S2, y fue posible identificar la direccionalidad de todos ellos. Finalizando el pintado del motivo, se pintan los elementos S3 (ver Figura 14).



**Figura 14.** Secuencia de pintado pieza ChC.34.4 T1 (tomado de Irrazabal, 2018).

El motivo iconográfico pintado en las piezas arqueológicas de este sitio mantiene una secuencia de pintado similar: se comienza con el elemento S1, continuando con el S2 y finalizando con el S3. Sin embargo, hay algunas diferencias en la direccionalidad de los trazos, específicamente en a1, b1 y c1.

### 6.3. Sitio Til Til

El rango de variación de grosor de los trazos de las piezas estudiadas de este sitio va desde 0,1 a 0,46 cm. Por otra parte, las medias van desde 0,15 a 0,24 cm, con una variación de 0,09 cm a nivel de sitio. Además, las medidas de la moda son bastante homogéneas con una variación de 0,04 cm, como se observa en la Tabla 2.

Con los datos obtenidos, se puede observar que las medidas que más representan en los trazos van desde 0,20 a 0,25 cm aproximadamente. Sin embargo, la pieza N° 8439 tiene un rango mayor de datos, alcanzando los 0,46 cm (ver Gráfico 1). En esta pieza, se pudo observar un grosor distinto en el relleno del elemento S3 que compone el trinacrio, una herramienta diferente para llevar a cabo este elemento (ver Figura 15).

En este sitio, hay piezas con banda de borde (S4) y piezas sin banda de borde. Se ejemplificará con uno de cada tipo para poder entender y mostrar el comportamiento del sitio en torno a la forma de pintar las piezas.

En primer lugar, la pieza N° 14705 no presenta banda de borde (S4). La secuencia de pintado del trinacrio en esta pieza comienza con la elaboración del elemento S1, donde se pueden evidenciar la presencia de

tres segmentos. Posterior a esto, se pintan los elementos S2 que comienzan con el pintado de los segmentos b1 y c1. Luego se realizan los segmentos b2 y c2, en los cuales fue posible la identificación de la dirección de los trazos. Por último, se pintan los segmentos b3 y c3, en los que también se identificó la direccionalidad. Es importante destacar que no fue posible identificar la ubicación del elemento S3 en la producción del trinacrio producto de la condición de la pintura (ver Figura 16).

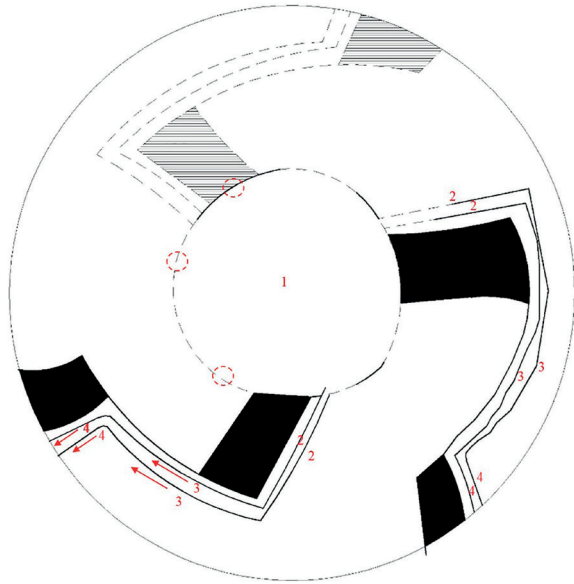
Por otra parte, la pieza N° 11523 presenta banda de borde (S4), y el pintado del trinacrio comienza por este elemento y el S1. No fue posible determinar cuál de estos dos elementos se pintó primero, pero sí podemos plantear que tanto el elemento S1 y el S4 fueron pintados antes que el elemento S2.

Luego de S1 y S4, comienza a ser pintado el elemento S2 partiendo por los segmentos a1, b1 y c1 y continuando con los segmentos a2, b2 y c2. En estos últimos segmentos fue posible identificar la direccionalidad de los trazos. Luego se pintan a3, b3 y c3. No se logra identificar el lugar que ocupa el elemento S3 dentro del pintado de trinacrio en esta pieza (ver Figura 17).

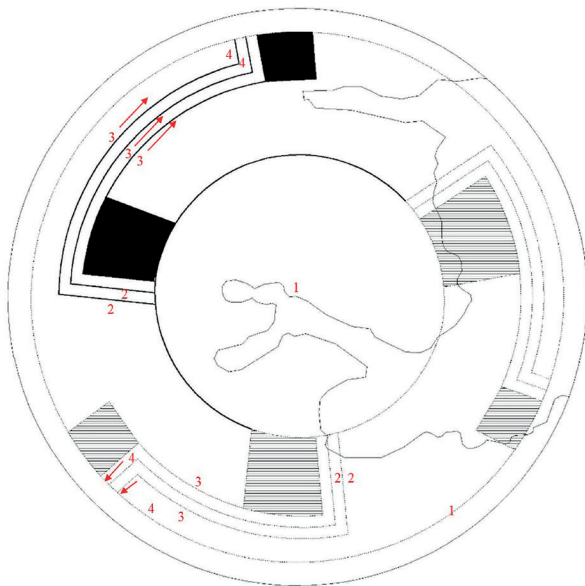
Con las piezas analizadas, se puede observar que la tendencia en el sitio en la forma de pintar el trinacrio comienza con la elaboración del elemento S1 y luego continúa con el elemento S2. Esto nos muestra que la práctica de pintar las piezas es con su parte inferior hacia abajo. Sin embargo, si comparamos en detalle la dirección y superposición que presentan los trazos que conforman el trinacrio en las piezas arqueológicas, observamos que se mantiene una lógica de direccionalidad. Además es importante destacar la pieza N° 11523, que presenta banda de borde y que, de igual manera, mantiene la direccionalidad y superposición de las otras piezas, considerando el elemento S4 como punto inicial (en conjunto con S1) para la elaboración del motivo en la pieza.



