

RECORRIENDO TRAZOS UN APOORTE A LA DEFINICIÓN DEL ESTILO DECORATIVO BELÉN

TRACING BRUSH STROKES. A CONTRIBUTION TO THE DEFINITION OF THE
BELÉN DECORATIVE STYLE

BASILE, MARA¹

ORIGINAL RECIBIDO EL 30 DE NOVIEMBRE DE 2007 • ORIGINAL ACEPTADO EL 16 DE MARZO DE 2009

RESUMEN

Este trabajo se propone contribuir a la definición de las unidades iconográficas y recursos compositivos del estilo decorativo Belén a través del análisis de una muestra de vasijas recuperadas en contextos funerarios y procedentes de tres de sus áreas de dispersión, los valles de Abaucán, Hualfín y Andalgalá (Catamarca, Argentina). Se definen las variables y criterios metodológicos que guiaron el trabajo y facilitaron el reconocimiento de recurrencias morfológicas y decorativas en las piezas cerámicas independientemente de los valles de procedencia. A un grado mayor de resolución se registran particularidades que distinguen una zona de la otra y que están vinculadas con el repertorio temático y el tipo de contorno que tiende a predominar en las piezas de cada una de las ellas. Por último, pretende aportar a la construcción de una base estilística de referencia que permita clasificar materiales fragmentarios e incorporarlos al análisis a partir del repertorio morfo-dimensional, temático y compositivo registrado en las piezas completas trabajadas.

PALABRAS CLAVE: estilo decorativo Belén, recurrencias, variabilidad interna

ABSTRACT

The main purpose of this paper is to contribute to the definition of organizational resources and iconographic units presented in Belén's style through the analysis of a ceramic vessels sample coming from funerary contexts of three of its dispersion areas, the Abaucán, Hualfín and Andalgalá valleys (Catamarca, Argentina). It defines the categories and methodological criteria used in the recognition of morphological and decorative regularities on the ceramic pots independently of its valley of provenience. However, in a greater degree of resolution, there are some particularities related to the thematic repertoire and the kind of contour that distinguishes one zone from the other. Finally, it intends to contribute to the construction of a stylistic base of reference which allows us to classify and incorporate fragmentary materials to the analysis based on the morfo-dimensional, thematic and organizational repertoire founded on complete vessels utilized.

KEYWORDS: Belén's decorative style, regularities, internal variability

¹ MUSEO ETNOGRÁFICO (UBA) • CONICET • MORENO 350 (1091) • E-MAIL: mara_basile@yahoo.com.ar

INTRODUCCIÓN

A pesar de la amplia dispersión de la cerámica Belén a lo largo del territorio catamarqueño, sus elementos decorativos básicos aún no han sido claramente definidos y los criterios analíticos utilizados para su clasificación crono-cultural se transmiten, dentro del marco académico, a través de la oralidad y sin contar con un respaldo édit¹. A esto se suma el proceso constructivo propio de Belén en tanto categoría analítica, siendo inicialmente concebida como unidad de clasificación museográfica a la que se le fueron adscribiendo nuevos significados vinculados con las ideas dominantes en nuestra disciplina (Quiroga 2003).

En este marco, dentro del Proyecto Arqueológico Chaschuil Abaucán y con el objetivo de aportar a la definición de este estilo decorativo en términos de sus recursos plásticos distintivos se puso a prueba una metodología especialmente diseñada para el manejo de una muestra de vasijas Belén decoradas, recuperadas en contextos funerarios y procedentes de tres de sus áreas de ocupación,

los valles de Abaucán, Hualfin y Andalgalá en Catamarca (FIGURA 1).

En este contexto este trabajo se propone inicialmente presentar las regularidades que denotan la existencia de recurrencias morfológicas y decorativas que permiten agrupar los casos analizados dentro del estilo decorativo Belén independientemente de sus valles de procedencia. En una segunda instancia y estrechamente vinculado con lo anterior, definir las particularidades distintivas que presenta en cada una de las áreas estudiadas. Por último, me propongo contribuir a la construcción de una base estilística de referencia que me permita clasificar materiales fragmentarios e incorporarlos al análisis a partir del repertorio morfo-dimensional, temático y compositivo registrado en las piezas completas trabajadas.

Para ello se realiza un análisis piloto de corte cualitativo y cuantitativo poniendo a prueba una metodología delineada para el manejo de los casos tratados, teniendo en cuenta que el análisis interpretativo generado deberá ser calibrado posteriormente con la ampliación de la muestra.

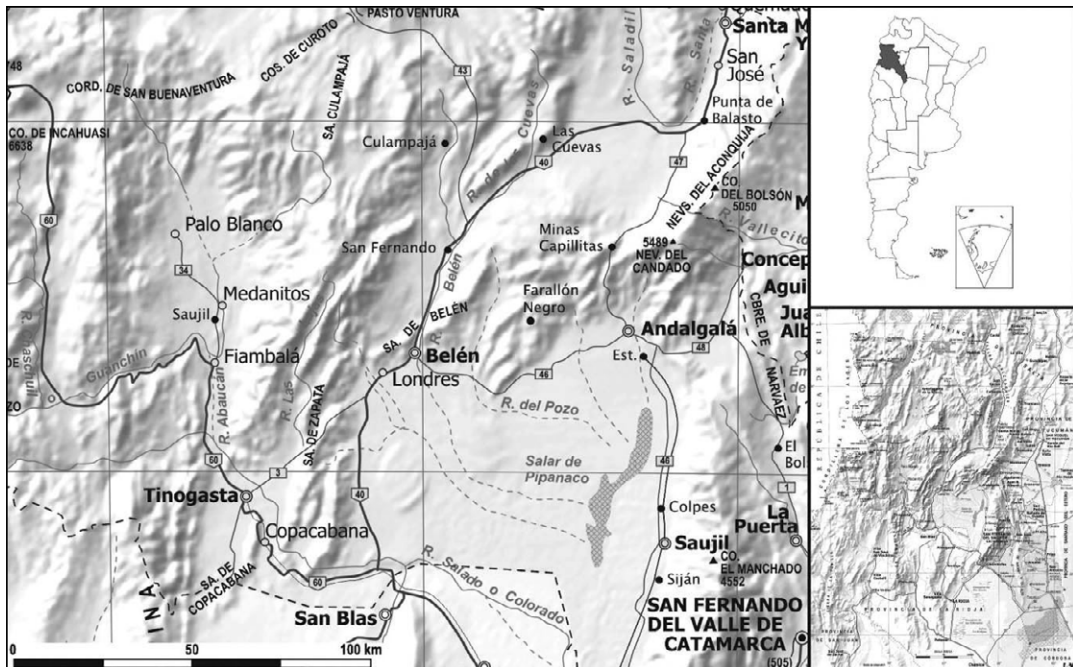


FIGURA 1 • DETALLE DEL SECTOR DE LA PROVINCIA DE CATAMARCA DONDE PUEDEN OBSERVARSE LOS TRES VALLES CONTEMPLADOS EN EL PRESENTE ANÁLISIS²

DEFINIENDO LA MIRADA: ESTILO Y CULTURA MATERIAL

En tanto concepto, el estilo atraviesa diversos dominios culturales delineando materiales y prácticas, por lo tanto no puede ser considerado como una cualidad excluyente de las expresiones plásticas, sin embargo en ellas adquiere una dimensión material y concreta que lo vuelve accesible en términos analíticos (Gordillo 2004).

A lo largo de su historia los estilos decorativos han sido introducidos o descartados como vía de análisis en función del tipo de interrogantes y concepción del objeto de estudio que estuvieran vigentes en el contexto mayor de la disciplina arqueológica.

En el marco histórico-cultural, predominante por lo menos hasta la década del 60', el estilo estaba al servicio de la cronología y del establecimiento de secuencias evolutivas. Todavía hoy dependemos de los resultados de estos enfoques, de sus concepciones estilísticas y de sus periodizaciones cronoculturales. Los artefactos fueron el objeto de conocimiento e inferencia, su dispersión o variación fue interpretada como registro del cambio cultural y los conjuntos estilísticos fueron asimilados en forma directa a grupos sociales distintos (Jones 1997).

A partir de fines de los 60's aproximadamente, el estilo pasó a ser utilizado como una forma de localizar unidades sociales uniformes y de medir procesos de cambio e interacción social (Conkey 1990). La Nueva Arqueología cambió el eje buscando similitudes con la finalidad de contribuir a la inferencia del sistema adaptativo que suponía que estaba detrás de los materiales e interpretó la variabilidad en términos funcionales. Estos cambios conceptuales estaban altamente vinculados a una nueva idea de cultura que dejó de ser concebida como un conjunto de normas mentales para ser considerada un medio extra-somático de adaptación al ambiente (Binford 1962; White 1975). En

este marco, los estudios estilísticos fueron desplazados porque, dado que la variabilidad decorativa carecía de significación adaptativa, era considerada una variación formal residual y vinculada a aspectos de la identificación intergrupal y de la dinámica social interna que este enfoque, al priorizar otras temáticas, relega (Binford 1962; Conkey 1990; Llamazares y Slavutsky 1990). Sin embargo, en la práctica continúan definiendo tradiciones espacial y temporalmente discretas en base a similitudes y diferencias en ciertas dimensiones específicas de la variabilidad artefactual. La continuidad estilística sigue siendo explicada en términos de tradiciones culturales que resultan de la expresión pasiva de la identidad, se asume que estos patrones existen porque cumplen una función específica: la comunicación de esa identidad (Jones 1997:112).

Como vemos, a pesar de cambiar radicalmente el eje del análisis estos enfoques continúan reproduciendo el mismo mecanismo dicotómico. Aquí la naturaleza es concebida como exterior y generando una serie de estímulos ante los cuales las comunidades deben responder, las personas son animales racionales poseedores de una cultura cuya prueba de existencia reside justamente en sus efectos (Thomas 1996:29). Desde fines de la década del '70 el enfoque sistémico y procesual comienza a ser cuestionado tanto desde el punto de vista epistemológico como teórico, considerando sus limitaciones para dar cuenta de la complejidad del cambio cultural (Llamazares y Slavutsky 1990). A partir de este momento se cambia el enfoque y se comienza a pensar en otros términos. Las personas, sus prácticas, las relaciones sociales que entablan entre sí, con los objetos que producen y con los espacios que habitan vuelven al centro de la escena.

En este trabajo se considera, por un lado, que no es posible separar la práctica social del mundo material y que los objetos, transformados o no por el trabajo humano, están vinculados con proyectos humanos y forman

parte de la red de relaciones en que todos estamos inmersos (Thomas 1996). La vida social se construye, reconstruye y modifica a través de la producción y el uso de objetos materiales en el marco de un espacio significativamente constituido (Jones 1997; Miller 2005). En este contexto los objetos no son componentes accesorios, conmueven a la gente de forma especial y así cumplen un rol central en la constitución de las relaciones y prácticas sociales en las que participan (Gosden 2001).

Por otro lado, se sostiene que la iconografía no implica el plasmado de diseños y motivos azarosamente distribuidos. Involucra determinar la forma del soporte, seleccionar los colores que se van a utilizar, los instrumentos y las técnicas de realización. Las manifestaciones plásticas suponen, al igual que las técnicas de manufactura, la puesta en marcha de hábitos motores particulares. Además, implican la definición de los campos decorativos a partir de los cuales se aísla un espacio, se lo delimita y se lo significa. Estas selecciones involucran conductas socialmente constituidas y reflejan un entendimiento y un código compartido acerca de cómo las cosas deben hacerse y comprenderse. Estas formas de hacer particulares no son el resultado de elecciones fortuitas, sino del marco socio-cultural en que son aprendidas, reforzadas, modificadas, reemplazadas, y/u ocultadas.

