

Iconografía funeraria Belén en el Valle de Abaucán (Dpto Tinogasta, Catamarca)

Aportes para la definición de un estilo decorativo

Autor:
Basile, Mara

Tutor:
Ratto, Norma R.

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

Grado

TESIS 11-9-16

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS

Nº 822.993

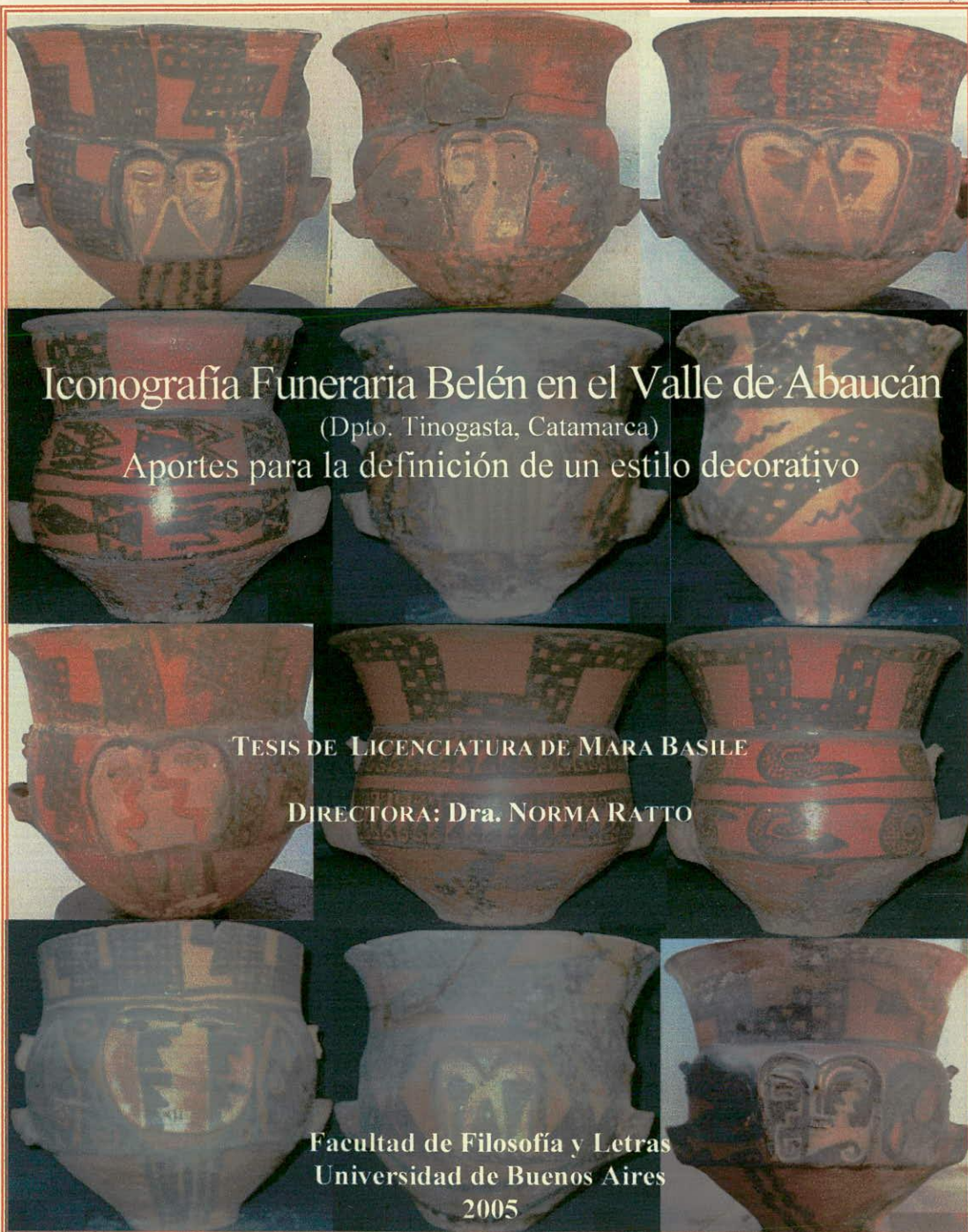
MESA

23 NOV 2005

DE

Agr.

ENTRADAS



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a mi directora, Norma Ratto por guiar mis primeros pasos, por el tiempo dedicado y el apoyo constante. Llegar a este punto hubiera sido imposible sin su ayuda.

A la Dra. María Carlota Sempé por su plena generosidad para aclarar cada una de mis dudas.

A Inés Gordillo por estar siempre dispuesta a prestarme atención y brindarme una mano.

A Lidia Nacuzzi por sus consejos.

A mis compañeros de equipo porque es un placer trabajar con ellos, Analía Diz, Bruno Catania, Dolores Carniglia, Pedro Salminci, Luis Martino y muy especialmente a Anabel Feely por sus constantes ganas de ayudar.

A toda la familia Quintar de Palo Blanco y muy especialmente a Florencia, Camila y Rosita porque sin su ayuda no hubiera podido tomar las fotos de las piezas del Museo Virgen del Valle.

A toda la gente del Museo del Hombre de Fiambalá y especialmente a Albeana Viltes por brindarme su colaboración y compañía. Al Padre Domingo Chávez por alojarme durante mi estadía.

A todos los que sin conocerme hicieron posible que pudiera concretar este trabajo. Al Director del Museo Arqueológico Provincial de Andalgalá, Dante Coronel, por permitirme acceder a las piezas Belén de esa colección. A quienes en el Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad de Tucumán permitieron que pudiera estudiar las piezas Belén que necesitaba, Luis Vuoto, Eduardo Ribotta, Jorgelina García Azcárate y muy especialmente a Ruy Diego Martín por haberse encargado personalmente de tomar las fotos.

A Alejandro Paolini y Guillermo Castellani por permitirme mantener el trabajo mientras cursaba esta carrera soportando mi flexibilidad horaria ...

A mi familia por entender y perdonar mis ausencias reiteradas y faltas de atención.

A mis amigos y compañeros por estar siempre a mi lado, Cande, Agus, Ileana, Damián, Andrea, Ana, Laura y Héctor.

A José Vaquer por contagiarme las ganas y por acompañarme durante todo el trayecto soportando mis vaivenes emocionales. Gracias por haber insistido y conseguido que volviera a retomar esta carrera, no lo hubiera hecho sola.