**Figura 15.** Detalle pieza N° 8439 (tomada de Irrazabal, 2018).



**Figura 16.** Secuencia de pintado pieza N° 14705 (tomado de Irrazabal, 2018).



**Figura 17.** Secuencia de pintado pieza N° 11523 (tomado de Irrazabal, 2018).

## 6.4. Sitio Huechún

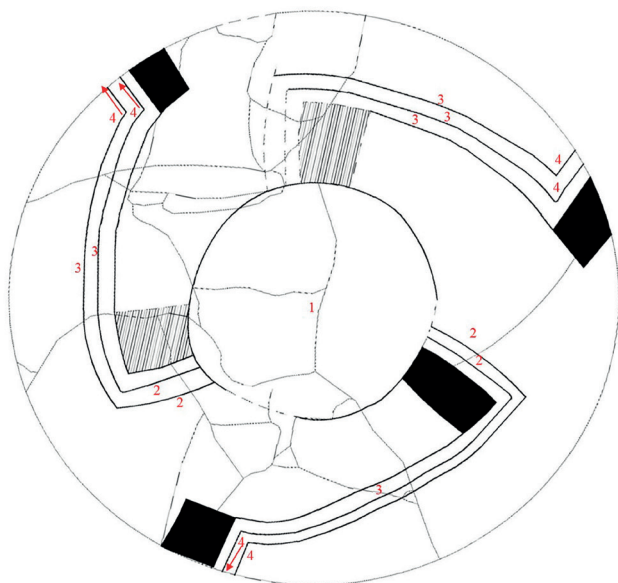
Como mencionamos en un comienzo de este trabajo, la cantidad de piezas obtenidas para el estudio varía por sitio. En este sentido, para este sitio se tomaron medidas de tres piezas arqueológicas, sin embargo, las condiciones que presentaban las superficies condicionaron la toma de medidas.

La media en el sitio va desde 0,17 a 0,24 cm, por lo que hay una variación de 0,7 cm en el sitio (ver Tabla 2). Las piezas N° 2004.1.640 y N° 2004.1.639 presentan datos más homogéneos, y está última presenta un mayor rango de medidas de los trazos. Por otra parte, la pieza N° 2004.1.637 posee datos que se agrupan en medidas inferiores que las dos piezas antes mencionadas.

Es importante aclarar que no fue posible identificar diferencias de grosor en los trazos que componen el motivo iconográfico en las piezas de este sitio, ya que la condición de las superficies de las piezas no permite una observación adecuada de los trazos.

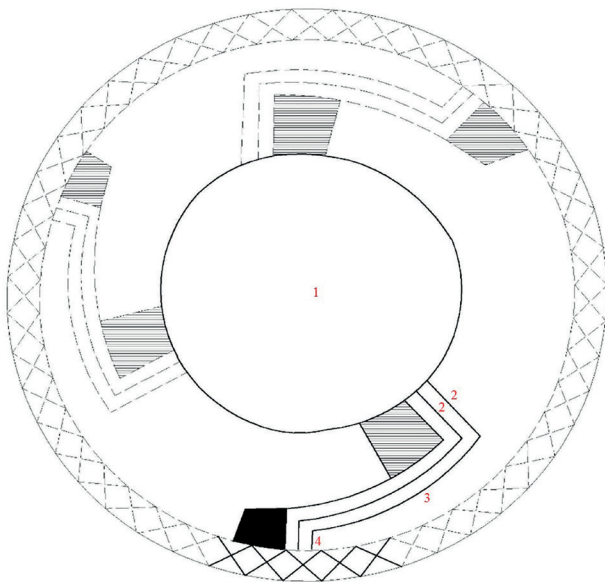
Para este sitio emplearemos los datos de la pieza N° 2004.1.639 y N° 2004.1.640, y como ocurre con el resto de los sitios, una corresponde a una pieza sin banda de borde y una con (S4).

Respecto de la secuencia de pintado, la pieza N° 2004.1.639 no posee banda de borde, por lo que la elaboración del trinacrio comienza con la elaboración del elemento S1, en el cual fue posible identificar el número de trazos que lo componen. Luego se comienza a pintar el elemento S2, en el cual los segmentos b1 y c1 son los primeros en ser pintados. Posteriormente, se pintan los segmentos a2, b2 y c2, finalizando la producción del motivo con la elaboración de los segmentos b3 y c3, en los cuales fue posible observar la dirección de los trazos. No se determinó la ubicación del elemento S3 en la producción del motivo (ver Figura 18).



**Figura 18.** Secuencia de pintado pieza N° 2004.1.639 (tomado de Irrazabal, 2018).

La pieza N° 2004.1.640 presenta banda de borde, sin embargo, producto del hollín y la erosión sobre el motivo, el análisis no se pudo llevar a cabo en la totalidad del motivo. Es importante destacar que no fue posible identificar el lugar de la banda de borde en el pintado del trinacrio. La elaboración del motivo comienza con la producción del elemento S1, en el cual no se pudo observar la cantidad de trazos que lo componen. Luego se comienza a pintar el elemento S2, partiendo por los segmentos b1 y c1. Se finaliza con el pintado de c2 y c3 (ver Figura 19).