Entiendo que las técnicas involucradas en el diseño y manufactura cerámica, como otros tantos patrones de actividades sociales, se conforman a través del habitus e involucran el desarrollo, durante la práctica misma, de apreciaciones culturales de los límites de lo posible que definen las decisiones tomadas en cada etapa de la producción de los objetos. Por otra parte, este habitus está constituido por disposiciones durables hacia determinadas prácticas y percepciones que son incorporadas desde muy temprana edad y que pueden ser extrapoladas y ser eficaces en diversos contextos. Es el resultado de un proceso de socialización en el cual las

experiencias nuevas son estructuradas de acuerdo con las estructuras producidas por las experiencias pasadas (Bourdieu 1977; Gutiérrez 1999; Jones 1997). Las estructuras características de un tipo determinado de condiciones de existencia conducen a la producción de estructuras de habitus que se convierten en la base para la percepción y la apreciación de todas las experiencias subsiguientes. De alguna manera, habitus producidos por condiciones de existencia que imponen diferentes definiciones de lo imposible, lo posible y lo improbable conducen a que un grupo experimente como natural o razonable prácticas que para otro grupo resulten impensables (Bourdieu 1977:78).

No obstante, acuerdo plenamente con la idea que sostiene que definir los límites entre grupos sociales a partir del análisis exclusivo de las diferencias en el estilo decorativo de los objetos que éstos manufacturan es inviable. Hemos visto cómo, durante gran parte de la historia de nuestra disciplina, la aparición recurrente de ciertas formas decorativas en contextos similares fue interpretada como la manifestación de una tradición cultural compartida. De esta manera, la cultura arqueológica pasó a ser considerada el reflejo material de los grupos del pasado que, en la práctica, funcionaron como sinónimos de un estilo decorativo y de una etapa cronológica relativa (Jones 1996). Creo que no es posible pensar que exista una relación directa y unilineal entre la variación en un aspecto de la cultura material, cualquiera sea, y los límites grupales. Numerosos ejemplos históricos y antropológicos han evidenciado que la relación entre la variabilidad material y la expresión de la diferencia étnica es sumamente compleja (Barth 1969; Dietler y Herbich 1998; Hodder 1982; Jones 1997; Shennan 1989; entre otros). Sin embargo, sí es posible pensar en términos de prácticas y formas de hacer particulares que se materializan en las representaciones plásticas plasmadas en los objetos que circulan, se utilizan y se experimentan en forma cotidiana o en circunstancias específicas.

Para esto creo que es necesario avanzar hacia una comprensión de los estilos decorativos en sus propios términos que no se limite a una descriptiva iconográfica, a través de una visión más integrada del estilo material que involucre un análisis conjunto del repertorio temático, compositivo y morfológico, de las técnicas de resolución decorativa de la cerámica y de la forma en que estos varían a lo largo del tiempo y el espacio.

DESARROLLOS REGIONALES E ICONOGRAFÍA

Existe un cierto acuerdo general respecto a que durante este lapso de la historia del Noroeste Argentino las poblaciones experimentaron profundas transformaciones. Sin embargo, el acuerdo respecto de las características o contenido específico de estos cambios es menos consensuado. ¿Se trata de un cambio de escala demográfica, territorial o productiva o de un cambio más profundo respecto del modo en que se interrelacionan las personas? Se asume que esta transformación se da en un marco conflictivo de regionalización política manifiesto en la aparición de grandes poblados fortificados vinculados con estilos cerámicos locales que denotan la existencia de unidades políticas rivales (Quiroga y Puente 2005; Tarragó 1999). Desde el comienzo este período fue asociado a sociedades de tipo jefatura que suponen, entre otros elementos, desigualdad, estratificación y control político-económico centralizado (González y Pérez 1972; Sempé 1999; Tarragó 2000, entre otros). Sin embargo, actualmente esto está siendo revisado proponiéndose un modelo explicativo alternativo que sostiene, en contraste, que la integración, la homogeneidad material y la vigilancia comunal sobre el desarrollo de desigualdades fueron los rasgos articuladores básicos de la vida social en este período (Acuto 2007; Nielsen 2001, 2006).

Dentro de este marco, son escasos los trabajos que, encarados desde el punto de

vista iconográfico, abandonan el caso de La Aguada y pretenden abordar la problemática de estos momentos prehispanicos tardíos. Hasta aquí, y aunque existen excepciones (García 2003; Quiroga y Puente 2005; Sempé y García 2005, entre otros), los esfuerzos en este sentido suelen estar orientados con exclusividad al caso santamariano (Nastri 1999, 2005; Perrota y Podestá 1973; Tarragó *et al.* 1997; Velandia 2003; Weber 1978, entre otros).

Considero que si bien la iconografía remite al análisis del significado y por lo tanto forma y contenido no pueden ser desligados, es imposible llegar a esta instancia sin definir correctamente el repertorio morfológico, temático y compositivo que caracterizan al estilo. Para la cerámica santamariana este paso esencial ha sido profundamente trabajado, se definieron sus unidades básicas, se establecieron variantes locales y sucesiones temporales (Kusch y Hernández Llosas 1978; Nastri 1999; Perrota y Podestá 1973; Weber 1978, entre otros). En contraste las unidades iconográficas de las urnas Belén han sido vagamente definidas y aparecen generalmente mezcladas con caracterizaciones de índole sociopolítica.

BELÉN: EL MODELO PROPUESTO

En diversos trabajos (González 1955, 1979; González y Cowgill 1970-1975; González y Pérez 1972; González y Sempé 1975) se propuso que la cultura Belén podía dividirse en tres subfases vinculadas con diferentes momentos evolutivos basándose fundamentalmente en ciertas características de la cerámica y del patrón de asentamiento. Las fases postuladas fueron:

- **Belén I (1100 a 1300 DC):** Esta primera fase se caracteriza por la abundancia de casas-pozo de tipo comunal en lugar de poblados bien definidos.
- **Belén II (1300 a 1480 DC):** En un segundo momento, aparecieron las habitaciones

de piedra aisladas que luego se agregaron llegando a conformar incluso aglomeraciones semi-urbanas.

- **Belén III (1480 a 1535 DC):** Durante la última fase las poblaciones Belén entraron en contacto con la cultura Inca.

Por lo expuesto, es posible destacar que si bien se observaron cambios también en las características de la alfarería Belén, la secuencia fue establecida exclusivamente en función de la evidencia arquitectónica del valle de Hualfin. Respecto de la cerámica, lo único que se enfatizó fue la presencia de influencia incaica durante la Fase III.

Al momento de la realización de este análisis, los trabajos más recientes al respecto corresponden a Sempé (1999) quien sintetiza las características de la cultura Belén retomando la ubicación cronológica y la hipótesis de evolución cultural anteriormente explicitadas (González 1955, 1979; González y Pérez 1972). Caracteriza a la Cultura Belén en función de su particular patrón de asentamiento, tecnología agrícola y prácticas funerarias, situándola temporalmente entre el 1100 y el 1480 DC, y espacialmente en los valles de Hualfin y Abaucán. En función de la propuesta de la autora, Belén sería una jefatura compleja que involucraría más de una instancia de control económico-político, se trataría de un “señorío o cacicazgo con una jerarquización de poblados” (Sempé 1999:250). Coincide con González y Pérez (1972) en señalar al valle de Hualfin como su territorio nuclear, área de mayor complejidad y jerarquización, desde donde se expandió diferencialmente hacia los valles contiguos.

En conclusión, el modelo propuesto por Sempé considera que en sus orígenes, hacia el 1100 DC, Belén habría estado organizada como un conjunto de aldeas dispersas con estructuras de tipo casa-pozo. Alrededor del 1370 DC éstas se integrarían en un señorío dentro del valle de Hualfin donde se observa un cambio en el patrón de asentamiento hacia el establecimiento de aglomerados poblacio-

nales vinculados a infraestructuras agrícolas. Luego de esta etapa de integración se produciría una de expansión cultural y territorial hacia zonas aledañas: valle de Abaucán, Puna catamarqueña y bolsón de Andalgalá. Con la llegada del imperio incaico se produciría la desintegración y disolución de la cultura Belén como entidad (Sempé 1999).

Dentro de este marco se aborda el estudio de las características distintivas del estilo Belén para evaluar la variabilidad que adopta en sus distintos ámbitos de distribución espacio-temporal.

PRESENTACIÓN DE LA MUESTRA

El análisis propuesto conduce a la necesidad de trabajar con piezas enteras que permitan ver la forma en que las unidades decorativas se articulan dentro de cada campo decorativo y entender cómo éstos se integran en el espacio plástico total de cada pieza. Esta resolución implicó la necesidad de utilizar materiales depositados en museos que, en general, presentan un problema al momento de querer reconstruir sus contextos de hallazgo. Sin embargo, considero que estas colecciones ofrecen un potencial informativo que no puede ser ignorado, hoy sabemos que los mismos materiales analizados en función de distintas problemáticas, marcos teóricos y metodologías suelen conducir a resultados cualitativamente diferentes.

La muestra con que se trabajó en esta oportunidad está compuesta por 49 vasijas decoradas de tipo Belén recuperadas en contextos funerarios procedentes de los valles de Abaucán, Hualfin y Andalgalá y depositadas en museos comunales, municipales, provinciales, nacionales y dependencias provinciales de gestión del patrimonio cultural. A saber:

- a) Museo Comunal Arqueológico Virgen del Valle de la Delegación Municipal de Palo Blanco (Dpto. Tinogasta, Catamarca). Los materiales de este museo son resultado del

- rescate arqueológico de tres entierros de adultos en cistas emplazadas en la periferia Este de la localidad de Palo Blanco en el valle de Abaucán durante Octubre de 2003. Las tres cistas fueron inicialmente exhumadas en forma asistemática por el Sr. Mario Quintar y como el área de emplazamiento era utilizada como finca agrícola, luego de la excavación las tumbas se taparon y cubrieron nuevamente con el material removido. Posteriormente la Dra. Ratto y su equipo realizaron intervenciones en la cista I orientadas al registro de datos sobre la tecnología constructiva de las cámaras funerarias, a la recuperación y análisis de los restos humanos contenidos en la misma (Ratto *et al.* 2007; Segura 2004). Para este trabajo se seleccionaron las 14 urnas que formaban parte del acompañamiento cerámico de estos tres enterratorios.
- b) Museo Municipal del Hombre dependiente de la Municipalidad de Fiambalá (Dpto. Tinogasta, Catamarca). Este museo se funda en 1997 a partir de los hallazgos ocasionales de tres enterratorios en el paraje Lorohuasi. Aquí se analizan tres urnas procedentes de diversos rescates arqueológicos conducidos en el valle de Abaucán.
- c) Museo Arqueológico Provincial Samuel Lafone Quevedo (Andalgalá, Catamarca). Para el valle de Andalgalá seleccionamos una muestra de 16 urnas Belén procedentes de donaciones de particulares y de rescates de materiales arqueológicos en la zona y que hoy forman parte de la colección de este museo provincial.
- d) Museo Provincial Incahuasi (La Rioja). El acceso al material depositado en este museo se realizó a través de la serie de dibujos y medidas editadas por Alanis (1947)³. Las cuatro urnas Belén que seleccionamos fueron recuperadas durante las intervenciones asistemáticas conducidas por Gómez (1953) en el cementerio prehispánico de Huanchin ubicado a 20 km de la localidad de Fiambalá (valle de Abaucán, Catamarca).
- e) Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán⁴. Las 11 urnas seleccionadas proceden de las localidades de Las Faldas, Las Mansas, Puerta de Corral Quemado y Alto del medio, todas ellas ubicadas en el departamento de Belén (valle de Hualfin, Catamarca).
- f) Dirección de Antropología de la provincia de Catamarca. En esta dependencia se encuentra depositado el material recuperado durante la intervención de un enterrero de párvulo en urna en la localidad de La Troya (Depto. de Fiambalá)⁵. Aquí se analiza una pequeña urnita que formaba parte del acompañamiento de este enterrero. Junto a esta vasija se encontraron tres pucos, fragmentos de cestería y semillas de vegetales (Ratto *et al.* 2005).

CRITERIOS METODOLÓGICOS

Aquí se considera que cada pieza constituye una unidad formal y decorativa que ofrece un espacio determinado para la expresión plástica. En consecuencia, los motivos no se analizan en forma aislada sino en constante referencia al marco compositivo total de la pieza en el que están insertos y para el cual fueron definidos (Sempé y García 2005).

El trabajo se estructuró en tres niveles de análisis centrales: (i) morfo-dimensional, (ii) técnico y (iii) decorativo. Sin embargo no se manejaron como etapas fijas sino que cada uno de ellos formó parte del proceso de revisión y retroalimentación constante que me propuse realizar durante todo el trayecto.