Indice General

Capítulo 1: Introducción, Objetivos, Hipótesis y Organización	1
Capítulo 2: El Marco Ambiental y Cultural	
2.1 Caracterización medioambiental	4
2.2 El Período de Desarrollos Regionales en el NOA	8
2.3 El Período de Desarrollos Regionales en el Valle de Abaucán	10
Capítulo 3: Antecedentes de investigación iconográfica	
3.1 Enfoques iconográficos en el NOA	11
3.2 El Caso Belén	13
Capítulo 4: Marco Teórico	
4.1 El enfoque arqueológico de la identidad	18
4.2. Identidad y prácticas mortuorias	20
4.3 Identidad, prácticas mortuorias y estilo	21
Capítulo 5: Composición de la muestra y criterios metodológicos	
5.1 Composición de la muestra	24
5.2 Metodología	27
Capítulo 6: Procesamiento y análisis de los datos	
6.1 Tendencias generales de la muestra.	
6.1.1 Definiendo formas: El perfil morfológico y técnico de la muestra	33
6.1.2 El repertorio temático: técnicas y motivos decorativos generales	40
6.1.3 La organización del espacio plástico: el repertorio compositivo general	54
6.2 Variabilidad inter-valle de procedencia	
6.2.1 El Valle de Abaucán	56
6.2.2 El Bolsón de Andalgalá	59
6.2.3 El Valle de Hualfín	61
Capítulo 7: Síntesis de tendencias y perspectivas.....	65
Bibliografía Citada	73
Anexo 1: Tablas de variables morfo-dimensionales y decorativas	84
Anexo 2: Láminas con despliegues bidimensionales de los diseños de las piezas....	90

Iconografía Funeraria Belén en el Valle de Abaucán

Aportes entorno a la definición de un estilo decorativo

Capítulo 1

Introducción, Objetivos e Hipótesis

1. Introducción

En las representaciones plásticas de una sociedad adquieren materialidad ciertas concepciones, historias, ideas y valores compartidos. El estilo de estas expresiones denota un acuerdo grupal y está vinculado con la manera en que el grupo se identifica a sí mismo y se diferencia de otros. La selección de los diseños, su resolución plástica y la estructuración de las composiciones no son resultado de elecciones azarosas sino que constituyen un medio visual de comunicar la pertenencia de unos y la exclusión de otros, son elementos cuya significación está ligada al contexto histórico-social en que son utilizados y es justamente en el marco de esa práctica y de esferas de interacción particulares donde se reflexiona sobre la diferencia (Levine 1957; Kusch y Gordillo 1987; Sempé 1993; Conkey 1990 y Weissner 1990, entre otros).

En este sentido, una aproximación iconográfica puede constituir una senda de acceso válida para la comprensión de la forma en que se dieron ciertas relaciones intra o intergrupales. Sin embargo, encarar este proyecto demanda una redefinición de nuestra concepción del arte. Es necesario desligarla del modelo universal actualmente vigente que continúa siendo el de la Europa de los siglos XVI a XX y que sólo incluye dentro de esta categoría a los objetos originales capaces de exhibir una forma estética desligada de sus funciones útiles y resultado de la expresión del genio individual. Para enfrentarnos a las manifestaciones plásticas de las sociedades pre-hispánicas del NOA debemos entender que esta idea de arte no resulta operativa. El arte precolombino tiene un destino social, una función comunitaria y es eficaz en su cumplimiento (Dragosky 1995). El estilo de un objeto está fuertemente arraigado a un tiempo y un espacio determinados y

no puede ser aislado del contexto general de actividades sociales en el que adquiere valor social (Conkey y Hastdorf 1990).

Este trabajo encara una vía de análisis para comprender al estilo cerámico Belén (1100 a 1535 DC) en sus propios términos sin considerarlo *a priori* como una entidad socio-política. Cabe aclarar que para Sempé (1976, 1980, 1999) Belén es un señorío que se consolida inicialmente en el valle de Hualfín desde donde comienza un proceso expansivo hacia diversas áreas periféricas.

A pesar de la amplia dispersión de la cerámica Belén en territorio catamarqueño, los elementos decorativos básicos de este estilo no han sido aún claramente definidos, contando con la particularidad que muchos de los criterios analíticos utilizados para su clasificación crono-cultural se transmiten oralmente y no cuentan con un respaldo édito¹. En consecuencia, el objetivo central de esta Tesis consiste en contribuir a la definición de las características técnicas, morfológicas, temáticas y compositivas de las urnas Belén procedentes de contextos funerarios del valle de Abaucán y de colecciones depositadas en museos que provienen de los valles de Hualfín y Andalgalá. De esta manera abordamos el estudio de las características distintivas del estilo Belén, considerándolo una construcción activa y grupal, para evaluar la variabilidad que adopta en sus distintos ámbitos de distribución espacio-temporal. Consideramos que es necesario superar el mero análisis descriptivo para tratar de enmarcar la diversidad estilística en el contexto social en que adquiere significación. Si bien toda expresión plástica remite a un contenido que no puede ser abstraído al momento de encarar su estudio, creemos que para abordar el tema del significado es necesario comenzar con la identificación y definición de sus unidades componentes. Para ello realizamos un análisis piloto de corte cualitativo y cuantitativo que aporta a la caracterización de este estilo como práctica social. Ponemos a prueba una metodología delineada para el manejo de los casos tratados, siendo conscientes que el análisis interpretativo generado deberá ser calibrado en el futuro con la ampliación de la muestra.

2. Objetivos específicos

Nuestro trabajo está dirigido a cumplir los siguientes objetivos específicos:

¹ Se tiene conocimiento 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).

1. Analizar la variabilidad del estilo iconográfico expresado en la muestra de urnas Belén procedente de Abaucán, Hualfín y Andalgalá a partir del estudio de: (i) la morfología y dimensiones del soporte; (ii) las técnicas de decoración implementadas; (iii) el repertorio temático desarrollado, y (iv) los recursos compositivos utilizados.
2. Definir las características propias del estilo Belén que se mantienen invariables en los diferentes ámbitos geográficos de la muestra.
3. Discutir qué factores operaron para dar cuenta de las semejanzas y/o diferencias estilísticas registradas en los diferentes ámbitos de procedencia de la muestra analizada.
4. Contribuir a la construcción de una base estilística de referencia que permita clasificar fragmentos decorados, tanto de contextos de excavación como de recolección superficial, a partir del estudio del repertorio formal, temático y compositivo del estilo decorativo Belén plasmado en piezas enteras.

3. Hipótesis de trabajo

Sostenemos como hipótesis de trabajo que las relaciones y las historias particulares de las sociedades pre-incaicas que habitaron los valles de Abaucán, Andalgalá y Hualfín se materializan en los diseños y en las estructuras morfológico-compositivas que conforman la decoración de las vasijas cerámicas. Por lo tanto esperamos:

- a) Registrar diferencias en las manifestaciones estilísticas decorativas de las urnas como un resultado de la particularidad de las historias locales desarrolladas en cada una de las áreas de procedencia de la muestra analizada.
- b) Registrar similitudes y constantes en las manifestaciones estilísticas decorativas de las urnas, independientemente de su lugar de procedencia, como resultado de la construcción de conceptos compartidos y creencias comunes que se materializan en el estilo iconográfico “*Belén*”.

4. Organización de la tesis

A los fines de la expresión de nuestras ideas y procedimientos analíticos esta Tesis se organiza de la siguiente forma:

Luego de haber presentado en este capítulo los objetivos e hipótesis que guían esta investigación, se presentan en el Capítulo 2 los aspectos medioambientales generales de los valles de procedencia de la muestra como así también las características del Período de Desarrollos Regionales, etapa cultural de desarrollo del estilo Belén.

Por su parte, en el Capítulo 3 se presentan las líneas de investigación iconográficas llevadas a cabo por distintos investigadores en el Noroeste Argentino, independientemente de la etapa crono-cultural analizada, para concluir en la forma en que se definió específicamente la problemática Belén. Este capítulo es la base sobre la cual construimos nuestra propuesta.

En los Capítulos 4 y 5 presentamos los conceptos y lineamientos teóricos-metodológicos que guiaron el análisis de las urnas Belén que conforman nuestra muestra de estudio.