**Figura 19.** Secuencia de pintado pieza N° 2004.1.640 (tomado de Irrazabal, 2018).

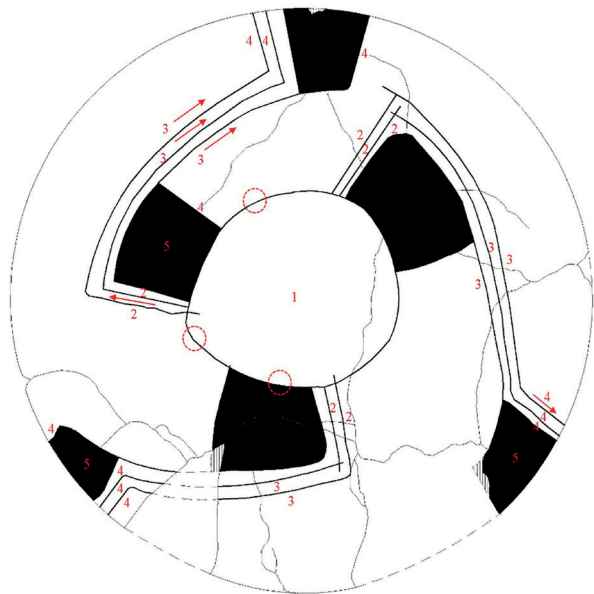
En este sitio arqueológico, existe una lógica de pintar el trinacrio que comienza con la elaboración del elemento S1, luego pintando el elemento S2. No fue posible identificar la elaboración del elemento S3 en todas las piezas, pero en la que sí se pudo identificar este se pinta finalizando el motivo del trinacrio.

## 6.5. Sitio Talagante

Para este sitio solo se cuenta con una pieza cerámica que cumple con las condiciones para este estudio y que posibilita la medición de los trazos. El valor mínimo de grosor es de 0,12 cm y el máximo de 0,27 cm (ver Tabla 2), y la variación de estos valores es de 0,15 cm.

El pintado de la pieza comienza por el elemento S1, el cual se compone por tres segmentos identificados. Luego de esto comienza a elaborarse el elemento S2 por los segmentos a2, b2 y c2, y fue posible identificar la direccionalidad de estos trazos. Posterior a esto, se hacen los segmentos a3, b3 y c3. Para finalizar el pintado del trinacrio se pintan los elementos S3 (ver Figura 20).

La poca cantidad de piezas analizadas en este sitio no nos permite hacer una interpretación ni comparar resultados a nivel de sitio.



**Figura 20.** Secuencia de pintado pieza N° 14092 (tomado de Irrazabal, 2018).

## 6.6. Sitio Alhué 01

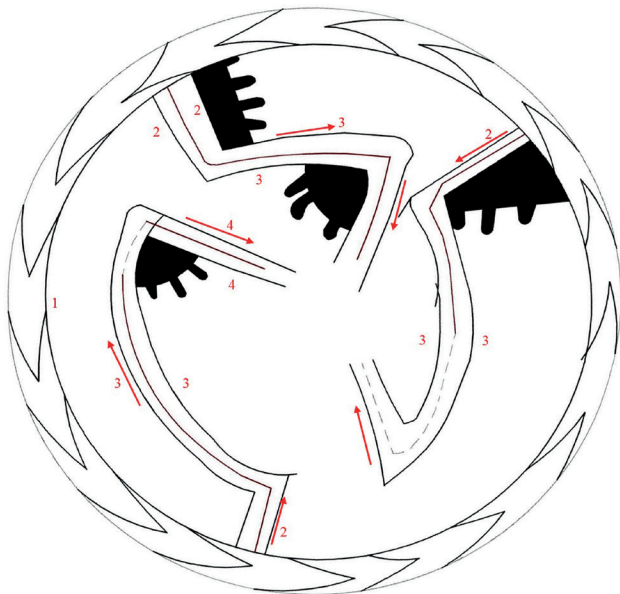
De las ocho piezas que cumplían las características para este estudio, hay una que no pudo ser analizada producto de la erosión y el deterioro que presentaba en su exterior.

La media del grosor de los trazos en el sitio va desde 0,18 a 0,29 cm y la moda desde 0,13 a 0,35 cm, dependiendo de la pieza arqueológica. Los datos se agrupan, como se observa en el Gráfico 1, entre 0,15 cm y 0,35 cm aproximadamente, sin embargo, la pieza N° 14 presenta valores bastante más elevados al resto del sitio, llegando a 0,6 cm.

En relación con la secuencia de pintado, es importante mencionar que las piezas de este sitio no presentan el elemento S1 como parte de la estructura del motivo trinacrio.