NIVEL 1: ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y DIMENSIONAL DEL SOPORTE

Se realizó un Análisis de Conglomerados Jerárquicos (Clusters) sobre la base de una serie de variables morfo-dimensionales seleccionadas, mediante el método de conglomeración Ward y el Cuadrado de la Distancia Euclidiana como intervalo.

NIVEL 2: REGISTRO DE TÉCNICAS DECORATIVAS IMPLEMENTADAS.

Se determinaron tres técnicas decorativas utilizadas en forma exclusiva en algunos casos y combinada en otros:

- aplicación de pintura pre-cocción sobre la superficie de la pieza. Se utilizaron fundamentalmente pigmentos de color negro y en menor proporción rojo y crema sobre el rojo pulido, alisado o engobado del soporte.
- remoción de materia por medio de la técnica de excisión utilizando elementos cortantes sobre la pasta firme (Balfet *et al.* 1992).
- modificación de la superficie a través del modelado por aplicación al pastillaje de porciones de pasta. Esta técnica se materializa en los motivos ornitomorfos y antropomorfos o en forma de apéndices adheridos en los laterales de las piezas, a mitad de camino entre las asas y el cuello.

NIVEL 3: ANÁLISIS DECORATIVO

Se basó en los tres niveles del proceso selectivo propuestos por Levine (1957): **(i)** La elección del tema, **(ii)** la forma de representación, **(iii)** la organización de los temas en el espacio compositivo. A partir de ellos se deslindaron las siguientes etapas metodológicas:

a) **Identificación y definición de los motivos:**

Se decidió tomar al motivo como unidad de análisis fundamental. Asumo, en este sentido, que ciertos elementos básicos (puntos, líneas rectas y curvas) se combinan entre sí para conformar una unidad gráfica y conceptual que tenderá a ser percibida por el observador como situada más cerca y recortada sobre un fondo (Gordillo 2004). Sin embargo, su reconocimiento es fundamentalmente intuitivo ya que se trata de modelos teóricos y no de objetos empíricos (Groupe μ 1992).

b) **Análisis de la organización del espacio decorativo total:**

Una vez aislada, numerada y caracterizada la totalidad de los motivos presentes en la muestra, se realizó su proyección bidimensional para dar cuenta de las relaciones de aquellos en cada campo decorativo y en la totalidad del objeto⁶. Considero que los valores que adopta cada motivo generan distintos efectos de sentido en el observador, dado que cada uno tiene la capacidad de captar su atención y al hacerlo entra en tensión con los otros representados en el mismo campo. Se reformuló la propuesta del Groupe μ (1992) a los efectos de poder aplicarla al análisis de los motivos figurativos y no figurativos y de esta manera se analizaron los diseños en términos de tamaño y posición.

c) **Análisis de los recursos compositivos:**

Considero que, si bien implican la imposición de categorías matemáticas occidentales a productos no-occidentales, las nociones de ritmo y simetría constituyen una herramienta analítica válida para describir las características repetitivas de la composición que han sido seleccionadas por la comunidad en la construcción de su iconografía particular. La noción de ritmo remite a un tipo de relación particular que se establece entre motivos diferentes e implica la repetición de por lo menos tres unidades significativas comparables (Groupe μ 1992).

Se decidió tomar a los motivos como unidades asimétricas básicas para luego analizar el tipo de relaciones repetitivas utilizadas en cada caso (González Carvajal 2001). La definición de las categorías rítmicas se hizo en base a las propuestas del Groupe μ (1992) y Washburn (1983) considerando sólo inicialmente cada campo decorativo en forma individual para luego determinar las relaciones que se establecen entre ellos en el marco del espacio plástico total del soporte.

Por último y dado que trabajamos con objetos tridimensionales, analizamos las posibi-

lidades de lectura de los diseños bidimensionales plasmados en sus superficies (Gordillo 2004; Quiroga y Puente 2005).

La aplicación de esta metodología permitió determinar la existencia de regularidades a modo de elementos compartidos a nivel morfo-dimensional, iconográfico y compositivo entre los materiales Belén de los distintos contextos de procedencia. Sin embargo, a un grado mayor de resolución también facilitó el registro del alto grado de variabilidad existente entre ellos.

RESULTADOS 1° FASE: TENDENCIAS GENERALES DE LA MUESTRA

En esta primera instancia se presentan las tendencias generales en torno a tres ejes principales: el perfil técnico y morfo-dimensional, el repertorio temático y los recursos compositivos utilizados.

DEFINIENDO FORMAS: EL PERFIL TÉCNICO Y MORFO-DIMENSIONAL DE LA MUESTRA.

En términos generales la muestra está compuesta por 49 vasijas procedentes de contextos funerarios. Ninguna de ellas contenía restos humanos en su interior sino que todas formaban parte del acompañamiento de entierros de uno o más individuos adultos, a excepción de la pieza V22 03 que procede de un entierro de párvulo en urna (Ratto *et al.* 2007). En todos los casos presentan dos asas laterales ubicadas inmediatamente por

encima de la división decorativa impuesta entre base y cuerpo. La mayoría de las urnas presenta además dos apéndices modelados al pastillaje en la zona del cuerpo ubicada por encima de las asas y unos centímetros por debajo del cuello. Todas estas vasijas fueron cocidas en atmósfera oxidante, son de forma restringida, presentan bordes evertidos y bases cóncavo-convexas.

Se registraron piezas tanto de perfil continuo como discontinuo dependiendo de la presencia o ausencia de puntos de intersección en su contorno. Dentro de las de perfil discontinuo se distinguieron: (i) aquellas que presentaban un solo punto angular en la intersección entre el cuerpo y el cuello -compuestas tipo “A”-, y (ii) otras de contorno tripartito que presentaban, además, un punto angular en la intersección entre la base y el cuerpo -compuestas tipo “B” (FIGURA 2).

Además, me interesó revisar la forma en que estas piezas de contorno diferencial -continuos y compuestos de tipo “A” y “B”- aparecían representadas en la muestra de cada uno de los valles de procedencia para tratar de establecer la existencia de algún tipo de regularidad en esa distribución. Esto me resultó particularmente interesante porque el tipo de contorno de las urnas, junto con la aplicación del exciso como técnica decorativa, fueron dos de los criterios centrales utilizados en la organización temporal del estilo⁷ (Basile 2005, 2006). Se observó que las piezas de morfología tripartita -compuestas tipo “B”- tendían a concentrarse en

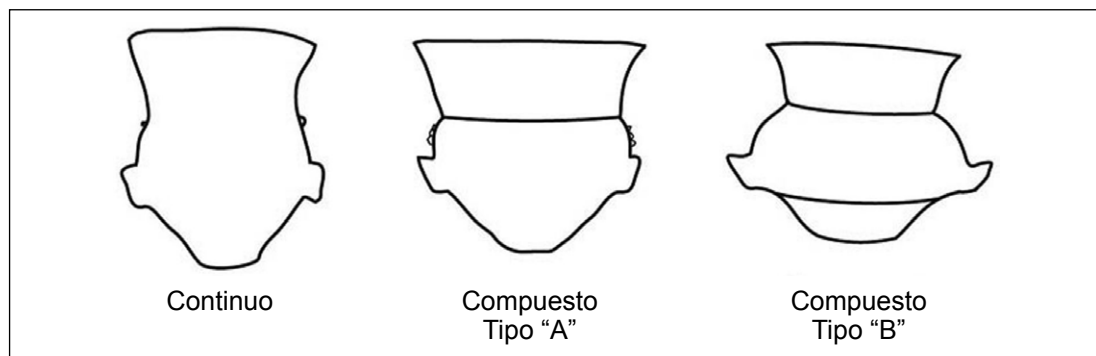


FIGURA 2 • DETALLE DE LOS TRES TIPOS DE CONTORNO REGISTRADOS EN LAS PIEZAS ANALIZADAS

la zona del valle de Hualfin mientras que en Abaucán y Andalgalá su presencia era mucho menor. Curiosamente, la relación inversa se registró en las piezas compuestas tipo "A" ya que su presencia en Hualfin era sensiblemente menor con respecto a los otros dos valles. Por último las piezas de contorno continuo se encontraban más representadas en Andalgalá que en Abaucán y Hualfin (FIGURA 3).

Como se mencionó previamente, el procedimiento estadístico consistió en realizar un Análisis de Conglomerados Jerárquicos (Clusters). Para esto se consideraron las variables: altura total, altura hasta el 1° punto angular desde la base, diámetro de la base, del cuello, de la boca y máximo del cuerpo (TABLA 1). Los resultados se presentan a través de un dendrograma (FIGURA 4). El análisis conformó tres grupos principales con variaciones intragrupo para los conjuntos 1 (1 a y 1 b) y 3 (3a, 3b, y 3c).

A modo de síntesis podemos decir que:

1. Nuestra muestra está compuesta por piezas de contornos continuos y compuestos tipo "A" y "B" que se registran en los tres

valles de procedencia pero se distribuyen de manera diferencial entre ellos.

2. El análisis de conglomerados jerárquicos realizado sobre la base de las variables morfo-dimensionales seleccionadas conforma tres grupos principales con diferencias intra-grupo en dos de ellos (1a, 1b, 2, 3a, 3b y 3c).
3. Uno de estos subgrupos (3b) está representado únicamente por urnas procedentes del valle de Hualfin.
4. El grupo 1 (a y b) y el subgrupo 3a está compuesto únicamente por piezas procedentes de los valles de Andalgalá y Abaucán.
5. Sólo el grupo 2 y el subgrupo 3c están representados por urnas de los tres valles de procedencia. (FIGURA 5).

EL REPERTORIO TEMÁTICO: TÉCNICAS Y MOTIVOS DECORATIVOS

Luego de haber examinado el perfil morfológico y dimensional de la muestra me detengo en el análisis de los instrumentos básicos de representación plástica. Recordemos que se identificaron tres técnicas decorativas diferentes utilizadas en forma exclusiva en algunas piezas y conjunta en otras: aplicación

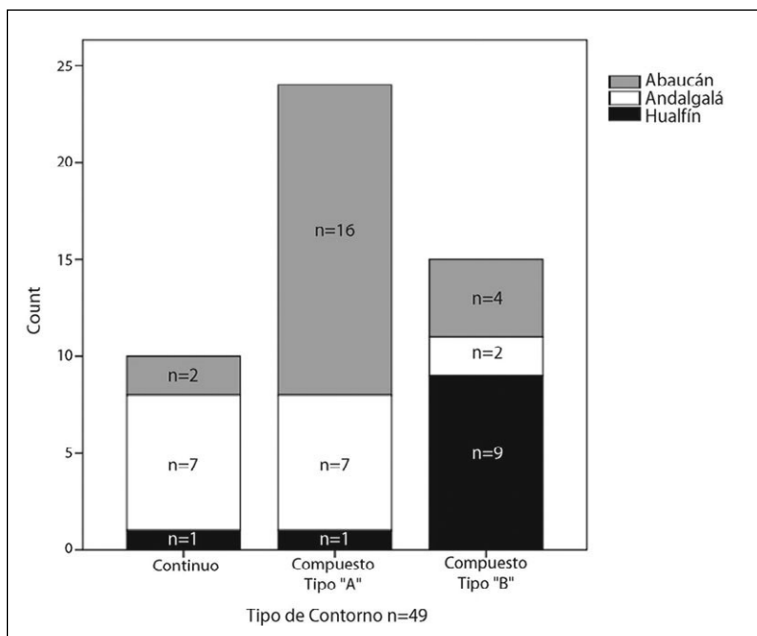


FIGURA 3 • DISTRIBUCIÓN DE LOS TIPOS DE CONTORNO DE LAS PIEZAS EN LOS TRES VALLES ANALIZADOS

Valle de Procedencia	Estadística descriptiva	Altura total (cm)	Altura al 1º punto angular desde la base (cm)	Diámetro boca (cm)	Diámetro base del cuello (cm)	Diámetro máximo (cm)	Diámetro base (cm)
Abaucán (n=22)	Media	29,15	16,20	30,46	24,51	29,03	9,95
	Mediana	30,00	19,34	30,91	24,50	29,58	9,65
	Desv. Standard	4,57	7,48	5,02	4,65	4,96	2,14
	Mínimo	15,50	0,01	16,89	14,44	16,25	6,25
	Máximo	38,00	26,57	36,00	32,00	36,00	17,14
	C.V. (%)	20,78	34,02	22,83	21,15	22,56	9,71
Andalgalá (n=16)	Media	33,88	11,49	30,71	22,62	28,24	10,74
	Mediana	34,50	8,00	32,75	24,89	29,26	10,34
	Desv. Standard	6,12	11,71	6,11	6,29	3,81	2,27
	Mínimo	16,00	0,00	14,10	10,00	20,00	7,69
	Máximo	43,50	27,66	35,71	28,57	33,00	17,93
	C.V. (%)	38,23	73,18	38,16	39,29	23,82	14,16
Hualfin (n=11)	Media	24,17	6,16	24,77	18,98	22,24	13,60
	Mediana	26,00	5,28	26,50	20,30	23,52	14,38
	Desv. Standard	5,49	4,00	4,71	3,74	3,77	3,95
	Mínimo	14,00	0,00	14,50	10,87	12,80	5,87
	Máximo	32,00	16,05	30,00	23,21	26,50	18,80
	C.V. (%)	49,88	36,40	42,80	34,00	34,27	35,91

TABLA 1 • ESTADÍSTICA DESCRIPTIVA DE LAS VARIABLES DIMENSIONALES CONSIDERADAS EN EL ANÁLISIS POR VALLE DE PROCEDENCIA.

de pintura, remoción de materia y modelado al pastillaje.