En el Capítulo 6 presentamos los resultados del análisis de las urnas Belén para dar cuenta de las semejanzas y de las diferencias morfo-dimensionales, iconográficas y compositivas registradas. Dicho análisis se realizó inicialmente a nivel general para dar cuenta de las tendencias comunes de la muestra y en una segunda instancia se amplió el grado de resolución del análisis para registrar la variabilidad inter-valles de procedencia.

Finalmente, en el Capítulo 7 cerramos el camino analítico recorrido, discutimos las hipótesis planteadas y generamos una agenda de trabajo a concretarse en el futuro sobre los resultados de esta investigación.

A continuación del listado bibliográfico general se incluyen dos anexos con información complementaria que no ha sido incorporada en el cuerpo de la Tesis para facilitar su lectura pero que constituye un apoyo básico para su desarrollo. En el anexo 1 se incluyen tres tablas que reúnen los datos de procedencia, las variables morfo-dimensionales, iconográficas y compositivas de cada una de las urnas analizadas. Por último, en el Anexo II se incluye una lámina con el despliegue completo de los diseños en escala, el contorno y una foto color de cada pieza como referencia.

Capítulo 2

El marco ambiental y cultural

A lo largo de este capítulo se introducen las condiciones ambientales que presenta cada una de las áreas de las que provienen las urnas funerarias Belén que se analizarán en este trabajo. En un segundo momento se resumen las características más sobresalientes del período de Desarrollos Regionales en el que se enmarca esta cultura para el NOA en general y para el valle de Abaucán en particular.

2.1 Caracterización medioambiental

2.1.1 El valle de Abaucán

Desde el punto de vista geográfico el valle de Abaucán constituye una unidad y presenta límites precisos. Está enmarcado al norte por la Sierra de San Buenaventura, al sur por la de Copacabana, al oeste por un cordón de rocas sedimentarias detrás del cual se observa la Sierra de Narváez y al este por las prolongaciones de las Sierras de Culampajá, Altohuasi, Fiambalá, Zapata y La Falda que lo distinguen del valle de Hualfin. En su mitad norte corre paralelo a este último superando sus límites y extendiéndose de la misma forma respecto al bolsón de Andalgala (González y Sempé 1975; Ratto *et al* 2002).

Uno de los rasgos más distintivos de la región es la sucesión alternante de cordones montañosos elevados y bolsones. Es un paisaje desértico de suelos inmaduros y sedimentos arenosos que se depositan al Noreste conformando verdaderos médanos y cubren los faldeos de la Sierra de Fiambalá a causa de la erosión y posterior transporte de sedimentitas de las Sierras de Famatina (Sempé 1977; Ratto 2005a).

En función de las características de la vegetación, la región se localiza dentro de la provincia Botánica Central y el Páramo Andino con un claro predominio de un arbustal abierto en las áreas de bolsones (Vervoorst 1951; Morlans 1985). El clima es templado, cálido, continental y semiárido. Ratto *et al* (2002) resumen las condiciones climáticas de la región destacando el bajo nivel de precipitaciones, el déficit hídrico anual, la alta amplitud térmica diaria, la baja presión atmosférica, la intensidad de los vientos y el alto grado de insolación.

Sin embargo, el valle cuenta con una importante red hidrográfica cuyo caudal principal proviene del deshielo de las altas cumbres del norte del Sistema de Famatina y origina un cauce de aguas permanentes. El río que lo surca va cambiando de nombre en su recorrido hacia el sur, Fiambalá en el extremo norte y hasta la localidad homónima, Abaucán a partir de allí y luego Colorado hasta perderse por infiltración en la provincia de La Rioja con el nombre de Río Salado.

2.1.2 El bolsón de Andalgalá

Está localizado entre los 27°30' y 27° 50' latitud Sur y entre los 66°18' y 67° 10' longitud Oeste y constituye una cuenca delimitada por cordones montañosos de 90 km en dirección E-O y 110 km en la longitudinal N-S. En su ángulo noreste se hallan los nevados del Aconquija que alcanzan una altura de 5500 mts y recorren unos 115 km en dirección N.E-S.O. De su extremo sur parten hacia el oeste, las sierras de Capillitas, Ovejería y Belén y hacia el sur las sierras de Ambato que constituyen el límite norte, este y sudeste del Bolsón. La frontera oeste está conformada por una estribación montañosa que va estrechándose hacia el sur y que conforma, en La Rioja, la sierra de Velazco. Hacia el norte los llanos de Andalgalá adquieren su mayor altitud alcanzando los 1000 m.s.n.m para emprender el descenso hacia el sur hasta el Salar de Pipanaco donde presenta su altura mínima, 600 m.s.n.m (Berberían 1969).

Sus ríos principales son el Andalgalá que surge del deshielo de las cumbres del Aconquija y el Belén. Desde la vertiente occidental del mismo Aconquija y de las sierras Capillitas y Atajo descienden una variedad de ríos y arroyos de menor caudal como los ríos La Banda, Villanil, Chaquiago y los arroyos Choya y del Arenal entre otros.

La orientación norte-sur de los cordones montañosos catamarqueños conduce a que los mismos actúen como condensadores de la humedad proveniente del océano Atlántico. La región de Andalgalá presenta en general altas temperaturas, cuyos niveles mínimos se registran en la temporada invernal sin llegar a alcanzar un frío intenso.

Desde el punto de vista fitogeográfico, el Bolsón de Andalgalá se sitúa dentro del Dominio Chaqueño (Cabrera 1953, 1976; Morlans 1985) caracterizado por un clima continental, de lluvias escasas y estivales. La porción central corresponde específicamente a la subdivisión de Monte, con escasez de árboles y predominio de zigofiláceas arbustivas con jarillas de gran altitud. El suelo de esta zona es arenoso y

permeable. En contraste, los bordes, las laderas de los cerros, los conos de deyección y la quebradas, pueden ubicarse dentro de la otra subdivisión del Dominio llamada provincia pre-puneña cuya característica principal y distintiva es la existencia de cactáceas columnares.

2.1.3 El valle de Hualfin

El relieve es un factor decisivo en la delimitación de este valle. Rodeado por sierras de alturas superiores a los 3500 m.s.n.m, el valle de Hualfin constituye una unidad geográfica claramente definida. La frontera Este está conformada por la sierra Chango Real que hacia el Norte adopta el nombre de sierra de Belén. Hacia el Oeste el límite lo instaura la sierra de Culampaja (Cano 1934).

Sus ríos principales son el Villa Vil que corre de Norte a Sur y desemboca en el Hualfin, el Belén y La Toma. Esta zona presenta además dos lagunas de agua salada, La Colorada y La Blanca situadas a más de 3200 m.s.n.m. En épocas invernales el nivel de sus aguas desciende dejando al descubierto grandes bancos de sal.

En general el valle de Hualfin presenta un clima de tipo continental seco y cálido con precipitaciones moderadas que varían entre los 80 mm y los 200 mm anuales. De acuerdo al tipo de vegetación que presenta esta región se ubica, junto a todo el centro catamarqueño, dentro del Dominio Chaqueño específicamente dentro de la subdivisión Provincia del Monte (Cabrera 1953, 1976). Este territorio fitogeográfico se caracteriza por la ausencia de árboles y el predominio absoluto de plantas zigofiláceas arbustivas y cactáceas.