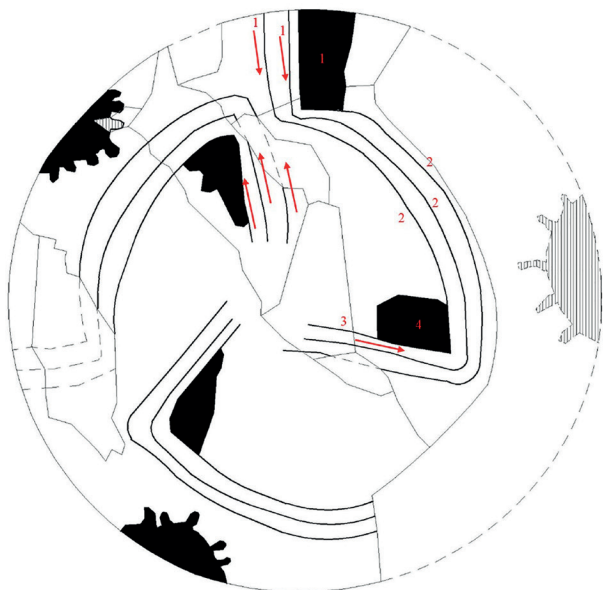
En primer lugar, describiremos el proceso de pintado de la pieza N° 5, la cual presenta banda de borde. Lo primero es ser pintado en esta pieza es el elemento S4, sin embargo, no fue posible identificar la secuencia de elaboración de esta, pero mediante los *software* utilizados para estos análisis se observó la presencia de trazos de otro color (rojo) que se encuentra entre los trazos negros que conforman el diseño de la banda de borde.

Posterior a esto, se procede a pintar el elemento S2, el cual comienza a ser pintado por los segmentos a3, b3 y c3, los trazos comienzan a ser pintados desde la banda de borde hacia los segmentos a2, b2 y c2. Estos últimos son aquellos segmentos que son elaborados posteriormente, continuando con el pintado de a1, b1 y c1. Por último, el elemento S3 es el que finaliza el pintado del trinacrio en esta pieza y las pestañas que este elemento posee es lo último en ser pintado (ver Figura 21).



**Figura 21.** Secuencia de pintado pieza N° 5 (tomado de Irrazabal, 2018).

Por otra parte, la pieza N° 8 no posee banda de borde (S4). La elaboración comienza con el pintado del elemento S3, que se ubica al borde de la pieza, y los segmentos c3 y b3 en dirección desde el borde de la pieza. Posterior a esto, se pintan los segmentos a2, b2 y c2. Para finalizar el pintado del elemento S2, se hace el segmento c1. Por último, se pinta el elemento S3 ubicado en los segmentos c1 y c2 (ver Figura 22).



**Figura 22.** Secuencia de pintado pieza N° 8 (tomado de Irrazabal, 2018).



## 6.7. Síntesis de las piezas analizadas: grosor de los trazos y secuencia de pintado

Observando los datos de las piezas analizadas, se puede apreciar una estandarización en los sitios de la cuenca del río Maipo en el grosor de los trazos: los datos se concentran entre 0,15 y 0,3 cm aproximadamente. Por lo tanto, observamos que el grosor de los trazos de las piezas se comportan de manera similar, excepto el sitio Alhué que presenta una mayor heterogeneidad en los datos.

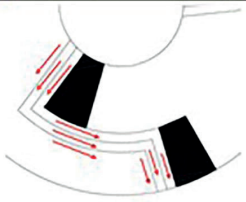

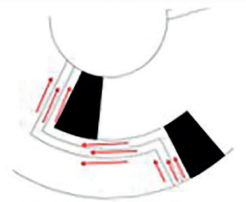
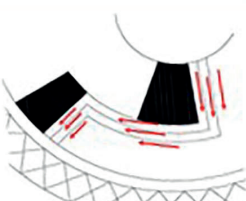

Además, hay por lo menos cuatro formas básicas en las que se pintan los motivos en las piezas, y para comprender esto es necesario separar aquellas que presentan banda de borde (n=8) de aquellas que no lo presentan (n=16).

Las piezas que tienen banda de borde se divide en dos grupos, condicionados por la presencia o ausencia del elemento S1: cuatro piezas (dos de Chicauma, una de Til Til y una de Huechún) presentan la misma secuencia de pintado del motivo, en la que se comienza con el elemento S4, luego S1, S2 y por último el elemento S3, y además comparten la misma direccionalidad de los trazos. Por otra parte, las cuatro piezas restantes provienen del sitio Alhué y se caracterizan por no poseer el elemento S1. En este sentido, este grupo de piezas comienzan a ser pintadas por el elemento S4 y continúan con el elemento S2, finalizando con el pintado del elemento S3. Además, estas presentan la misma direccionalidad.

Las piezas que no presentan banda de borde (S4) también se dividen en dos grupos condicionados por la presencia o ausencia del elemento S1: tres piezas del sitio Alhué no presentan el elemento S1, por lo que la secuencia de producción comienza con la elaboración del elemento S2 y continúa con S3, con la misma direccionalidad de los trazos, desde el borde hacia la base. Un grupo aún mayor presenta una elaboración que comienza con el elemento S1, continúa con S2 y finaliza con el elemento S3 (cuatro piezas de Chicauma, tres de María Pinto, tres de Til Til, una de Talagante y dos de Huechún). En la Figura 23 se observa en detalle el desglose y características que comparten las piezas al momento de pintar el trinacrio. Es importante mencionar que la direccionalidad de los trazos de las piezas pertenecientes a la cuenca del Maipo dan cuenta del pintado de esta pieza con la abertura hacia abajo, por lo menos en 11 de las 17 piezas analizadas.

Otro aspecto a destacar es que en las piezas que poseen el elemento S1 la tendencia en la forma de pintar el elemento S3 es mediante la realización de un marco de referencia que luego se rellena. Por otra parte, los elementos S3 de las piezas que no contienen el elemento S1 (sitio Alhué) se hacen de formas más diversas.