Tal como se explicó previamente, en este trabajo se considera que existen ciertos elementos básicos que se combinan de formas específicas dando lugar a la constitución de motivos formal y decorativamente únicos que clasifiqué inicialmente como figurativos o no figurativos simplemente para lograr un ordenamiento más claro y partiendo de la posibilidad de reconocer en ellos un referente natural que pudo haber sido utilizado como modelo (Kusch 1991).

Por lo tanto, dentro del primer grupo se incluyeron los diseños en los que se reconocen elementos que remiten a referentes que nos resultan de algún modo familiares. Esto no implica que se suponga que la intención del ejecutor haya sido la realización de una copia mimética. Sin embargo considero que

existen ciertos elementos en estos diseños que denotan la intención culturalmente mediatizada de capturar y plasmar en ellos ciertos rasgos objetivos del entorno (Gordillo 2004; Kusch 1991). Dentro del segundo grupo incorporé aquellos diseños para los que, seguramente como resultado de un marco de referencia culturalmente diferente, no pude detectar elementos que me permitieran vincularlos a ningún modelo conocido. Sin embargo, creo que los límites precisos entre ambos son, en la práctica, difíciles de determinar. Toda representación implica una selección cultural en relación a lo percibido y por lo tanto no puede ser interpretada como un mero intento de imitación de lo real. La descripción de cada motivo involucra un proceso interpretativo porque la forma en que los definimos implica siempre una doble traducción, de un lenguaje visual a uno textual y de una perspectiva cultural a otra (Velandia 2003).

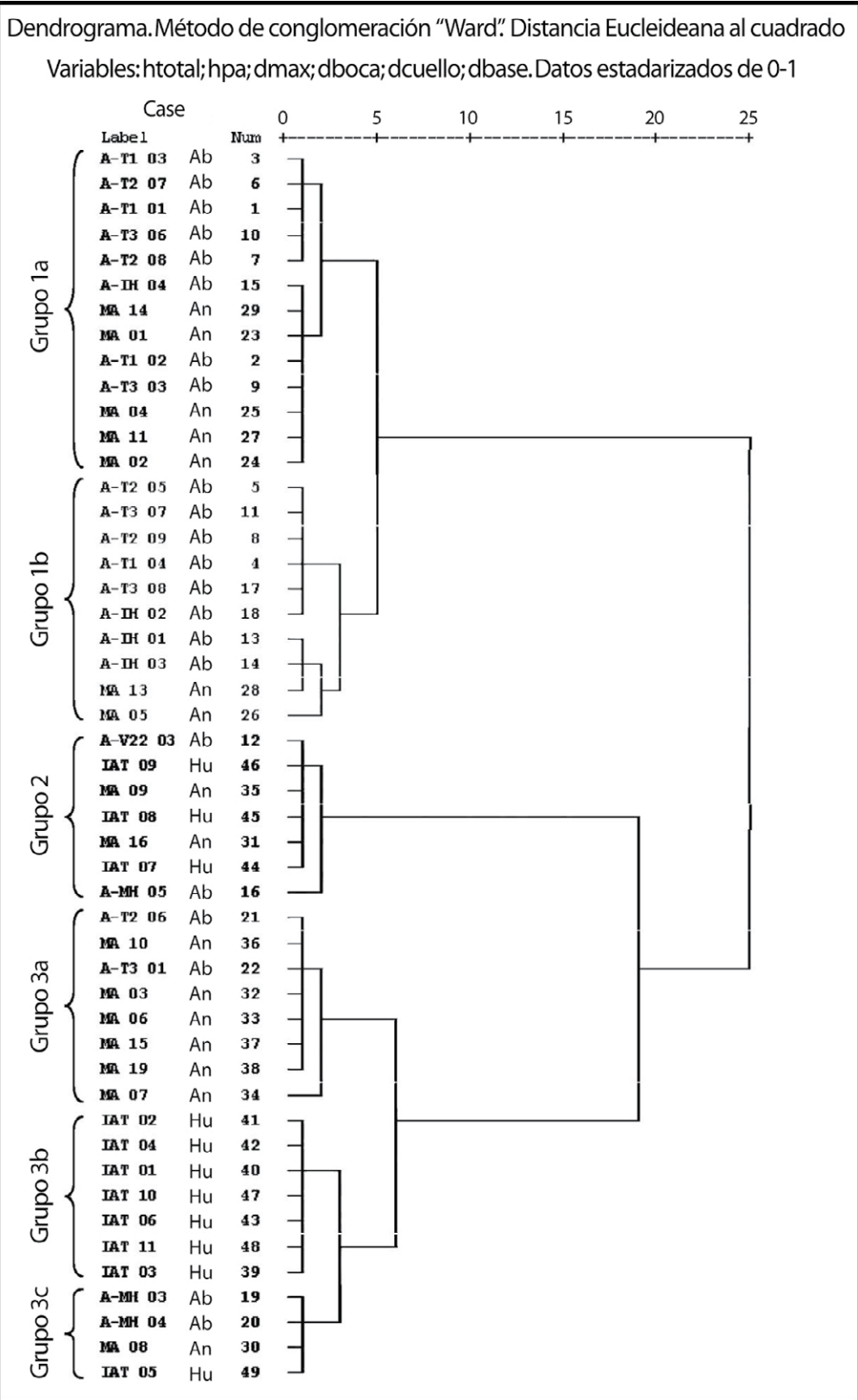


FIGURA 4 • DENDROGRAMA DE LAS VARIABLES DIMENSIONALES DE LAS URNAS DE LA MUESTRA POR VALLE DE PROCEDENCIA. REFERENCIA: A-xx AB (Abaucán); IAT-xx Hu (Hualfín); MA-xx An (Andalgalá).

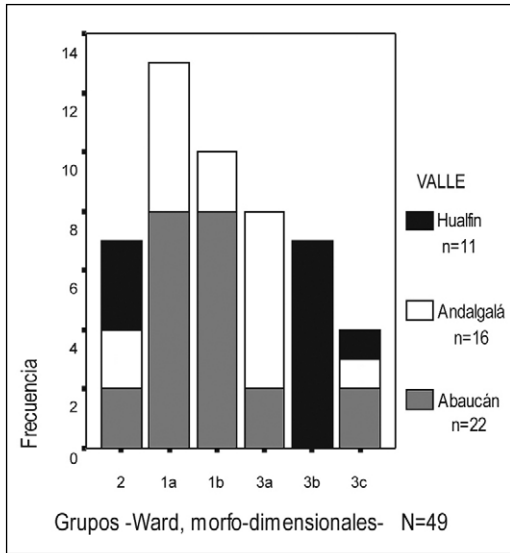


FIGURA 5 • FRECUENCIA DE DISTRIBUCIÓN DE LAS URNAS DE CADA VALLE EN FUNCIÓN DE LOS GRUPOS MORFO-DIMENSIONALES GENERADOS POR ANÁLISIS DE CONGLOMERADOS JERÁRQUICOS.

Con el objetivo de analizar los tipos de combinaciones de motivos que se daban al nivel de cada pieza como totalidad me concentré en la decoración externa y generé agrupaciones de motivos de mayor nivel de inclusión y menor grado de resolución donde se organizó el repertorio general de motivos de la siguiente forma:

1. Figuras Abiertas: incluye trazos, cruces y volutas.
2. Figuras Cerradas: incluye discos, triángulos, rectángulos y escalonados.
3. Zoomorfos: incluye anfibios y reptiles, aves y rastros.
4. Antropomorfos (FIGURA 6).

En esta instancia trabajé a un nivel de agregación muy alto donde sin duda se pier-



FIGURA 6 • EJEMPLO DE LA ORGANIZACIÓN DEL REPERTORIO GENERAL DE MOTIVOS REGISTRADOS.

de gran parte de la variabilidad decorativa que presenta la muestra. Sin embargo esto me permitió tener una idea de las diferentes combinaciones que se estaban dando en las piezas analizadas.

En función de este análisis se detectaron siete tipos recurrentes de combinaciones de motivos a nivel del espacio plástico externo, siendo sólo dos de ellos compartidos por los materiales de los tres valles: (a) “figuras abiertas-figuras cerradas-zoomorfos” y (b) “figuras abiertas-figuras cerradas”. Estas asociaciones eran independientes de los grupos morfo-dimensionales generados en el análisis de clusters y del tipo de contorno de las urnas. Particularmente los tipos combinatorios compartidos por los tres valles aparecían, en cada uno de ellos, plasmados sobre urnas pertenecientes a grupos morfo-dimensionales diferentes (TABLA 2 Y FIGURA 7).

LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO PLÁSTICO: LOS RECURSOS COMPOSITIVOS GENERALES

En este punto es necesario recordar que no es posible aislar los diseños del marco de referencia inmediato que les da sentido. Cada pieza constituye una unidad integrada e in-

disociable entre decoración y soporte donde cada elemento tiene un lugar no azaroso y recurrente dentro de la composición general de la pieza. Se decidió reformular la propuesta de Kusch (1991) para definir el espacio plástico como la superficie decorable total de la pie-

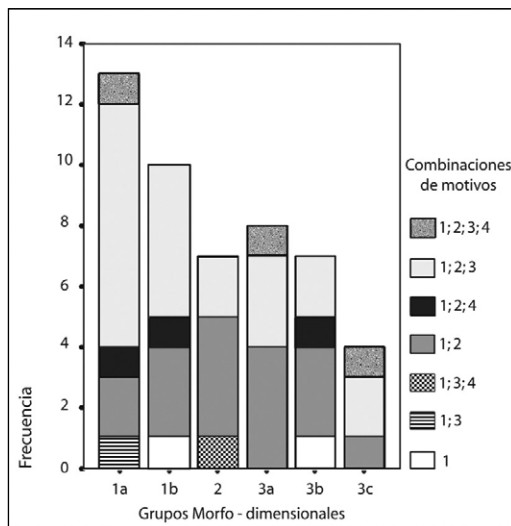


FIGURA 7 • FRECUENCIA DE DISTRIBUCIÓN DE LAS COMBINACIONES DE MOTIVOS EN LA DECORACIÓN EXTERNA EN CADA GRUPO MORFO-DIMENSIONAL. REFERENCIAS: "1;2;3;4": FIGURAS ABIERTAS, CERRADAS, ZOOMORFOS Y ANTROPOMORFOS. "1;2;3": FIGURAS ABIERTAS, CERRADAS Y ZOOMORFOS. "1;2;4": FIGURAS ABIERTAS, CERRADAS Y ANTROPOMORFOS. "1;2": FIGURAS ABIERTAS Y CERRADAS. "1;3;4": FIGURAS ABIERTAS, ZOOMORFOS Y ANTROPOMORFOS. "1;3" FIGURAS ABIERTAS Y ZOOMORFOS. "1": FIGURAS ABIERTAS.