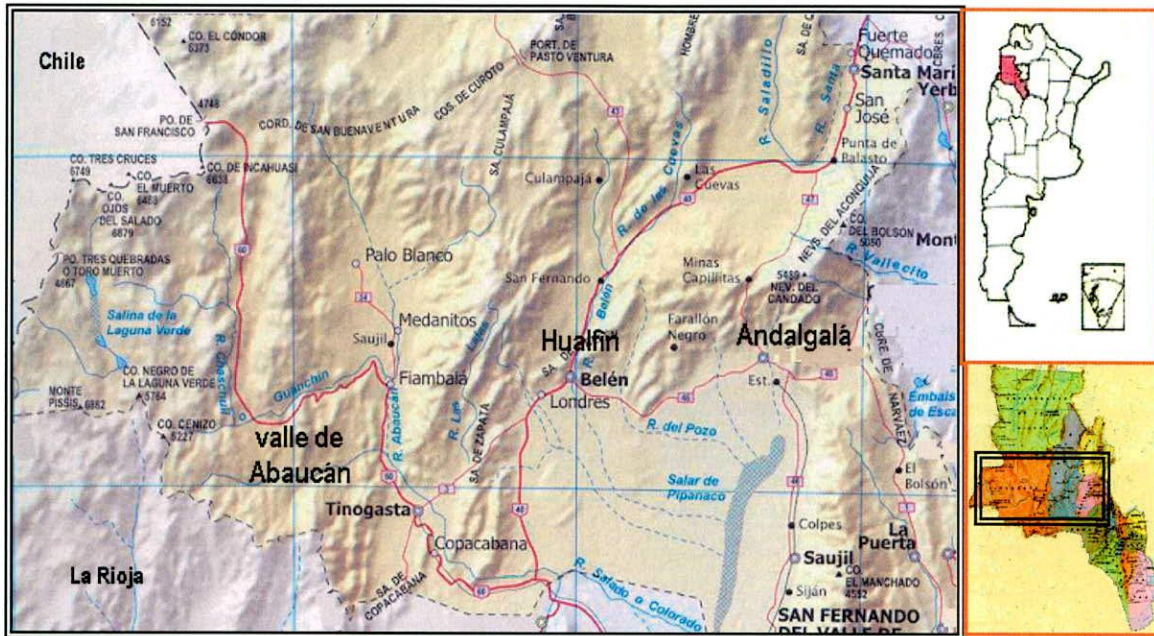


Figura 1. Mapa del sector ampliado de la provincia de Catamarca donde pueden observarse los tres valles presentados.²

2.2. El período de Desarrollos Regionales en el Noroeste Argentino

La transición precisa hacia el Período de Desarrollos Regionales en el Noroeste Argentino es actualmente tema de discusión. Sin embargo, independientemente de las peculiaridades de cada una de las áreas, existe cierto acuerdo general para situar esta etapa entre los siglos X y XV DC, momento en el cual, después de la desarticulación del fenómeno de integración política y religiosa conocido como La Aguada, comienzan a desarrollarse nuevas formas de organización social.

Uno de los aspectos característicos de este período es la existencia de un alto grado de diferenciación entre los aspectos materiales de las distintas culturas que adquieren modalidades locales en cada valle (González y Pérez 1971; Núñez Regueiro 1974; Tarragó 1999).

Todos los grupos de este período buscaron maximizar la oferta de los distintos ambientes de la región a través de la aplicación de tecnologías productivas más

² Mapa extraído de la página de internet http://www.capraro.com.ar/material_did_Mapas.htm

avanzadas y la intensificación en el manejo integral de los recursos disponibles. El establecimiento de colonias en los ambientes de Puna y Yunga controladas por sociedades asentadas en la zona de los valles les permitió lograr una explotación más efectiva de los recursos disponibles en los distintos pisos ecológicos. Se asume, por ejemplo, que los habitantes de Yocavil tenían puestos de altura en Tafi del Valle y en el bosque tucumano, mientras que Belén poseía enclaves de colonos en La Alumbra y en los valles de Abaucán y Andalgalá (Tarragó 1999).

Los asentamientos iniciales fueron villas de viviendas dispersas distribuidas según la disponibilidad de los recursos medioambientales, pero hacia el 1300 DC los grandes centros poblados ya habían tomado forma en los oasis de la Puna y en los valles adecuados para la producción agropecuaria. Estaban organizados entorno a los poblados tipo Pukará de carácter defensivo, difícil acceso y amplia visibilidad desde el cual se dominaba el espacio productivo y las viviendas campesinas circundantes. Esta tendencia a la concentración demográfica termina conduciendo a la conformación de un nuevo orden social en el que se gestan sistemas políticos tendientes a la centralización del poder. De esta manera, la cohesión social al interior de estas entidades y las diferencias entre ellas fue en aumento. Es posible que para este momento se instauraran relaciones jerárquicas entre los asentamientos denotando la aparición de mecanismos de integración supracomunitarios y desigualdades institucionalizadas (Tarragó 1999; Nielsen 2001). Sin embargo, al mismo tiempo que esta inequidad social era marcada en la diferenciación de los ajueres funerarios, fue necesaria la organización de trabajos cooperativos a fin de elevar la productividad de las diferentes zonas (De Marrais 2001).

Existe un cierto acuerdo general respecto a que es en este período cuando se impulsan una serie de mecanismos relacionados con un desarrollo más eficaz de los medios productivos, un aumento de la densidad demográfica, una alteración en la distribución espacial de las poblaciones y un incremento en la escala, complejidad y desigualdad de las sociedades. Se asume que esta transformación se da en un marco conflictivo de regionalización política manifiesto en la aparición de grandes poblados conglomerados fortificados vinculados con estilos cerámicos locales que denotan la existencia de unidades políticas rivales (Tarragó 1999; Quiroga y Puente 2005). Sin embargo, la forma de resolución de este proceso adquiere características puntuales y distintivas en cada una de las áreas en que se produce.

2.3. El Período de Desarrollos Regionales en el valle de Abaucán

Los primeros trabajos realizados en esta región corresponden a intervenciones asistemáticas en los enterratorios de Huanchin, Ista-Taco y Nacimientos por el Padre Gómez (1953) y Dreidemie (1951, 1953), quienes fueron directores de los museos Incahuasi de La Rioja y Jesús María de Córdoba, respectivamente. De estos primeros trabajos resulta interesante destacar la coexistencia, señalada por estos autores, de materiales cerámicos usualmente adscriptos a diferentes momentos históricos en un mismo cementerio.

En 1964 Sempé y González inician los trabajos de prospección en el valle con el objetivo de testear la validez de la secuencia construida por González para el valle de Hualfin. Si bien el desarrollo básico es concordante con aquél, detectan en el Abaucán modalidades locales muy marcadas que atribuyen a la conjunción de diferentes tradiciones culturales, el predominio de unas sobre otras y la reinterpretación creativa de las mismas en el marco de una adaptación a un medio diferente (González y Sempé 1975; Sempé 1976).