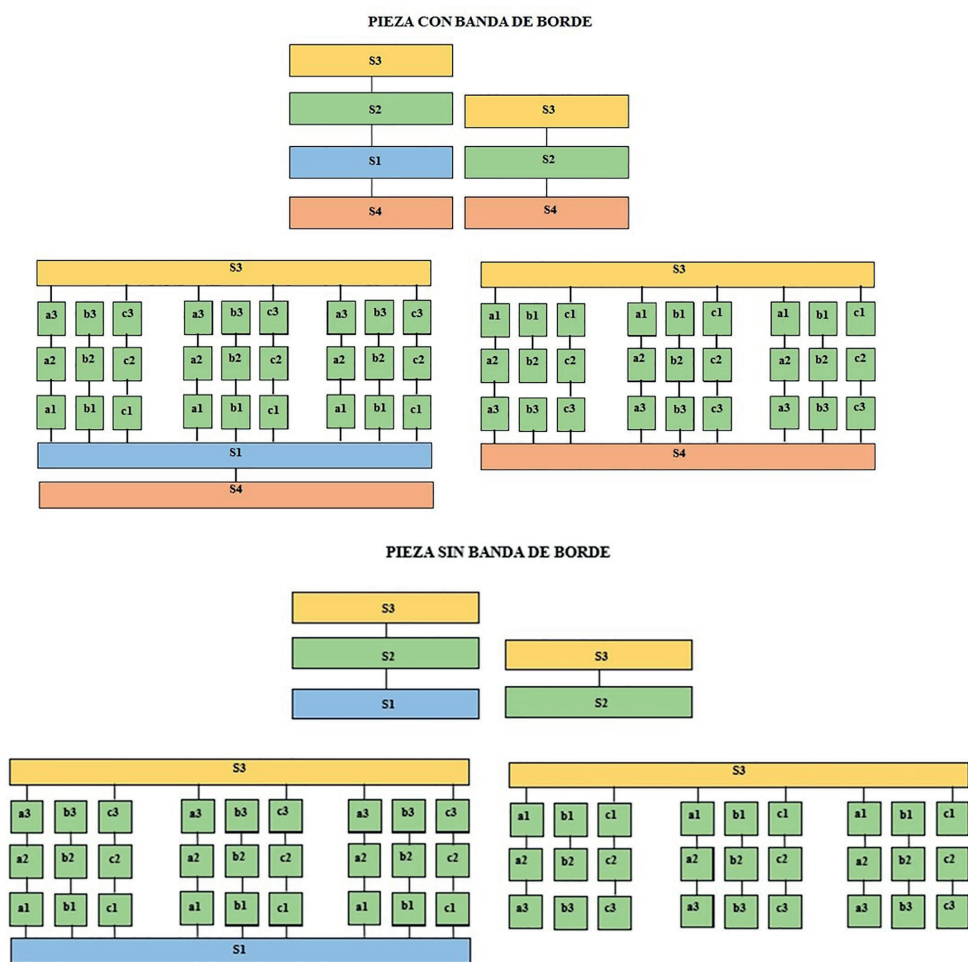
**Figura 23.** Resumen con desglose de la secuencia de pintado de las piezas arqueológicas (tomado de Irrazabal, 2018).

PIEZA SIN BANDA DE BORDE								
S1→S2→S3			S2→S3					
N°30912	Chicauma		N°8	Alhué				
N°ChC34.4 T1	Maria Pinto		N°9	Alhué				
N°ChC34.3 T5	Maria Pinto		N°15	Alhué				
N°ChC34.1 T1	Maria Pinto							
N°14705	Til Til							
N°14092	Talagante							
N°30915	Chicauma							
N°30907	Chicauma							
N°A04008	Chicauma							
N°8440	Til Til							
N°8439	Til Til							
N°2004.1.639	Huechún							
N°2004.1.637	Huechún							
PIEZA CON BANDA DE BORDE								
S4→S1→S2→S3						S4→S2→S3		
N°30916	Chicauma					N°5	Alhué	
N°A04007	Chicauma		N°6	Alhué				
N°11523	Til Til		N°7	Alhué				
N°2004.1.640	Huechún		N°12	Alhué				

## 7. Discusión y conclusiones

En este trabajo, se pretendió aproximarse a la forma de pintar el trinacrio en las vasijas Aconcagua en la cuenca del Maipo durante el período Intermedio Tardío. Uno de los resultados evidentes es que existe una forma similar de pintar cerámicas en los sitios de la cuenca del Maipo, dando cuenta principalmente de una interacción social, donde los/as artesanos/as están compartiendo los modos de hacer. Esta interacción entre los grupos de la cuenca se puede observar mediante la secuencia de pintado de la pieza, una manera similar de pintar. Esto se puede observar en la Figura 24, en la que se representa un esquema de la elaboración de trinacrio, ya sea para vasijas con banda de borde y aquellas que no la presentan. Como se menciona en la metodología, este esquema muestra que lo que se pintó primero se ubica en los cuadrantes inferiores (Irrazabal, 2018). En este sentido, las piezas que presentan banda de borde (S4) finalizan su pintado con el elemento S3, lo mismo ocurre con las piezas sin banda de borde. Es importante destacar que en la parte

derecha de la figura se representan los esquemas de las piezas de Alhué, donde se observa la ausencia del elemento S1 que condiciona la secuencia final de pintado.