Nº	Combinación motivos	Abaucán		Andalgalá		Hualfin		Total
		Cantidad	Ranking	Cantidad	Ranking	Cantidad	Ranking	
6	Figuras Abiertas / Cerradas / Zoomorfos	12	1	7	1	3	2	22
4	Figuras Abiertas / Cerradas	8	2	3	2	6	1	17
1	Figuras Abiertas	1	3	0	0	1	3	2
7	Figuras Abiertas / Cerradas / Zoomorfos / Antropomorfos	1	3	2	3	0	0	3
5	Figuras Abiertas / Cerradas / Antropomorfos	0	0	2	3	1	3	3
2	Figuras Abiertas / Zoomorfos	0	0	1	4	0	0	1
3	Figuras Abiertas / Zoomorfos / Antropomorfos	0	0	1	4	0	0	1
		22		16		11		49

TABLA 2 • DISTRIBUCIÓN DE LAS COMBINACIONES DE MOTIVOS EN LA DECORACIÓN EXTERNA DE LA MUESTRA DE CADA VALLE.

za y los campos decorativos como las zonas delimitadas por bandas. En el caso puntual de esta muestra el espacio plástico externo se encuentra segmentado en tres campos horizontales formal y/o decorativamente diferenciados por el trazado de una línea divisoria de color negro y espesor variable. Estas unidades tienden a coincidir exactamente con la ubicación de los puntos angulares o de inflexión que marcan, a lo largo del contorno, las porciones formales en que estas urnas pueden descomponerse: base, cuerpo y cuello. Cada uno de estos campos presenta dimensiones, motivos y organizaciones compositivas particulares que pueden ser entendidas en términos de ritmo y simetría. Los recursos compositivos utilizados son limitados y altamente recurrentes:

- a) **Simetría Traslacional:** es la más utilizada para organizar la decoración en los cuellos (campo decorativo III) y en los bordes internos. Aquí un mismo motivo se desplaza a distancias estables a lo largo de un único eje horizontal que en este caso coincide con la boca de la vasija FIGURA 8a).
- b) **Ritmo Intercalar:** donde dos o tres motivos se combinan alternándose uno y otro respectivamente siempre manteniendo la misma orientación y distancia. Este recurso es frecuentemente utilizado en los cuerpos y los cuellos de las urnas (campos decorativos II y III) (FIGURA 8b).
- c) **Simetría Dual:** de uso regular en la decoración del cuerpo de las urnas (campo decorativo II). Aquí el diseño se coloca en forma opuesta a ambos lados de la pieza FIGURA 8c).
- d) **Simetría Posicional:** utilizada únicamente en las bases de las urnas (campo decorativo I) donde un mismo motivo se localiza a intervalos regulares alrededor de un punto central (FIGURA 8d).

Por último, se definieron tres patrones de lectura utilizados en forma diferencial en los campos decorativos de las urnas analizadas:

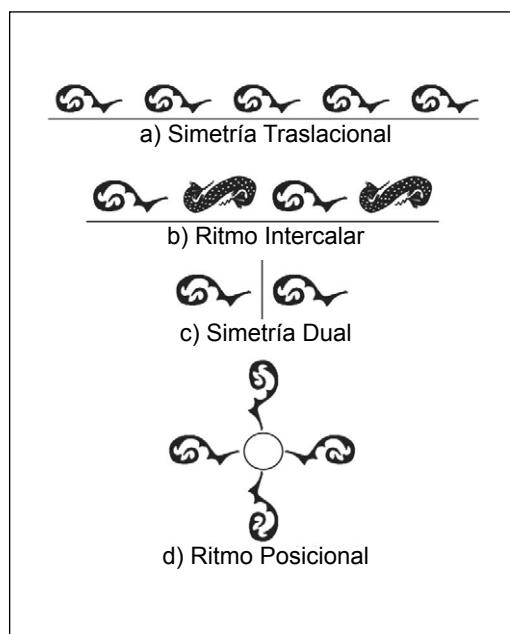


FIGURA 8 • CATEGORÍAS RÍTMICAS DEFINIDAS PARA LA MUESTRA ANALIZADA.

- a) **Continua:** la lectura se realiza de forma rotativa a lo largo de todo el campo decorativo (FIGURA 9a).
- b) **Discontinua:** genera una bipartición del campo decorativo a través de vías diferentes (motivos diferentes, ubicación u orientación inversa) que conduce a una lectura frontal u opuesta de los diseños (FIGURA 9b).
- c) **Interrumpida:** la lectura rotativa de la composición se interrumpe circunstancialmente a través de la introducción de diseños específicos (trazos verticales y/o semicirculares) a la altura de las asas (FIGURA 9c).

Sin embargo es sólo en la decoración del cuerpo donde los tres tipos de lectura aparecen representados en forma alternativa siendo la continua la más frecuente (26:49) y luego las lecturas discontinua (13:49) e interrumpida (10:49). En los bordes, las bases y los cuellos la lectura siempre es continua independientemente del recurso rítmico utilizado.

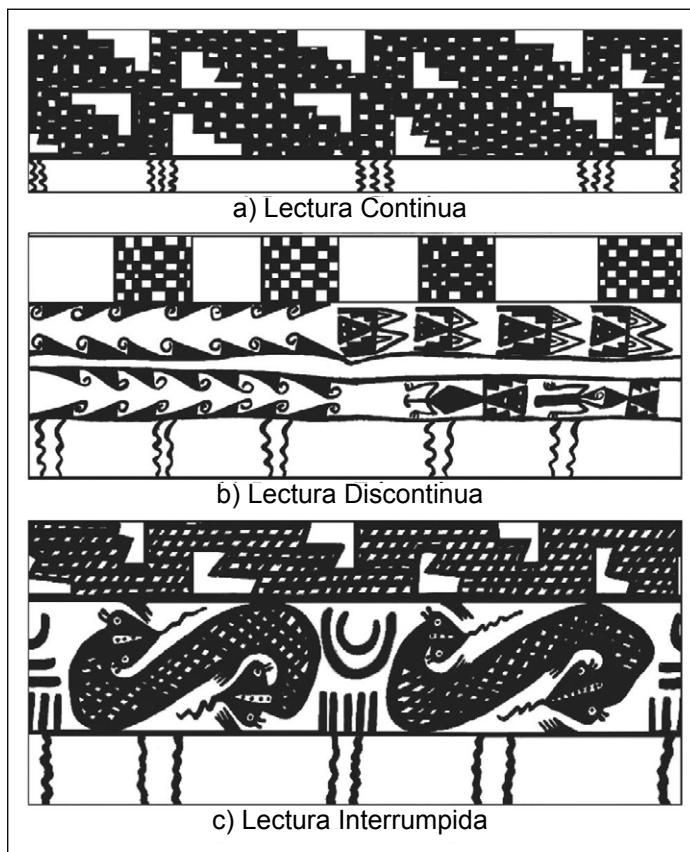


FIGURA 9 • PATRONES DE LECTURA DEFINIDOS PARA LA MUESTRA ANALIZADA.

RESULTADOS 2° FASE: A MAYOR RESOLUCION, MAYOR VARIABILIDAD

Hasta aquí se han revisado los aspectos morfo-dimensionales, decorativos y compositivos generales de la muestra, ahora nos detendremos a analizar la variabilidad decorativa de las urnas procedentes de los valles de Abaucán, Andalgalá y Hualfín a un grado mayor de resolución.

EL VALLE DE ABAUCÁN

Se observa aquí una notable recurrencia técnica, decorativa y compositiva en la decoración del borde interno de la mayoría⁸ de las urnas donde se pintaron en color negro un número reducido de motivos no figurativos entre los que predominan las distintas variantes de triángulos consecutivos y en menor medida los semicírculos reticulados y las volutas cuadrangulares. La operación de sime-

tría observada es siempre de tipo traslacional garantizando una lectura rotativa continua sin interrupciones.

Con respecto al campo decorativo I (Base) los motivos que presenta son altamente recurrentes y absolutamente exclusivos de este sector. No se detectaron diseños figurativos, se destacan aquí principalmente los trazos sinuosos verticales agrupados y los continuos subparalelos. En todos los casos es un único motivo el que se repite fundamentalmente a partir de una simetría posicional.

En el campo decorativo II (Cuerpo) se detectó el mayor grado de variabilidad técnica, decorativa y compositiva. Aunque la técnica decorativa básica también en este sector continúa siendo la pintura, es aquí donde aparece combinada con la aplicación de arcilla al pastillaje o con la remoción de materia a través del exciso. El pigmento marítimamente utili-

zado continúa siendo el negro pero se incorporan en algunos casos dos nuevos colores: crema (8:22) y rojo (1:22).

Si bien existe un claro predominio de los motivos no figurativos: (i) escalonados; (ii) rectángulos; (iii) cruces, y (iv) volutas, es también aquí donde aparecen representados en forma exclusiva los diseños figurativos: (i) rostros ornitomorfos; (ii) antropomorfos; (iii) ofidios simples, y (iv) bicéfalos. Para lograr una mejor comprensión de la organización decorativa de este sector se analizaron los distintos motivos en función de la centralidad o lateralidad de su posición. De esta manera se detectó que en la amplia mayoría de los casos las secciones laterales presentan diseños no-figurativos mientras que a los motivos figurativos se les reservan siempre las secciones centrales de las piezas. Los únicos dos casos en que aparecen motivos figurativos en los laterales se trata de figuras ofídicas flanqueando a dos motivos antropomorfos centrales.

Los ritmos compositivos utilizados también son más variados. Se observa una clara preeminencia de la simetría dual (12:22) y en menor proporción del ritmo intercalar (6:22) y la simetría traslacional (4:22). En este punto es necesario destacar que existen casos en que la simetría dual se da a un nivel superior al del motivo único. Se trata de aquellas piezas donde aparece un motivo figurativo central flanqueado por dos o cuatro motivos no figurativos en sus laterales y es esta organización de tres o de cinco la que se repite del mismo modo en el dorso de la pieza. Esta mayor diversidad rítmica también se ve reflejada al nivel de las posibilidades de lectura, ya que es en este sector donde los tres tipos definidos anteriormente aparecen representados: lectura continua, discontinua e interrumpida.

Considero fundamental destacar que en nueve de las 22 piezas de este valle se registra, en el campo decorativo dimensionalmente más importante, un motivo distintivo que decidimos denominar rostro ornitomor-

fo. Se trata del diseño de carácter figurativo más frecuente de la muestra de este valle y su representación es altamente recurrente en las piezas procedentes de los entierros de la Finca Justo Pereyra (8:14) detectándose un único ejemplar fuera de este sitio que proviene de la intervención del entierro de un párvulo en urna de La Troya. En su representación es donde se suma a la decoración pintada en negro la técnica del pastillaje para el modelado de los ojos y el pico del ave y los dos nuevos colores mencionados, el crema para la base del rostro en todos los casos y el rojo como accesorio en alguno de ellos. Esto le otorga una impronta tridimensional y policroma de la que carecen el resto de los motivos presentes en la muestra.

Este motivo aparece siempre colocado en la posición central del campo decorativo repitiéndose en el lado exactamente opuesto del mismo por simetría dual. En algunos casos el efecto logrado a través de la simple oposición formal resulta intensificado a través de un recurso plástico específico que afectan exclusivamente al diseño de los ojos y que consiste simplemente en representarlos abiertos o cerrados alternativamente. El rostro ornitomorfo se distingue claramente del resto del repertorio y allí donde aparece la mirada se detiene en él.

Por último, en el campo decorativo III (cuello) se registraron únicamente motivos no figurativos: escalonados simples y compuestos, rectángulos reticulados o con chevrons y volutas entrelazadas. Las formas compositivas utilizadas son la simetría traslacional o el ritmo intercalar y la lectura de este campo es siempre rotativa, homogénea y continua. La técnica utilizada más frecuentemente fue la pintura en negro (20:22) observándose mucho más débilmente en combinación con el exciso (2:22).