Sin embargo, los trabajos realizados actualmente en el área dirigidos por la Dra. Ratto cuestionan la clásica periodización sostenida para el valle. Si bien éste fue habitado por poblaciones formativas e Inca manifiestas en sus estilos artísticos, arquitectónicos y tecnológicos, las evidencias para el período de Desarrollos Regionales son mucho más difusas. La presencia de poblaciones características de este período se reduce a la aparición de cerámicas previas a la conquista incaica como Belén, Sanagasta y Abaucán pero en contextos funerarios sin resolución temporal ni arquitectónica y generalmente asociadas a contextos de filiación incaica. En consecuencia la explicación del cambio cultural se torna discontinua asumiendo el reemplazo abrupto de una 'cultura' por otra a lo largo de la secuencia temporal. La investigadora considera que las poblaciones con características formativas habrían perdurado en el tiempo más allá del rango temporal previsto por la periodización vigente (Ratto 2004; Ratto *et al.* 2004).

En el próximo capítulo se presenta un resumen de las líneas de investigación iconográfica llevadas a cabo por distintos investigadores para el NOA y se plantea un recorrido a través de la forma en que se ha caracterizado al estilo Belén a través del tiempo.

Capítulo 3

Antecedentes de investigación iconográfica.

En el capítulo anterior se presentaron brevemente los datos necesarios para enmarcar este trabajo ambiental y culturalmente. A lo largo de este capítulo se resumen los aspectos principales de las investigaciones iconográficas realizadas en el NOA para luego revisar la forma en que se ha tratado y definido la problemática Belén hasta el momento.

3.1 Enfoques iconográficos en el NOA

Los primeros acercamientos a la temática iconográfica en el NOA estuvieron dirigidos al establecimiento de clasificaciones y tipologías fuertemente descriptivas y vinculadas con el ordenamiento de secuencias cronológicas. Actualmente existe cierto consenso en considerar que las temáticas y representaciones estilísticas involucran una particular significación cultural movilizadora y concretada a través de un conjunto de acciones selectivas socialmente condicionadas (Gordillo y Kusch 1987; Gordillo 1998; Kusch y Valko 1999; Kusch 1991, 2000; Sempé 1993; Sempé y Baldini 2002, entre otros).

Los inicios de los estudios sistemáticos dentro de esta línea deben buscarse en los trabajos de González quien considera que es el análisis comparativo de los diferentes estilos de La Aguada el que permitirá comprender las relaciones que establecen entre sí los distintos sectores y, de esta forma, entender las divisiones sociopolíticas al interior de esta cultura (González 1964, 1974, 1977, 1998, entre otros). En general, los estudios iconográficos sobre La Aguada son los que recibieron mayor atención y desarrollo. Los análisis comparativos se aplicaron a fragmentos y a piezas enteras procedentes tanto de colecciones museográficas como de excavaciones y giraron entorno a tres ejes principales: (i) motivos y temáticas distintivas; (ii) modos de representación, y (iii) forma de articulación espacial de los motivos en el campo decorativo que ofrece la pieza (Kusch 1991, 2000; Gordillo 1998).

Más allá de estos esfuerzos por definir las características regionales que adoptan las representaciones en la cerámica de la Aguada, otra serie de trabajos proponen la puesta en relación de su iconografía mobiliaria y rupestre, prestando especial atención a la

composición del repertorio iconográfico y a las formas de representación presentes en uno y otro soporte (Kusch 2000; Gordillo *et al* 2000).

Existen también un conjunto de publicaciones realizadas a partir del análisis de las tumbas del cementerio Orilla Norte del valle de Hualfin cuyos materiales hoy forman parte de la colección Muñiz Barreto depositada en el Museo de La Plata. Este cementerio abarca un lapso que va desde el período Formativo hasta la conquista incaica. Sin embargo, el 96.7 % de los entierros corresponde al período Temprano y Medio con un claro predominio de las culturas Ciénaga y Aguada (Sempé 1993; Balesta y Zagorodny 2002; Sempé y Baldini 2002, entre otros).

En general son escasos los trabajos que, encarados desde el punto de vista iconográfico, abandonan el caso de La Aguada y pretenden abordar la problemática de los momentos prehispánicos tardíos. Además, estos esfuerzos tienden a concentrarse en el caso de la cultura Santa María. Algunos de estos trabajos abordan la problemática clasificatoria y apuntan al ordenamiento cronológico del material. (Podestá y Perrota 1973; Weber 1978; Nastri 1999, entre otros). Otros evalúan los grados de interacción existentes entre las poblaciones de este período a través del análisis de la distribución espacial del estilo santamariano (Tarragó *et al* 1997) o desarrollan metodologías de análisis que permitan dar cuenta tanto de la persistencia en el tiempo de formas constantes como de la existencia de variaciones sincrónicas a fin de comprender el carácter histórico de esta cultura material (Velandia 2005).

Lo antes expuesto permite sostener que no sólo son escasos los análisis del fenómeno tardío en el NOA encarados desde la iconografía cerámica sino que, hasta el momento, los esfuerzos en este sentido suelen estar orientados con exclusividad al caso santamariano. Podemos considerar como una excepción en este sentido a los trabajos realizados por Sempé y García con materiales San José, Sanagasta y Shiquimil Geométrico (García 2003; Sempé y García 2005). También es necesario mencionar en este punto un trabajo en preparación de Quiroga y Puente donde se propone un análisis iconográfico, formal y contextual de la cerámica Belén procedente de la colección Schreiter depositada en el IAM-UNT (Quiroga y Puente 2005).

Consideramos 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 segunda instancia sin definir correctamente el repertorio morfológico, temático y compositivo que caracterizan al estilo. Para la cerámica santamariana este paso esencial ha sido

cumplimentado, se definieron sus unidades básicas, se establecieron variantes locales y sucesiones temporales (Perrota y Podestá 1973; Kusch y Hernández Llosas 1978; Weber 1978; Natri 1999, entre otros). En contraste, como veremos en el siguiente apartado, las unidades iconográficas de las urnas Belén han sido vagamente definidas y aparecen generalmente mezcladas con caracterizaciones de índole sociopolítica.

3.2. El Caso Belén

Consideramos que la revisión de los criterios utilizados por otros investigadores para la interpretación del registro arqueológico constituye el punto de partida fundamental para la realización de aportes cualitativamente diferentes. Comprender la forma en que éstos han sido reformulados nos va a permitir reconocer que no se trata de conceptos estáticos e inmutables, sino de categorías construidas por determinados investigadores en respuesta a inquietudes propias de los contextos disciplinarios en los que trabajaron.

La categoría Belén es el resultado de un complejo proceso constructivo. Inicialmente fue concebida como categoría de clasificación museográfica y con el tiempo se le fueron asociando nuevos significados vinculados con las ideas dominantes en nuestra disciplina (Quiroga 2002). Sus orígenes pueden rastrearse en los trabajos de aquellos arqueólogos ‘pioneros’ que se han abocado a ordenar e inventariar la variabilidad cerámica del Noroeste argentino concentrándose en la descripción casi exclusiva de urnas decoradas. Estos autores se limitan a presentar las peculiaridades estilísticas de los hallazgos provenientes de la zona de Belén en contraste con aquellos obtenidos en la de Santa María (Outes 1904; Ambrossetti 1907; Lafone Quevedo 1908).

Bregante (1926) sistematizó y ordenó más claramente los primeros esbozos de definición generados por los pioneros. Su aporte consistió en realizar una clasificación tipológica de la diversidad estilística en función de criterios de forma, decoración, y del área de dispersión geográfica de los hallazgos. De esta manera surgieron los estilos cerámicos Belén, Santa María, San José y Sanagasta, entre otros. La autora definió las urnas tipo Belén por contraposición con las Santamarianas sobre la base de los colores empleados y la variabilidad iconográfica diferencial. Determinó subtipos para Belén a partir de características morfológicas (tripartitas o continuas) y decorativas (antropomorfas, geométricas, zoomorfas).