**Figura 24.** Esquema estilo matriz de Harris de pieza con y sin banda de borde (tomado de Irrazabal, 2018).

A pesar de lo anterior, se identificaron diferencias con respecto a la direccionalidad de algunas piezas, por lo cual hablamos, como dice Roux (2011, 2016), de dos procesos que ocurren paralelamente al momento de pintar: un proceso a nivel individual (proceso de aprendizaje) y un nivel colectivo (proceso de transmisión).

Si tomamos como ejemplo el elemento S1, observamos que está ausente en todas las piezas del sitio Alhué, pero en los sitios de la cuenca del Maipo presenta diferencias en la cantidad de trazos que componen esta parte del trinacrio. En este sentido, existe una transmisión generalizada en la forma del motivo compartida en la cuenca, sin embargo, cada artesano/a, dependiendo del proceso de aprendizaje y de las elecciones que toma, ejecuta la acción de pintar este elemento de una manera particular.

Lo anterior es importante porque no hay que olvidar que son personas quienes están detrás de la producción de estos materiales, las cuales, a pesar de estar en un contexto social en donde se desenvuelven, poseen una forma de manifestar sus acciones, las que pueden ser conscientes o no serlo. Pese a estas acciones individuales, la concepción que se tiene del motivo iconográfico es transmitida por las personas (artesanos/as) en los diferentes grupos Aconcagua.

Otra información relevante es la referida a la herramienta utilizada para pintar la cerámica: mediante los análisis se pudo observar que poseen características similares en el grosor, es decir, se utiliza una herramienta con grosor semejante. Es por esto que el conocimiento en torno a con qué pintar las piezas Aconcagua es compartido por los grupos.

En este mismo tema, la utilización de instrumentos diferentes para elementos distintos que componen el motivo trinacrio es compartida por los sitios de la cuenca del Maipo, donde la herramienta utilizada para pintar el elemento S3 es de mayor grosor que el utilizado para pintar los otros elementos que componen al motivo.



Con las piezas del sitio Alhué también ocurre lo anterior, pero no en el total de las piezas. En este sentido, se observa una diferencia sustancial en el grosor de los trazos de las piezas de la cuenca del Maipo en los diferentes elementos del motivo, lo cual hace suponer la utilización de diferentes herramientas. No obstante, en Alhué no queda tan clara la utilización de instrumentos diferentes, sino que más bien se emplea el mismo tipo para pintar todo el motivo de la pieza, ya que el grosor no muestra variaciones en los diferentes elementos que componen el motivo iconográfico, lo que nos hace suponer que los/as artesanos/as productores de estas piezas y encargados/as del pintado de la alfarería poseen un conocimiento y una destreza menor (en comparación con los sitios de la cuenca del Maipo). Así, la presión ejercida del pincel sobre la superficie, además de la cantidad de pintura utilizada para esto, provoca cambios en el grosor de los trazos, ya que esta irregularidad del grosor no está acompañada por un levantamiento de pincel, sino que es un movimiento continuado (ver Figura 25). También los trazos del motivo en las piezas del sitio Alhué son más irregulares que las piezas de los sitios de la cuenca.

En este sentido, lo planteado por Hardin (1977) se adecúa a este contexto al observar una diferencia sustancial en el grosor de los trazos de las piezas de la cuenca del Maipo, lo cual hace suponer la utilización de diferentes pinceles; no obstante, en

**Figura 25.** Detalle de grosor del trazo en sitio Alhué (tomado de Irrazabal, 2018).

Alhué no queda tan clara la utilización de instrumentos diferentes, sino que más bien se emplea la misma herramienta para pintar todo el motivo de la pieza, ya que el grosor no muestra variaciones en los diferentes elementos que componen el motivo iconográfico.

Por lo tanto, podemos hablar de una interacción existente en la cuenca del Maipo por parte de los grupos Aconcagua, que se materializa en los modos de pintar la cerámica compartidos, donde el flujo de información es vital para la permanencia de la identidad aconcagüina. Con ello, Alhué formaría parte de estos grupos Aconcagua, participando en menor medida de estos flujos de información y conocimiento y, por lo mismo, acentuando aún más la identidad local de este grupo.

De acuerdo con esto, estamos frente a un estilo tecnológico presente en el pintado de la alfarería, en el cual el conocimiento y la tecnología que se empleaban para llevar a cabo esta parte de la producción cerámica eran transmitidos por el grupo social y ello comenzó a formar parte de la expresión de identidad del grupo. Por ello, el trinacrio como motivo iconográfico empezó a ser un referente de cohesión regional de la cultura Aconcagua (Sánchez, 1997; Villaseca y Ayala, 1997), pues era el elemento más visible en la alfarería y, con esto, le otorgaba identidad al grupo. En este sentido, la presencia del trinacrio en el exterior (cohesión regional) nos hace suponer un flujo de información dentro de la región donde se asentaron los grupos Aconcagua (Falabella et al., 2016) que permitió el traspaso de conocimiento acerca de la producción cerámica.

La alfarería del sitio Alhué, por su parte, presenta este motivo con algunas modificaciones. A pesar de esto, las personas de este sitio manifiestan algún grado de pertenencia a «lo Aconcagua», copiando este motivo en su alfarería y haciendo propio un elemento tan característico de esta cultura, pero resaltando la diferencia local.