Resulta interesante destacar que si bien las divisiones entre los tres campos decorativos externos están claramente demarcadas, la base es la que presenta un repertorio de



FIGURA 10 • EJEMPLO DEL DESPLIEGUE BIDIMENSIONAL DEL DISEÑO DE UNA URNA PROCEDENTE DE LA MUESTRA DEL VALLE DE ABAUCÁN

motivos y un tipo de composición que le son propios y que no se repiten ni en el cuerpo ni en el cuello. En contraste, si bien la línea divisoria separa indudablemente los otros dos campos, existe cierta correspondencia entre los repertorios y formas compositivas utilizadas en cada caso (FIGURA 10).

EL BOLSÓN DE ANDALGALÁ

La muestra de este sector está compuesta por 16 urnas que fueron seleccionadas de la colección del Museo Provincial de la zona. Sólo nueve de ellas presentan decoración en el borde interno y al igual que en Abaucán existe una notable recurrencia temática donde predominan los triángulos equiláteros o escalenos y las series de volutas simples o cuadrangulares. Todos se encuentran pintados en negro sobre la superficie interna alisada y están organizados por simetría traslacional lo que facilita una lectura rotativa continua.

La decoración externa se presenta aquí también organizada en los tres campos decorativos que se diferenciaron previamente. Si se analizan las características de los diseños del campo inferior (base) se observa que, al igual que en Abaucán, son no-figurativos y se pintan en negro. Predominan también aquí los trazos sinuosos verticales agrupados y los continuos paralelos. La organización rítmica más recurrente en este sector continúa siendo la simetría posicional y la lectura es siempre rotativa y continua.

En el campo decorativo central (cuerpo) se observa nuevamente la mayor variabilidad

de diseños, técnicas de representación, organizaciones compositivas y lecturas. El 75 % (12:16) de las piezas presenta motivos figurativos en este campo con un claro predominio de las distintas variantes de ofidios. En menor medida se registran también variantes de los motivos antropomorfos y sólo en dos casos aparece representado el rostro ornitomorfo tan característico de la muestra del Abaucán.

Es interesante destacar que aquí también en los únicos casos en que los ofidios aparecen combinados con motivos antropomorfos el lugar central siempre queda reservado para la humanidad mientras que las serpientes son desplazadas a los laterales. Por otro lado, los diseños no-figurativos característicos de este campo decorativo son bien diferentes de los que se registraron para el caso del valle de Abaucán. Aquí los escalonados desaparecen por completo dejando paso a las cruces plenas o ajedrezadas, los discos, los rectángulos de contenido geométrico diverso y los triángulos combinados o dobles.

En relación a las técnicas utilizadas aquí también la más frecuente es la pintura en negro sobre el fondo rojo de la superficie conformando diseños bicromáticos. Este tratamiento plástico se aplica a todos los diseños no figurativos sin excepción y a la mayoría de los motivos ofídicos. En algunos casos se combina la pintura con el exciso pero esto sucede únicamente para las piezas que presentan ofidios cuadrangulares. Por último aquí también se utiliza el modelado al pastillaje en combinación con la pintura pero únicamente en la representación de los motivos ornito-

morfos y antropomorfos donde también se suma el color crema para la base de los rostros conformando diseños tricromáticos.

En cuanto a las formas compositivas registradas existe un claro predominio de la organización dual de las diseños (11:16) aunque también se observan casos de ritmo intercalar (2:16) y simetría traslacional (3:16). Es también en este campo donde se registran las tres posibilidades de lectura definidas: continua, interrumpida y discontinua.

Por último en el cuello de las piezas los motivos plasmados son siempre no figurativos: escalonados o rectángulos ajedrezados, reticulados y plenos. En todos los casos estos diseños se encuentran pintados en negro y organizados por traslación lateral. La lectura de este sector es siempre rotativa y continua.

En esta muestra la distinción entre los tres campos decorativos externos es más tajante que la observada en la del Abaucán. Aquí los motivos registrados en un campo son absolutamente exclusivos de aquel y no se repiten en ninguno de los otros (FIGURA 11).

EL VALLE DE HUALFÍN

Tal como mencionamos, la muestra que corresponde a este valle se compone de 11 piezas seleccionadas de la colección del Instituto de Arqueología y Museo dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán. En ellas también la decoración interna se limita al borde y se efectúa siempre a través de

la pintura en negro sobre el fondo rojo de la superficie de la pieza. Es notable la diversidad temática registrada en este campo que incluye variedades de triángulos encastrados o escalenos, volutas simples o cuadrangulares, ondas, trazos sinuosos simples y dobles con relleno. Esta variedad no fue observada en las piezas analizadas previamente donde se advirtió, en contraste, una considerable uniformidad temática. Sin embargo la organización compositiva se mantiene estable y en todos los casos los diseños se ordenan por simetría traslacional.

La decoración externa también está organizada en los tres campos decorativos ya definidos. En cuanto a los diseños registrados en las bases también aquí se mantiene la notable recurrencia temática, técnica y compositiva. Los motivos se han pintado en negro, son siempre no figurativos y predominan, al igual que en las muestras anteriores, los trazos sinuosos agrupados. La lectura de este campo es siempre continua alrededor de todo el eje rotativo de la pieza.

Si se analiza el campo decorativo II-cuerpo se observa que es aquí donde nuevamente se concentran la mayor diversidad decorativa, técnica y compositiva. Predominan las piezas con diseños exclusivamente no figurativos donde vemos nuevas variantes de escalonados con rellenos geométricos diversos, series de volutas y distintas variedades de discos. Sin embargo también se registran piezas donde estos diseños no figurativos se combinan con

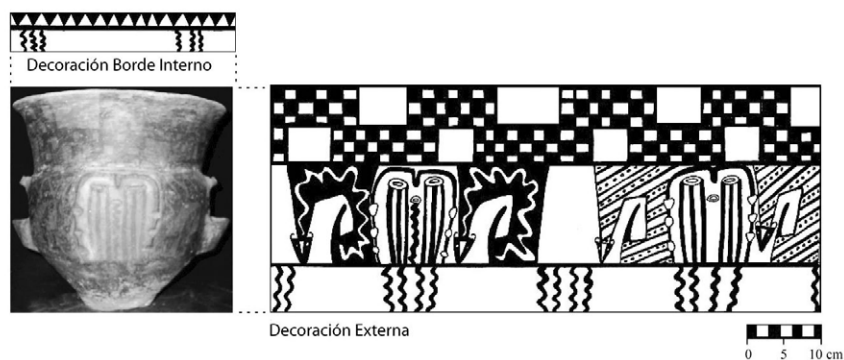


FIGURA 11 • EJEMPLO DEL DESPLIEGUE BIDIMENSIONAL DEL DISEÑO DE UNA URNA PROCEDENTE DE LA MUESTRA DEL BOLSÓN DE ANDALGALÁ.

rostros antropomorfos, ofidios simples, aves y batracios. También en esta muestra los motivos antropomorfos siempre ocupan las posiciones centrales del campo decorativo dimensionalmente más importante de la pieza -cuerpo-. No se registra aquí ningún caso donde aparezca el rostro ornitomorfo que era tan representativo de la muestra de Abaucán. En contraste sí se observa una alta frecuencia de ofidios tanto en su variante netamente figurativa como en la forma de trazos sinuosos dobles ocupando las bases, cuellos y bordes internos de las piezas.

Todos los diseños están pintados en negro. La única excepción está constituida por los motivos antropomorfos registrados en una de las piezas que suma la técnica del modelado para enmarcar el rostro, formatizando las cejas, los ojos y la boca. Esta decisión plástica genera la misma sensación de tridimensionalidad que señalamos para los motivos ornitomorfos del Abaucán y que no comparte con ningún otro tipo de diseño sea o no figurativo.

Si nos detenemos a analizar los aspectos compositivos de este campo central -cuerpo- vemos que existe un claro predominio de la lectura discontinua (7:11) que genera una bipartición decorativa en dos planos gráficos opuestos y diferentes. También se registran, en sensible menor medida, casos de lectura continua (3:11) e interrumpida (1:11).

Por último el campo decorativo III -cuello- presenta, al igual que las piezas analizadas de Abaucán y Andalgalá, una decoración pintada en negro cuyos diseños son organizados invariablemente por simetría traslacional conduciendo a una lectura continua alrededor de todo el cuello de la pieza. Los motivos registrados en este sector son siempre no figurativos con un neto predominio de los escalonados compuestos y rectángulos ajedrezados.

Si se revisan en forma conjunta los tres campos decorativos externos se observa que, al igual que en Andalgalá y a diferencia de lo que sucedía en Abaucán, aquí las distinciones entre estos sectores son bien concretas. No existe continuidad entre ellos, cada uno presenta motivos recurrentes que no se repiten en otro campo dentro de la misma pieza (FIGURA 12).

En esta instancia se corrobora la observación realizada durante el análisis de nivel más general. No se ha registrado una relación directa entre el grupo morfo-dimensional determinado por el análisis de conglomerados jerárquicos, el contorno de las piezas y el tipo de motivos representados. Si se concentra el enfoque en la decoración del campo decorativo central -cuerpo- por ser el que presenta mayor variabilidad es posible decir que en el valle de Abaucán el rostro ornitomorfo y los ofidios, que en el análisis de tipos combinatorios habían sido agrupados conjuntamente

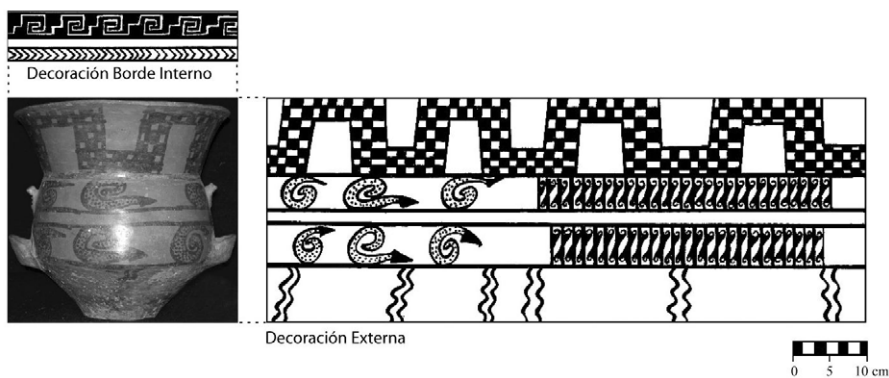


FIGURA 12 • EJEMPLO DEL DESPLIEGUE BIDIMENSIONAL DEL DISEÑO DE UNA URNA PROCEDENTE DE LA MUESTRA DEL VALLE DE HUALFÍN.

como zoomorfos, aparecen en el cuerpo de urnas que fueron agrupadas en grupos morfo dimensionales distintos (1a, 1b, 2 y 3c) donde también se incluyen otras que sólo presentan decoración no-figurativa. Los diseños figurativos aparecen sólo en urnas de contorno compuesto tipo A y B pero también comparten estas categorías con las piezas de decoración no-figurativa.

De forma similar en Andalgalá, los ofidios y las aves aparecen en los cuerpos de piezas distribuidas en todos los grupos morfo-dimensionales (1a, 1b, 2, 3a y 3c) y tipos de contorno determinados para las urnas de este valle. Lo mismo sucede en Hualfin donde los motivos figurativos se registran en el cuerpo de urnas que fueron agrupadas en los grupos morfo-dimensionales 2 y 3b donde también aparecen urnas con decoración exclusivamente no figurativa. Las piezas que contienen estos diseños presentan indistintamente los tres tipos de contorno definidos para la muestra en general.

SÍNTESIS DE TENDENCIAS Y PERSPECTIVAS

El punto de partida de este trabajo fue sistematizar un análisis iconográfico que permitiera avanzar en el conocimiento y aportar a la definición de un estilo cerámico cuyas unidades decorativas y recursos compositivos aún no habían sido abordados en sus propios términos.