Posteriormente, Serrano (1941, 1943, 1953, 1958) comenzó a asociar la evidencia arqueológica y particularmente la cerámica con entidades sociales concretas esencialmente vinculadas a las parcialidades diaguitas mencionadas en las crónicas españolas. Utilizó los mismos criterios propuestos por Bregante (1926) para definir ya no sólo el estilo sino también la cultura Belén. Sin embargo, el trabajo se redujo únicamente a la descripción de sus motivos decorativos más representativos.

A partir del trabajo de Bennett *et al.* (1948) la adscripción étnica de la evidencia es reemplazada por el concepto de cultura que remite a conjuntos de materiales arqueológicos prehistóricos geográfica y temporalmente restringidos (Trigger 1989). La apelación a entidades culturales continuó asociando la evidencia a grupos sociales “reales”, dejó de remitirla abiertamente a parcialidades étnicas históricas, pero siguió funcionando de la misma forma en las interpretaciones de los investigadores.

A fines de 1940 la arqueología argentina se encontraba muy alejada de los adelantos que estaban produciéndose en otros países, la ausencia prácticamente total de un marco teórico metodológico la mantenía aún estrechamente ligada a la actividad de coleccionistas de piezas estéticamente valiosas (Mandrini 1990). González (1955) se propuso superar estas falencias introduciendo, en contraposición, la excavación estratigráfica de sitios. La cuestión cronológica se tornó central, impulsó la realización de fechados radiocarbónicos e insistió en la búsqueda de secuencias culturales para brindarle a la arqueología argentina un marco temporo-espacial adecuado. Sus resultados fueron el corolario de diversos trabajos de campo realizados en la provincia de Catamarca donde se dedicó a la investigación sistemática del valle de Hualfin. Consideró que si bien no existía una correspondencia cultural exacta entre este valle y el resto de la región su esqueleto cronológico podía servir de base para establecer correlaciones relativas. Dentro de la secuencia arqueológica agroalfarera definida para el valle, el autor ubicó a la Cultura Belén como sucediendo temporalmente a la Hualfin sin hallar, en función de la tipología y el contexto cultural, ningún tipo de transición de una respecto a la otra (González 1979).

En diversos trabajos (González 1954, 1955, 1975 y 1979; González y Pérez 1971), se propuso que la cultura Belén podría 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 para Belén fueron:

- *Belén I* (1100 a 1300 DC): Esta primera fase se caracteriza por la abundancia de cazas-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, podemos 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 a la cerámica, lo único que se enfatizó fue la presencia de influencia incaica durante la Fase III.

Por último, 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 y Cowgill 1975; González 1954, 1955, 1975, 1979; González y Pérez 1971). 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 (1971) 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. Las evidencias de esta cultura en otras zonas de Catamarca, La Rioja y Tucumán son vistas por la autora como casos de satelitismo dependiente del núcleo hegemónico que se manifiesta por la aparición de estas comunidades en los valles aledaños y en la zona de puna durante el Belén II.

Sin embargo estas ocupaciones habrían adoptado características particulares en cada una de las áreas. El caso de La Alumbreira de Antofagasta de la Sierra sería un ejemplo de colonia Belén en una zona medioambientalmente diferente y particularmente apta para el pastoreo (Sempé 1999; Raffino y Cigliano 1973). En el valle de Abaucán, por el contrario, se produciría una incorporación territorial económica y cultural

evidenciada por la convivencia, tanto en poblados conglomerados como en las aldeas dispersas, de cerámica Belén y Abaucán. En contraste, en la zona del bolsón de Andalgalá, Belén entraría en contacto con la cultura Sanagasta-Hualfin evidente en los casos de entierros de adultos en urnas estudiados por Berberían (1969). Los mismos corresponderían a la fase expansiva de Belén II que sin embargo no implicó aquí la aparición de aglomerados habitacionales ya que se habría tratado de una dominación cultural que no habría sido acompañada de una apropiación territorial. Por último, también considera que la aparición de hallazgos Belén aislados en La Rioja sería resultado de un intento de expansión frustrada hacia una zona con una fuerte presencia de poblaciones dispersas Sanagasta. El poder expansivo de Belén sería inversamente proporcional a la distancia respecto a su núcleo de acción ubicado en el valle de Hualfin (Sempé 1999).

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 poblacionales con o sin defensas vinculados a infraestructuras agrícolas. Luego de esta etapa de integración se produciría una 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).

Sin embargo, hasta el momento no se han hallado sitios residenciales adscribibles indudablemente a Belén pre-incaico en el valle de Abaucán. Recordemos que los trabajos realizados por el equipo de Ratto evidencian que toda la cerámica del Período de Desarrollos Regionales aparece en contextos residenciales asociada a materiales incaicos y en contextos funerarios que presentan únicamente ajuares y/o acompañamientos de piezas cerámicas pre-incas sin que esto necesariamente obedezca a momentos temporales previos a la conquista incaica (Ratto *et al.* 2005). De esta manera, el modelo propuesto por Sempé (1999) no cuenta con evidencia material clara para el valle de Abaucán, ya que una amplia dispersión de sitios residenciales y cerámica local sería lo esperable en el proceso expansivo de una jefatura compleja que utiliza la piedra en sus construcciones y genera aglomeraciones semi urbanas tal como sostiene la autora.

Capítulo 4

Marco Teórico

En el capítulo anterior se presentaron los antecedentes de investigación iconográfica en el NOA y se realizó un breve recorrido acerca de la forma en que fue tratado el caso Belén. En este capítulo se introducen los lineamientos teóricos que se tomarán como base para encarar el trabajo discutiendo y clarificando sus conceptos centrales.

4.1. El enfoque arqueológico de la identidad

En este punto es necesario destacar que el concepto de identidad étnica resulta sumamente elusivo, de hecho no existe una teoría unificada que pueda abordarlo plenamente. Hasta fines de los sesenta la antropología presentaba un enfoque extremadamente sustancialista considerando posible aislar y determinar la serie de atributos culturales que resultaban distintivos en cada grupo. En este contexto, Barth (1969a) toma distancia sosteniendo que no es viable definir la etnicidad en función de sus contenidos sino que es fundamental detenerse en la forma en que la diferencia es organizada socialmente frente a la constitución y el mantenimiento de fronteras sociales entre *ellos* y *nosotros*. No necesariamente se trata de un límite físico o territorial, no es construido a partir de rasgos culturales objetivos, sino a partir de aquellos que resultan significativos para los actores en determinado momento. Mientras que algunos de estos rasgos son utilizados como símbolos de la diferencia, otros son ignorados. La decisión de un grupo de mantener su identidad frente a un otro involucra también la decisión de definir los criterios que determinan la inclusión de algunos y la exclusión de otros (Hodder 1982; Tanabe 2004).

La clásica concepción de la identidad como totalidad unificada y monolítica fue la respuesta a la necesidad de legitimación derivada del surgimiento de los estados nacionales autónomos durante los siglos XIX y XX. En este mismo contexto, la arqueología consideraba a la *cultura* como una serie de normas, reglas e ideas compartidas y transmitidas de generación en generación conformando una tradición unificada y lineal. El grado de homogeneidad cultural era considerado resultado del grado de interacción entre los miembros del mismo grupo. En este sentido, la asociación

recurrente de ciertos artefactos en contextos similares, era interpretado como la manifestación de aquella tradición cultural compartida, la cultura arqueológica pasó a ser considerada el reflejo material de los grupos del pasado (Jones 1996).