El estudio de los modos de hacer iconografía cerámica nos brinda un conocimiento más acabado en torno a las relaciones producidas entre los diferentes grupos humanos. Es por esto que creemos que es necesario tomar la propuesta metodológica utilizada, corregirla y probarla en otros contextos arqueológicos. Así, para evaluar y comparar la interacción producida durante el período Intermedio Tardío por los grupos Aconcagua, es necesario complementar la información de este trabajo con datos provenientes de la cuenca del río Aconcagua. Con ello se podrá integrar de mejor manera la información y tener un panorama completo de las diferentes relaciones sociales producidas en la zona central durante este período del tiempo.

## Agradecimientos

Agradezco al proyecto Fondecyt 1160511, en especial a Fernanda Falabella y Lorena Sanhueza, a Luis Cornejo, al Museo Nacional de Historia Natural, al Museo de Santiago Casa Colorada, a la Universidad de Chile y a los evaluadores por sus comentarios y correcciones que ayudaron a mejorar este trabajo.

## Referencias citadas

- Castro Gessner, A. (2008). *The Technology of Learning: Painting Practices of Early Mesopotamian Communities of the 6th Millennium, B.C.* Tesis doctoral no publicada, Binghamton University, Nueva York, Estados Unidos.
- Cornejo, L. (2010). Hacia una hipótesis sobre el surgimiento de la cultura Aconcagua. En *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Tomo I* (pp. 341-350). Valdivia, Chile: Universidad Austral.
- Dietler M. y Herbich, I. (1998). Habitus, Techniques, Style: An Integrated Approach to the Social Understanding of Culture and Boundaries. En M. Stark (Ed.), *The Archaeology of Social Boundaries* (pp. 232-263). Washington DC, Estados Unidos: Smithsonian Institution Press.
- Durán, A. (1979). *Estudio arqueológico de un cementerio de Túmulos «Aconcagua Salmon» del sitio el Valle-Chicauma de Lampa, Chile Central.* Tesis de Licenciatura en Arqueología y Prehistoria no publicada, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Durán, E. (1979). El yacimiento de María Pinto, sus correlaciones y ubicación cultural. En *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile. Vol. 1* (pp. 261-276). Santiago, Chile: Museo Nacional de Historia Natural.
- Durán E. y Massone, M. (1979). Hacia una definición del complejo cultural Aconcagua y sus tipos cerámicos. En *Actas VII Congreso de Arqueología de Chile* (pp. 243-245). Santiago, Chile: Museo Nacional de Historia Natural.
- Durán E. y Planella, M. T. (1989). Consolidación agroalfarera: zona central (900 a 1470 d. C). En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (Eds.), *Prehistoria: Desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista* (pp. 313-328). Santiago: Editorial Andes Bello.
- Falabella, F. (1994). Dos puntas tiene el camino: Antiguas relaciones trasandinas en el centro de Chile y Argentina. En F. Mena (Ed.), *La cordillera de los Andes: Ruta de encuentros* (pp. 39-48). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- \_\_\_\_\_. (2000). El estudio de la cerámica Aconcagua en Chile Central: una evaluación metodológica. En *Actas XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Tomo 1* (pp. 427-458). Copiapó, Chile.
- Falabella, F., Roman, A., Deza, A. y Almendras, E. (1994). La cerámica Aconcagua: Más allá del estilo. En *Actas del II Taller de Arqueología de Chile Central* (pp. 1-13). Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0038386.pdf>
- Falabella, F., Sanhueza, L. y Fonseca, E. (2000). Una propuesta sobre la naturaleza de las materias primas de la cerámica Aconcagua Salmón. En *xv Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Arica, Chile.
- \_\_\_\_\_. (2002). Una propuesta sobre la naturaleza de las materias primas de la cerámica Aconcagua Salmón. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 34(2), 167-189.
- Falabella, F., Cornejo, L. y Sanhueza, L. (2001). Variaciones locales y regionales en la cultura Aconcagua del valle del río Maipo. En *IV Congreso Chileno de Antropología*. Santiago, Chile: Colegio de Antropólogos de Chile.
- Falabella, F. y Andonie, O. (2003). Regional Ceramic Production and Distribution Systems During the Late Intermediate Ceramic Period in Central Chile Bases on Neutron Activation Analyses. En M. Rossbach (Ed.), *Nuclear Analytical Techniques in Archaeological Investigations* (pp. 99-118). Viena: Technical Reports.
- \_\_\_\_\_. (2011). Análisis por activación neutrónica instrumental de alfarería Aconcagua en el valle del río Maipo, Chile. En *II Congreso Latinoamericano de Arqueometría* (pp. 215-228). Lima, Perú.
- Falabella, F., Pavlovic, D., Planella, M. T. y Sanhueza, L. (2016). Diversidad y heterogeneidad cultural y social en Chile Central durante los periodos Alfarero Temprano e Intermedio Tardío (300 años a. C. a 1.450 años d. C.). En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (Eds.), *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas* (pp. 365-399). Santiago: Universitaria.
- Gosselain O. (1998). Social and Technical Identity in a Clay Crystal Ball. En M. Stark (Ed.), *The Archaeology of Social Boundaries* (pp. 78-106). Washington DC, Estados Unidos: Smithsonian Institution Press.
- \_\_\_\_\_. (2000). Materializing Identities: An African Perspective. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 7, 187-217.
- Hardin, M. A. (1977). Individual Style in San Jose Pottery Painting: The Role of Deliberate Choice. En J. N. Hill y J. Gunn (Eds.), *The Individual in Prehistory: Studies of Variability in Style in Prehistoric Technologies* (pp. 109-136). Nueva York, Estados Unidos: Academic Press.
- \_\_\_\_\_. (1979). The Cognitive Basis of Productivity in a Decorative Art Style: Implications of an Ethnographic Study for Archaeologists' Taxonomies. En C. Kramer (Ed.), *Ethnoarchaeology: Implications of Ethnography for Archaeology* (pp. 75-101). Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.