A través de las variables y criterios metodológicos empleados, fue posible reconocer que ciertos elementos eran compartidos por las piezas cerámicas de las tres zonas estudiadas. Sé que el tamaño de la muestra que se analizó no permite marcar tendencias concluyentes y/o definitivas, sin embargo, sí es posible registrar ciertas recurrencias morfológicas y decorativas que se sintetizan a continuación:

1. Existe una clara homogeneidad en cuanto a las dimensiones y formas registradas

en las piezas de los tres sectores. Se trata siempre de vasijas restringidas, de bordes evertidos y bases cóncavo-convexas que presentan contornos continuos o compuestos de tipo "A" y "B".

2. Las piezas procedentes de Andalgalá y Abaucán aparecen representadas conjuntamente en todos los grupos morfo-dimensionales definidos y son, en consecuencia, las más cercanas en función de las variables analizadas. Esta semejanza también fue detectada a nivel compositivo a través de un análisis recientemente realizado sobre los componentes químicos de materiales cerámicos del Período Tardío pre-inca. Este trabajo registra en forma preliminar que el perfil químico multielemental de los materiales procedentes de Abaucán se distingue del resto del NOA manteniendo cierta correspondencia con el perfil de los materiales procedentes de la zona de Andalgalá (Williams y Ratto 2005).
3. El recurso técnico elegido para la mayor parte de las representaciones decorativas es la aplicación de pintura de color negro que, al combinarse con el rojo de la superficie de la pieza, conforma diseños bicromáticos.
4. En todos los casos en que se registra, la decoración interna se limita al sector del borde y el espacio decorativo externo está siempre segmentado en tres campos decorativos horizontales que coinciden con las porciones morfológicamente distintivas dentro de cada pieza: base, cuerpo y cuello. Cada uno de ellos presenta dimensiones, motivos y recursos compositivos particulares.
5. Existe un repertorio temático limitado con un neto predominio de los motivos no-figurativos fundamentalmente de los escalonados, rectángulos, triángulos y trazos. Sin embargo en el campo central (cuerpo), donde siempre se registra la mayor variabilidad, aparecen recurrentemente motivos figurativos en combinación con los puramente geométricos. Predominan dentro de este grupo las aves, los reptiles y los antropomorfos.

6. Existen divergencias claras en cuanto a la posición, el tamaño, las técnicas y los colores utilizados en la representación de determinados motivos que podrían estar indicando la intención de destacar unos y no otros en función de la existencia de grados de importancia diferencial entre ellos. Un caso clave en este sentido es el de los diseños antropomorfos o el del rostro ornitomorfo que aparecen representados siempre en forma frontal, únicamente en el campo más destacado de la pieza (cuerpo) y aún dentro de aquel se les reservan siempre los sectores centrales. Nunca se registran como motivos laterales y en los casos en que aparecen combinados con diseños ofídicos son siempre éstos los que ocupan los lugares secundarios. Además, son los únicos motivos que incorporan la técnica del modelado y la aplicación de nuevos colores en su composición. Son, en consecuencia, los únicos que adquieren características “tridimensionales” y policromas.
7. Los recursos compositivos utilizados para organizar estos elementos dentro de cada campo decorativo también son acotados y compartidos: ritmo intercalar, simetría traslacional, posicional y dual. Allí donde los motivos figurativos aparecen se impone la dualidad como elemento compositivo y observamos cómo el campo central se segmenta en dos paneles contrapuestos pero de contenido equivalente. El ordenamiento del motivo central y los laterales se repite en forma exacta en el lado diametralmente opuesto de la pieza.
8. Las posibilidades de lectura de los campos se mantienen estables en las urnas de los tres valles. No existen casos de lectura secuencial donde se incorpore una dimensión temporal en el relato sino que predomina netamente la lectura rotativa continua (Gordillo 2004). El único campo que presenta mayor diversidad en este sentido es nuevamente el central (cuerpo) donde además se registran casos de lectura discontinua e interrumpida. La

localización de las asas y los apéndices parece jugar un rol fundamental en este sentido ya que la imposición de discontinuidades o interrupciones en la lectura continua tiende a coincidir exactamente con la ubicación de estos elementos.

9. No ha podido detectarse una correspondencia significativa entre el grupo-morfo-dimensional, el contorno de la pieza y las combinaciones de motivos representados en ellas. Estos resultados podrían parecer contra intuitivos, sin embargo recordemos que un trabajo de carácter preliminar realizado por Williams y Ratto (2005) indica que tampoco ha podido establecerse una relación directa entre estilo decorativo y perfil químico multielemental para muestras cerámicas del Período Tardío pre-incaico del noroeste argentino.

La existencia de estas regularidades, a modo de atributos compartidos de nivel morfo-dimensional, temático y compositivo, son las que permiten agrupar los casos analizados dentro del estilo decorativo Belén independientemente de sus valles de procedencia. Sin embargo, a mayor grado de resolución se registró un rango de variabilidad que no puede ser ignorado.

Tal como se mencionó previamente aquí se sostiene que los estilos cerámicos no pueden ser considerados entidades estáticas y homogéneas porque son creados, utilizados y manipulados en la práctica. En este caso puntual la variabilidad registrada se da fundamentalmente en torno a dos ejes. El primero está vinculado con el repertorio temático y el segundo con el tipo de contorno que tiende a predominar en las muestras de cada una de las zonas.

Con respecto a los temas representados se observó que, más allá de un amplio rango de diseños compartidos, existe una tendencia a que ciertos motivos figurativos aparezcan más frecuentemente en una zona que en otra. A saber:

1. El rostro ornitomorfo es absolutamente característico del Abaucán donde se registra en el 41 % de los casos (9:22). Fuera de allí sólo se consignan dos casos en Andalgalá (2:16).
2. En el caso de los ofidios esta proporción se invierte ya que todas sus variantes figurativas tienden a concentrarse en Andalgalá representando el 50% de esta muestra (8:16) mientras que en Abaucán y Hualfin se registran en porcentajes mucho más bajos (22 % -5:22- y 27 % -3:11-, respectivamente).
3. Los rostros antropomorfos aparecen fundamentalmente en Andalgalá donde constituyen el 31% (5:16) mientras que sólo existen casos aislados en las muestras de Abaucán y Hualfin.
4. En la muestra procedente del valle de Hualfin los diseños netamente predominantes son los no figurativos aunque no puedo evitar señalar que existen cantidad de casos en que los trazos sinuosos dobles con relleno podrían estar remitiendo a motivos ofídicos en sus formas más estilizadas. Este tipo de diseños aparecen aquí recurrentemente plasmados en bordes internos, cuellos y bases.

En relación con el segundo eje se puede decir que las piezas de contorno compuesto tipo “B” tienden a concentrarse en la zona del valle de Hualfin mientras que en Abaucán y Andalgalá su presencia es mucho menor. Mientras que las de contorno compuesto tipo “A” se registran en Hualfin en sensible menor medida que en los otros dos valles y las de contorno continuo se encuentran más representadas en Andalgalá que en Abaucán y Hualfin.

CONCLUSIÓN

La creación de tipologías como herramientas analíticas es central para la investigación arqueológica al permitir una mejor comparación de los estudios interregionales. Sin embargo, la ausencia de unidades no am-

biguas y confiables ha conducido a que gran parte de las historias locales sean explicadas a través de la extrapolación de secuencias cerámicas extra-regionales y/o de la construcción de nuevas entidades culturales. Esta situación condujo a la construcción de explicaciones disruptivas del cambio social sosteniendo el reemplazo de una cultura por otra a lo largo del tiempo, tendiendo a homogeneizar, comprimir y ocultar la diversidad propia de cada región (González y Sempé 1975; Sempé 1976, 1977, 1980 y 1999, entre otros).

La modificación de este tipo de explicaciones requiere que dejemos de hacer foco sólo en el análisis de las características de los objetos y en su categorización para empezar a pensar en términos de momentos de interacción entre estos objetos y la gente (Pauketat 2000). Aquí considero que el estilo decorativo implica un modo de representación y una configuración particular constituidos prácticamente y fundados en un código común acerca de cómo las cosas deben hacerse y comprenderse. En este sentido, el estilo está íntimamente ligado al marco sociocultural -comunal, estatal o doméstico- en que es producido y, por lo tanto, su contenido sólo puede ser interpretado a la luz de los contextos específicos en los que los objetos en que se imprime son elaborados, experimentados y utilizados. Por consiguiente, creo que es necesario evitar la extrapolación directa de estas secuencias cerámicas y evaluar los límites asumidos por la periodización vigente para las sociedades que habitaron cada región. En este marco, considero que un análisis decorativo integral de la cerámica prehispánica que relacione: (i) el repertorio temático y compositivo, (ii) su soporte de materialización y (iii) las técnicas expresivas y materiales de realización visual constituye una herramienta analítica válida para dar cuenta de la historia cultural regional y simultáneamente para mostrar el grado de independencia o correspondencia con que se mueven tales aspectos en cada caso.

En el caso puntual del valle de Abaucán, la complejidad de la historia cultural está reflejada en la coexistencia y combinación de técnicas, formas, temas y estructuras compositivas usualmente asociados a estilos decorativos diferentes sobre un mismo soporte y en la presencia de piezas cerámicas adscriptas a diferentes estilos decorativos dentro de un mismo contexto funerario (Ratto *et al.* 2007; Feely *et al.* 2007).

A lo largo de este trabajo se han registrado elementos técnicos, morfológicos y decorativos compartidos por los materiales analizados. Sin embargo, a un grado mayor de resolución analítica, se señaló la tendencia a una representación más recurrente de determinados motivos figurativos y de cierto tipo de contornos en las piezas de cada uno de los valles de procedencia. Considero que esta variabilidad puede estar respondiendo a la diversidad de las historias locales, las prácticas y los contextos particulares en los que estos objetos circularon y se utilizaron. Pero para poder dar cuenta de estas particularidades es necesario, como primera medida, ampliar la muestra incorporando además materiales procedentes de contextos calibrados crono-culturalmente para poder generar tendencias representativas. Es oportuno volver a destacar que aquí se trabajó fundamentalmente con materiales procedentes de colecciones museográficas cuyo principal inconveniente radica en la imposibilidad de reconstruir los contextos de recuperación de cada uno de ellos. Sin embargo, el manejo de piezas completas permite generar un repertorio técnico, morfológico, temático y compositivo de referencia para cada estilo decorativo y, de esta forma, superar las limitaciones impuestas para este tipo de enfoques por el trabajo con materiales fragmentarios.

En una segunda instancia es fundamental ampliar el análisis en dos niveles: (a) uno sincrónico y extra local que conduce a colocar el estilo Belén en relación con manifestaciones contemporáneas como Santa María y Sanagasta y (b) otro diacrónico y local demandando la incorporación de las primeras

representaciones plásticas producidas por las sociedades agro-pastoriles de la región.

Considero que esto permitirá discutir las continuidades y discontinuidades tecnomorfo-estilísticas de los conjuntos cerámicos analizados como resultado de los procesos socioculturales ocurridos en la región a lo largo del tiempo. Este trabajo no se conducirá en forma aislada sino que sus resultados se integrarán y reformularán a la luz de aquellos derivados de las otras líneas de análisis conducidas en el marco del Proyecto Arqueológico Chaschuil Abaucán (PACH-A) en que se encuadra esta investigación. Creo que de esta manera será posible avanzar hacia una comprensión conjunta e integral de la historia de ocupación particular del valle posibilitando, simultáneamente, una comunicación y comparación más fluidas entre estudios interregionales sobre la base de unidades analíticas claramente definidas.

AGRADECIMIENTOS

Quiero utilizar este espacio para agradecer a todos los que fueron y son parte del PACH-A y particularmente a Norma Ratto e Inés Gordillo por guiarme en estos primeros pasos. Extiendo simultáneamente este agradecimiento a la Dra. María Carlota Sempé por su plena generosidad para aclarar cada una de mis dudas, a la familia Quintar de Palo Blanco, a Albeana Viltes del Museo del Hombre de Fiambalá, al Director del Museo Arqueológico Provincial de Andalgalá, Dante Coronel y a Luis Vuoto, Eduardo Ribotta, Jorgelina García Azcárate y Ruy del Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad de Tucumán. A Verónica Williams y Valeria Palamarczuk por el tiempo dedicado y los valiosos comentarios realizados.