Hoy sabemos que es necesario enfocar la cuestión identitaria desde otra perspectiva que sea capaz de dar cuenta de su variabilidad contextual y temporal. Es necesario dejar de tomarla como una característica dada y empezar a pensar en los recursos que utiliza, los procesos sociales y culturales involucrados en su construcción y el rol que juega en la reproducción del orden social. Acordamos con Jones (1997) en que la identidad étnica no puede ser pensada como el reflejo pasivo de las diferencias en los contextos culturales de socialización de los individuos, tampoco como el mero emergente de situaciones de interacción social sino que involucra una construcción subjetiva basada en un origen y una cultura común real o supuesta.

Es durante la interacción que se reflexiona sobre la diferencia, y es durante esa comunicación con el 'otro' que se construyen, reconstruyen y modifican las categorías identitarias. Consideramos que la forma en que un grupo selecciona y plasma los diseños en su cerámica constituye una de las vías a través de las cuales construye y manifiesta su identidad, reconociéndose y diferenciándose de los demás. La objetivación de esta diferencia implica necesariamente la puesta en contraposición de tradiciones culturales distintas. La forma en que esto suceda depende de la relación entre *el habitus*, entendido como esquemas de percepción, apreciación y acción interiorizados y *las condiciones sociales particulares*, incluyendo las relaciones de poder existentes y la posesión diferencial de los medios simbólicos y materiales necesarios para la imposición de determinadas categorías étnicas (Bourdieu 1977; Gutiérrez 1999; Jones 1997).

Las clasificaciones étnicas, lejos de constituir un bloque unificado y perdurable, son subjetivas. La manifestación de la diferencia étnica es contextual y variable porque depende de la experiencia histórica de los grupos en momentos de interacción particulares y adopta formas heterogéneas según los ámbitos y prácticas en que está teniendo lugar. Es justamente en estos contextos históricos y prácticos específicos en los que la afinidad y la diferencia son percibidos e interpretados y donde la identidad étnica es creada, reproducida y transformada.

4.2. Identidad y prácticas mortuorias

Consideramos que en el ámbito funerario adquieren materialidad las diferencias y oposiciones entre los grupos sociales que se originan constantemente en el ámbito de la vida (Bourdieu 1988), creemos que los diseños que la comunidad de los vivos decidió plasmar en estos objetos están vinculados con la manera en que ésta se reconoce e identifica a sí misma respecto de los demás.

Desde la arqueología los contextos mortuorios han sido analizados desde múltiples puntos de vista. Los estudios más recientes generados en el marco de la arqueología simbólica y contextual británica buscan diferenciarse de la propuesta teórico-metodológica de la Nueva Arqueología que interpretó la variabilidad mortuoria como reflejo pasivo de la organización social y de su grado de complejidad. (Saxe 1970; Binford 1971; Alekshin 1983; Chapman 1977; Tainter 1978, entre otros). Esta teoría imponía un modelo de relación entre individuos y grupos extremadamente rígido considerando los roles como dados e ignorando la forma en que éstos son negociados en la práctica (Shanks y Tilley 1982).

En general los trabajos enmarcados dentro de la *Arqueología de la Muerte* construían argumentos de aplicación universal a partir del análisis de una larga lista de sociedades conocidas etnográficamente. No queda claro de qué manera estos casos pueden constituir una muestra representativa de las formas prehistóricas de organización social. Tampoco creemos que sea posible generar explicaciones generales desconociendo las condiciones históricas específicas en que se enmarcan las acciones (Barrett 1996). Los rituales mortuorios son tipos particulares de prácticas sociales ejecutadas por los actores en directa relación con sus creencias específicas y no pueden ser considerados como reflejos pasivos de la organización social sino que son el resultado de elecciones y estrategias particulares que incluso pueden tender a idealizar, invertir o enmascarar las relaciones sociales vigentes (Hodder 1982).

En este trabajo consideramos que las prácticas funerarias constituyen un sistema de comunicación a través del cual se asegura y refuerza la continuidad del orden social. En este contexto entran en juego las concepciones y creencias que tiene la sociedad respecto de la muerte y la continuidad de la vida. En consecuencia, la forma que adopten el ritual, la disposición de los restos y los elementos depositados como acompañamiento son resultado de una elección grupal concreta orientada a la construcción de un mensaje

dirigido por y para los vivos. Parte de este mensaje se materializa en los diseños tecno-estilísticos que la comunidad plasma en su cerámica.

4.3. Identidad, prácticas mortuorias y estilo

A pesar que no existe un cuerpo teórico unificado que permita sólidamente establecer las pautas concretas para su análisis y definición, la importancia del estilo para la comprensión de procesos sociales donde la cultura material es activamente manipulada resulta indiscutible (Llamazares y Slavutsky 1990). 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 es en ellas donde adquiere la dimensión material y concreta que lo vuelve accesible en términos analíticos (Gordillo 2003).

Los diseños que un grupo selecciona y plasma en la cultura material que utiliza están directamente vinculados con la forma en que éste percibe e interpreta el mundo que lo rodea constituyendo una de las vías para la construcción y manifestación de su propia identidad (Levine 1957; Kusch y Gordillo 1987; Conkey y Hastdorf 1990; Sempé 1993; Kusch y Valko 1997, entre otros). En consecuencia, un conjunto de expresiones artísticas puede funcionar como una vía de acceso a las formas en que se han dado ciertas relaciones dentro y entre los grupos, siempre y cuando seamos capaces de interpretar las reglas en que se basan.

Desde el punto de vista terminológico el estilo ha sido utilizado de modos muy diversos a lo largo de su historia. En el marco histórico-cultural predominante hasta la década del 60' el estilo estaba al servicio de la cronología. Todavía hoy dependemos de los resultados de estos enfoques, de sus concepciones estilísticas y sus periodizaciones espacio-temporales. Los artefactos se constituyeron en objetos de conocimiento e inferencia, su dispersión o variación fue interpretada como registro del cambio cultural y los conjuntos estilísticos fueron asimilados a grupos sociales. Dado que la gente vive de forma diferente en distintos lugares, los residuos materiales de estas actividades tenderán a diferir. Con esto en mente se agrupó la variabilidad material en conjuntos de objetos semejantes y se los atribuyó a culturas arqueológicas concebidas como actores de la escena social.

A partir de fines de los 60's el estilo pasó a ser utilizado como una forma de localizar unidades sociales uniformes y de medir procesos de cambio e interacción social (Conkey y Hastdorf 1990). La Nueva Arqueología cambió el eje buscando similitudes con la finalidad de contribuir a la inferencia del sistema adaptativo 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 extrasomático de adaptación al ambiente (Binford 1962; White 1975). La consecuencia arqueológica directa de este nuevo concepto es que se cree que existen correlatos conductuales y materiales de cada uno de los subsistemas que la componen.