- \_\_\_\_\_. (1984). Models of Decoration. En S. E. van der Leeuw y A. C. Pritchard (Eds.), *The Many Dimensions of Pottery: Ceramics in Archaeology and Anthropology* (pp. 573-607). Ámsterdam, Holanda: Universiteit van Amsterdam.
- Hill, J. (1977). Individual Variability in Ceramics and the Study of Prehistoric Social Organization. En J. N. Hill y J. Gunn (Eds.), *The Individual in Prehistory: Studies of Variability in Style in Prehistoric Technologies* (pp. 55-108). Nueva York, Estados Unidos: Academic Press.
- Irrazabal, L. (2018). *Pintando trinacrios: comunidad de práctica en los grupos Aconcagua de la cuenca del Maipo durante el Periodo Intermedio Tardío*. Tesis para optar al título de arqueólogo no publicada, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.
- Latham, R. (1928). Notas preliminares sobre las excavaciones arqueológicas de Tilti. *Revista Chilena de Historia Natural*, 32, 264-270.
- Massone, M. (1978). *Los tipos cerámicos del Complejo Cultural Aconcagua*. Tesis de Licenciatura en Arqueología y Prehistoria no publicada, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- \_\_\_\_\_. (1980). Nuevas consideraciones en torno al Complejo Aconcagua. *Revista Chilena de Antropología*, 3, 75-85.
- Massone, M., Durán, E., Sánchez, R., Falabella, F., Constantinescu, F., Hermosilla, N. y Stehberg, R. (1998). Taller cultura Aconcagua: evaluación y perspectivas. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 25, 24-30.
- Oyarzún, A. (1910). Contribución al estudio de la influencia de la civilización peruana sobre los aborígenes de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Chile*, 2, 3-37.
- \_\_\_\_\_. (1912). El trinacrio. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 5, 173-180.
- Planella, M. T., Falabella, F. y Tagle, M. B. (2010). Reconstruyendo cocinas y recuperando sabores de Chile Central prehispánico. En C. Sciolla (Ed.), *Historia y cultura de la alimentación en Chile* (pp. 63-85). Santiago, Chile: Editorial Catalonia.
- Prieto, C. (2004). Las formas cerámicas Aconcagua Salmón en la cuenca del río Maipo: un estudio preliminar intra e intersitios. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 36, pp. 1137-1147.
- Rice, P. M. (1987). *Pottery Analysis: a Sourcebook*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Roux, V. (2011). Anthropological Interpretation of Ceramic Assemblages: Foundations and Implementations of Technological Analysis. En S. Scarcella (Ed.), *Archaeological Ceramics: A Review of Current Research* (pp. 80-88). Oxford, Inglaterra: British Archaeological Reports Oxford.
- \_\_\_\_\_. (2016). Ceramic Manufacture: the Chaîne Opératoire Approach. En A. Hunt (Ed.), *Oxford Handbook of Archaeological Ceramic Analysis* (pp. 101-113). Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Sánchez, R. (1993). Prácticas mortuorias como producto de sistemas simbólicos. En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena II* (263-277). Temuco, Chile.
- \_\_\_\_\_. (1997). Muerte, vida, mujeres y hombres en la cultura Aconcagua. En *Actas II Congreso Chileno de Antropología* (pp. 155-159). Santiago, Chile.
- Sánchez, R. y Massone, M. (1995). *Cultura Aconcagua*. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Sanhueza, L. (2004). *Estilos tecnológicos e identidades sociales durante el Periodo Alfarero Temprano en Chile Central: una mirada desde la alfarería*. Tesis de Magíster en Arqueología no publicada, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- \_\_\_\_\_. (2006). El concepto de estilo tecnológico y su aplicación a la problemática de las sociedades alfareras tempranas de Chile Central. En D. Jackson, D. Salazar y A. Troncoso (Eds.), *Puentes hacia el pasado: Reflexiones teóricas en arqueología*.
- Schlanguer, N. (2004) «Suivre les gestes, éclat par éclat» – la chaîne opératoire d'André Leroi-Gourhan. En F. Andouze y N. Schlanger (Eds.), *Autour de l'homme: contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan* (pp. 2-25). París, Francia: APDCA.
- Stark, M. (1999). Social Dimensions of Technical Choice in Kalinga Ceramic Traditions. En E. S. Chilton (Ed.), *Material Meanings: Critical Approaches to Interpreting Material Culture* (pp. 24-43). Salt Lake City, Estados Unidos: University of Utah Press.
- Stehberg, R. (1981). El complejo prehispánico Aconcagua en la Rinconada de Huechún. *Publicación Ocasional*, 35, 3-87.
- Van Keuren, S. (1999). *Ceramic Design Structure and the Organization of Cibola White Ware Production in the Grasshopper Region, Arizona*. Tucson, Estados Unidos: Arizona State Museum.
- Villaseca, M. y Ayala, P. (1997). Relaciones interregionales en el origen y desarrollo preincaico del complejo cultural Aconcagua. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena II* (pp. 291-299). Antofagasta, Chile: Sociedad Chilena de Arqueología.

Recibido: 24/3/2020

Aceptado: 10/7/2020