NOTAS

1. Se tiene conocimiento de que el Dr. Alberto Rex González y la Dra. María Carlota Sempé

- están escribiendo un libro sobre la cultura Belén que incluye sus aspectos de diferenciación estilística a lo largo del desarrollo de esta entidad cultural (Ratto, N. com. pers. nov. 2004).
2. Mapa adaptado de la página web <http://www.igm.gov.ar> (acceso 10 de Noviembre de 2007).
 3. Se iniciaron gestiones para acceder al museo pero resultaron infructuosas para los tiempos prudenciales de desarrollo de este trabajo. Las gestiones continuarán como parte de la agenda de trabajo futura.
 4. Parte de las piezas de la colección Schreiter del IAM-UNT utilizadas fueron también analizadas en el trabajo presentado por Quiroga y Puente (2005) en el Taller Procesos Sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales, Tilcara, Jujuy.
 5. La intervención se realizó en el marco de un estudio de impacto arqueológico en la zona Este de la RN 60.
 6. Este procedimiento se realizó para cada una de las piezas. Dadas las limitaciones de espacio sólo se presenta aquí, a modo de ejemplo, la proyección de una pieza de cada valle.
 7. La Dra. Sempé sostiene que las urnas Belén de la Fase I tienden a presentar un contorno tripartito logrado a partir del marcado de puntos angulares en el cuerpo de las urnas. Durante la Fase II, que coincidiría con el momento de expansión, esta tripartición formal tiende a desaparecer y sólo se mantiene a nivel decorativo a través del trazado de líneas continuas horizontales. Por último, durante la Fase III también la tripartición decorativa se reduce y aparecen piezas con diseños excisos que generalmente proceden de contextos incaicos y en consecuencia tienden a ser asociadas a los momentos más tardíos en que este estilo cerámico comienza a presentar ciertos elementos de filiación incaica. Información obtenida a través de las conversaciones mantenidas con la Dra. Sempé (Ratto 2005 com pers).
 8. De los 22 casos sólo 1 no presenta decoración en el borde interno pero en las 4 piezas procedentes de Huanchin ésta resultó inaccesible ya que no aparece documentada en la publicación de Alanis (1947).

REFERENCIAS CITADAS

- ACUTO, F.
2007 *Materialidad y experiencia en el mundo: Hacia una arqueología de la subjetividad*. Trabajo presentado en el XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Jujuy.
- ALANIS, R.
1947 *Material Arqueológico de la civilización Diaguita*. Publicaciones del Museo Regional Incahuasi. La Rioja.
- BALFET, H., M. FAUVET-BERTHELOT y S. MONZÓN
1992 *Normas para la descripción de Vasijas Cerámicas*. Centre D'études Mexicaines et centraméricaines (CEMCA), México D.F.
- BARTH, F.
1969 Introduction. En *Ethnic Groups and Boundaries* editado por F. Barth, pp. 9-38. Little Brown, Boston.
- BASILE, M.
2005 *Iconografía Funeraria Belén: Aportes para la definición de un estilo decorativo*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ms.
2006 *Iconografía Belén: Propuesta metodológica para un análisis decorativo y primer acercamiento a la problemática en el valle de Abaucán (Tinogasta, Catamarca)*. Actas de las VII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Antropológicas (formato CD), en prensa. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.
- BINFORD, L. R.
1962 Archaeology as Anthropology. *American Antiquity* 28: 217-225.
- BOURDIEU, P.
1977 *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, Cambridge.
- CONKEY, M.
1990 Experimenting with style in Archaeology, some historical and theoretical issues. En *The Uses of Style in Archaeology* editado por M. Conkey y C. Hastdorf, pp. 5-17 Cambridge University Press, Cambridge.

DIETLER, M e I. HERBICH

1998 *Habitus, Techniques, Style: An Integrated Approach to the Social Understanding of Material Culture and Boundaries*. En *The Archaeology of social Boundaries*. Editado por M. Stark, pp. 232-263, Smithsonian Institute Press, Washington D.C.

FEELY, A., M. BASILE y N. RATTO

2007 *Límites sociales difusos e ideas en movimiento. Un acercamiento desde la cerámica al período tardío en el valle de Abaucán (dpto. Tinogasta, Catamarca)*. Libro de Resúmenes del XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina. San Salvador de Jujuy. Jujuy.

GARCÍA, D.

2003 La semiótica como estrategia para el análisis del pasado. *Iconica Antiquitas* 1. www.ut.edu.co/ma/iconica/v1n2/daniela/6.htm (Acceso: 10 de Agosto de 2005).

GÓMEZ, B.

1953 La expedición al cementerio de Huanchín y Bañados de los Pantanos. *Diario Los principios: 3*, Córdoba

GONZÁLEZ, A. R.

1955 Contextos culturales y cronología relativa en el área central del N.O. argentino. *Anales de Arqueología y etnología* IX: 7-32.

1979. Dinámica cultural de N.O. argentino. Evolución e historia de las culturas del N.O. Argentino. *Antiquitas* 28-29. Buenos Aires.

GONZÁLEZ, A.R. y G. COWGILL

1975 *Cronología del valle de Hualfín, provincia de Catamarca*. Actas del I Congreso Nacional de Arqueología Argentina pp. 243-283. Rosario.

GONZÁLEZ A. R. y J. A. PÉREZ GOLLÁN

1972 *Argentina Indígena. Víspera de la conquista*. Paidós, Buenos Aires.

GONZÁLEZ, A. R. y M. C. SEMPÉ

1975 Prospección arqueológica en el valle de Abaucán. *Revista del Instituto de Antropología II*, Universidad Nacional de Tucumán.

GONZÁLEZ CARVAJAL, P.

2001 *Estrategias Incas de Interacción diferencial: Incas y Diaguitas en el Valle de Illapel*. Trabajo pre-

sentado en el XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Rosario.

GORDILLO, I.

2004 *Organización socioespacial y religión en Ambato, Catamarca. El sitio ceremonial de La Rinconada*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ms.

GOSDEN, C.

2001 Making Sense: Archaeology and Aesthetics. *World Archaeology* 33(2):163-167.

GROUPE μ

1992 *Tratado del signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Ediciones Cátedra S.A., Madrid.

GUTIÉRREZ, A. B.

1999 Prólogo: La tarea y el compromiso del investigador social. Notas sobre Pierre Bourdieu. En. *Intelectuales, política y poder* editado por P. Bourdieu, pp. 7-17. Eudeba, Buenos Aires.

HODDER, I.

1982 *Symbols in Action*. Cambridge University Press, Cambridge.

JONES, S.

1996 Discourses of identity in the interpretation of the past. En *Cultural Identity and Archaeology: the construction of european communities*, editado por P. Graves-Brown, S. Jones y C. Gamble, pp. 62-80. Routledge, London.

1997 *The Archaeology of Ethnicity. Constructing identities in the present and the past*. Routledge, New York.

KUSCH, M. F.

1991 Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de la Aguada. En *Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea* editado por M. Podestá, M.I. Hernández Llosas y S. Renard, pp. 14-24, Salón gráfico integral, Buenos Aires.

KUSCH, M. F y M. I. HERNÁNDEZ LLOSAS

1978 *Propuesta metodológica para el análisis de las urnas Santamarianas*. Trabajo presentado en el Congreso de Arqueología Uruguayaya.

- LEVINE, M.H.
1957 Prehistoric Art and Ideology. *American Anthropologist*, 59(6): 949-964.
- LLAMAZARES, A. y R. SLAVUTSKY
1990 Paradigmas estilísticos en perspectiva histórica: Del normativismo culturalista a las alternativas postsistémicas. *Boletín de Antropología Americana* 22:21-46.
- MILLER, D.
2005. Materiality. An Introduction. *En Materiality*. Editado por D. Miller, pp. 1-15. Duke University Press, Durham.
- NASTRI, J.
1999 El estilo cerámico santamariano de los Andes del Sur (Siglos XI a XVI). *Baessler-Archiv, Neue Folge* 47: 361-396, Berlín.
2005 *El Simbolismo en la cerámica de las sociedades tardías de los valles calchaquíes* (Siglos XI A XVI). Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ms.
- NIELSEN, A. E.
2001 Evolución Social en la Quebrada de Humahuaca (AD 700-1536). En *Historia Argentina Prehispánica* editado por E. E. Berberían y A. E. Nielsen, pp. 171-264. Editorial Las Brujas, Córdoba.
2006 Pobres Jefes. En *Contra la tiranía tipológica en arqueología: Una visión desde Suramérica* editado por C. Gnecco y C. H. Langebaek, pp. 121-150. Ediciones Uniandes, Bogotá, Colombia.
- PERROTA, E. y C. PODESTÁ
1973 Relaciones entre culturas del noroeste argentino. San José y Santa María. *Antiquitas* 17: 6-15.
- PAUKETAT, T.
2000 The tragedy of commoners. En *Agency in archaeology* editado por M. Dobres y J. Robb, pp. 113-129. Routledge, London y New York.
- QUIROGA, L.
2003 Belén: debates en torno a la construcción de un objeto de estudio. *RUNA* 24:151-171. Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- QUIROGA, L y V. PUENTE
2005 Estilo Regional: Una discusión a partir de las urnas Belén. Colección Schreiter. Resúmenes del Taller "Procesos sociales prehispánicos en los Andes Meridionales: 27-28. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Tilcara, Jujuy.
- RATTO, N., A. FEELY y M. BASILE
2007 Coexistencia De Diseños Tecno-Estilísticos En El Período Tardío Preincaico: El Caso Del Entierro En Urna Del Bebé De La Troya (Tinogasta, Catamarca, Argentina). *Intersecciones en Antropología* 8: 69-86. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- SEGURA, M.
2004 Estudio Osteológico de los restos del sitio Finca Mario Quintar, Palo Blanco, Catamarca. Ms.
- SEMPÉ, M.C.
1976 *Contribución a la arqueología del valle de Abaucán*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Ms.
1977 Las culturas agroalfareras prehispánicas del valle de Abaucán (Tinogasta-Catamarca). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XI:55-68.
1980 Caracterización de la Cultura Abaucán, Dpto. Tinogasta, Catamarca. *Antropología* 52 (8):73-86. La Plata.
1999 La Cultura Belén. Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina II, pp. 250-258. La Plata.
- SEMPÉ M.C. y D. GARCÍA
2005 Relaciones y continuidad estilística de dos grupos cerámicos Sanagasta-San José. Shincal 7. En prensa.
- SHENNAN, S.
1989 Introduction: Archaeological Approaches to cultural identity. En *Archaeological Approaches to cultural identity*, editado por S. Shennan, pp. 1-32. Unwin Hyman, London.
- TARRAGÓ, M.
1999 Las Sociedades del Sudeste Andino. En

- Historia general de América Latina volumen 1*, editado por T. Rojas y J. V. Murra, pp. 465-480. Trotta-UNESCO, Paris.
- 2000 Chacras y pukara: desarrollos sociales tardíos. En *Nueva Historia Argentina Tomo 1*, editado por M. Tarragó, pp. 257-300. Suramericana, Buenos Aires.
- TARRAGÓ, M., GONZÁLEZ, L. y J. NASTRI
1997 Las interacciones prehispánicas a través del estilo: el caso de la iconografía Santamariana. *Estudios Atacameños* 14: 223-262. San Pedro. Chile.
- THOMAS, J.
1996 *Time, culture and identity*. Routledge, London.
- VELANDIA JAGUA, C. A.
2003 Análisis Estructuralista de la Iconografía Funeraria en la Cultura Arqueológica de Santa María Argentina. *Icónica Antiqui-*
tas 1. www.ut.edu.co/ma/iconica/v1n1/velandia/index.html (el 10 de Agosto de 2005).
- WASHBURN, D.
1983 *Structure and cognition in art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- WEBER, R.
1978 A seriation of late prehistoric Santa Maria culture of Northwestern Argentina. *Fieldiana Anthropology* 68: 49-98.
- WHITE, L.A.
1975 *The Concept of Cultural Systems*. Columbia University Press, New York.
- WILLIAMS, V. Y N. RATTO
2005 Estudios de procedencia de alfarería pre-inka e inka para el área andina centro-sur. Trabajo presentado en el Primer Congreso Argentino de Arqueometría, Rosario.