El énfasis continúa siendo el desarrollo de estrategias metodológicas para el reconocimiento de patrones en los materiales pero el objetivo deja de ser cronológico y se orienta a la explicación de procesos culturales de adaptación medioambiental. Esta insistencia de la Nueva Arqueología en el reconocimiento de patrones conduce a que los contextos concretos en que la variación se produce, la forma en que los artefactos fueron utilizados y participaron en la producción de sentido sean ignorados. Los estudios estilísticos fueron desplazados por carecer de significación adaptativa y por ser vinculados a aspectos de la identificación intergrupal y de la dinámica social interna que este enfoque, al priorizar otras temáticas, relega (Conkey 1990; Llamazares y Slavutsky 1990). Sin embargo, en décadas más recientes se han generado, dentro de los enfoques procesuales, trabajos que incluyen la variación y el cambio estilístico dentro de perspectivas evolutivas (Neiman 1995).

Desde fines de la década del '70 este 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). Se toma conciencia del rol que nuestra propia situación histórica juega en la búsqueda de fronteras sociales y la cultura deja de ser considerada una entidad para ser concebida como un proceso de construcción de sentido que nunca se detiene. Comienza a hablarse de cultura material en lugar de registro arqueológico y no se trata de un mero cambio de término sino que involucra una nueva conceptualización del objeto de estudio. Según este enfoque la cultura material está significativamente constituida y es un elemento activo de la práctica social (Hodder 1982, 1985, 1999; Shanks y Tilley 1987, entre otros).

A partir de esta nueva concepción de la cultura material, el tema del estilo es rescatado como elemento fundamental al momento de lograr un acercamiento más preciso a la verdadera complejidad de la realidad cultural donde los significados simbólicos de las prácticas sociales no sean suprimidos.

En este trabajo consideramos que el estilo constituye un medio activo de comunicación no verbal a través del cual los individuos y los grupos definen sus relaciones. Al comparar sus “modos de hacer” con los de los otros se reconocen a sí mismos y deciden qué imitar y en qué y cómo diferenciarse. Los grupos negocian su identidad relativa a través del diseño de su propio estilo (Weissner 1990).

Estas formas de hacer particulares no son el resultado de elecciones azarosas, sino del marco sociocultural en que son enseñadas, reforzadas, modificadas, reemplazadas, y/u ocultadas. Dado que se trata de una construcción social llevada a cabo durante la práctica misma, es necesario comprender que no puede pensarse en el estilo como si fuera una categoría estática, homogénea y permanente. Se espera que aparezcan contradicciones y ambigüedades a lo largo del tiempo y a diferentes escalas espaciales.

Como toda estrategia social el estilo implica el desarrollo de reglas y normas de conducta, quien lo domine tendrá el poder derivado del control sobre la forma en que la cosas deben hacerse. Desde este punto de vista, el estilo es un componente central en la construcción, mantenimiento, legitimación y reconfiguración de las relaciones sociales (Earle 1990; Hodder 1990; Wiessner 1990; Conkey 1990; Conkey y Hastdorf 1990; Wobst 1977).

Cada estilo decorativo pone en funcionamiento un conjunto particular de principios selectivos (Levine 1957) que materializan ideas y valores que le son propios y están vinculados con la forma en que el grupo se identifica a sí mismo y se diferencia de otros. Sin embargo, es necesario abandonar la búsqueda de identidades homogéneas a nivel arqueológico y empezar a pensar de qué manera los estilos impresos en la cultura material fueron parte de la expresión activa de la identidad en circunstancias prácticas concretas. Para esto creemos necesario comenzar por entender los estilos decorativos en sus propios términos definiendo sus elementos plásticos y morfo-dimensionales característicos y analizando la forma en que estos varían a lo largo del tiempo y el espacio. En este trabajo nos propusimos dar un paso inicial y aportar a la definición de los elementos distintivos del estilo Belén sin dejar de dar cuenta de su variabilidad interna.

Capítulo 5

Composición de la muestra y criterios metodológicos

En el capítulo anterior se presentaron los lineamientos y conceptos teóricos sobre los que se basó este trabajo. En este apartado se describe la composición de la muestra seleccionada y se introducen los principales criterios metodológicos seguidos durante el análisis de estos materiales.

5.1. Composición de la muestra

El universo de estudio al que vamos a enfrentarnos corresponde a 49 vasijas decoradas de tipo Belén recuperadas en contextos funerarios y procedentes de tres de sus áreas de ocupación, los valles de Abaucán, Hualfin y Andalgalá.

El análisis que nos proponemos nos conduce a la necesidad de trabajar con piezas enteras que nos permitan ver la forma en que los diseños y las técnicas se integran en ese soporte particular. Por consiguiente debemos trabajar con materiales depositados en instituciones museográficas que en general presentan un problema al momento de querer reconstruir sus contextos de hallazgo. Los objetivos de quien llevó a cabo la excavación, las técnicas utilizadas, las posturas teóricas de la época y los caminos transitados por las piezas dentro de las diferentes instituciones hacen que los contextos de recuperación de cada una de ellas resulten vagamente recuperables (Pérez de Micou 1998; Balesta y Zagorodny 2000). Sin embargo, consideramos 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. En consecuencia, nuestra muestra está compuesta por: (a) piezas completas que componen colecciones depositadas en Museos comunales, municipales, provinciales y nacionales y dependencias provinciales de gestión del patrimonio cultural a las que se accedió en forma directa, y (b) otras estudiadas a través de dibujos reportados en publicaciones

éditas aunque son parte de colecciones depositadas en un Museo provincial de difícil acceso³. A saber:

- a) *Museo Comunal Arqueológico Virgen del Valle de la Delegación Municipal de Palo Blanco* (Dpto. Tinogasta, Catamarca). Los materiales depositados en 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 gente de la localidad que utilizaba la zona como finca agrícola por lo que 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 y a la recuperación de los esqueletos contenidos en la misma para su estudio según las técnicas y métodos de la antropología biológica (Segura 2004; Ratto *et al* 2005). Sin embargo, el contexto de la misma se hallaba sensiblemente distorsionado y el precario estado de conservación de los restos humanos de las tres tumbas ha impedido un análisis en profundidad de los mismos.⁴ Para nuestro trabajo seleccionamos las 14 urnas que formaban parte del acompañamiento cerámico de estos tres enterratorios (Anexo 2, láminas 1 a 14).
- 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 y cuenta con materiales procedentes de diversos rescates arqueológicos conducidos en el valle de Abaucán. En nuestro trabajo analizamos tres urnas Belén -Anexo 2, láminas 17 a 19- cuyos contextos de hallazgo resultan muy difusos con excepción de una

³ Se iniciaron gestiones para acceder al museo pero resultaron infructuosas para los tiempos prudenciales de desarrollo y defensa de esta Tesis. Estas gestiones continuarán como parte de la agenda de trabajo futura.

⁴ A pesar de estas dificultadas el estudio antropométrico realizado sobre el material óseo nos permite reconstruir mínimamente el contexto de asociación de las urnas Belén halladas como parte del ajuar. La cista I contenía tres individuos adultos, un hombre y dos mujeres acompañados por cuatro urnas, cinco pucos y un fragmento de mango decorado de material óseo. Las cistas II y III fueron tratadas por Segura como un conjunto ya que los restos se hallaban mezclados y la separación de los mismos por tumbas resultó imposible. Se trataba de tres individuos, un subadulto y dos adultos mayores de 30 años uno de sexo femenino y otro de sexo masculino. El acompañamiento consiste en cinco urnas y cuatro pucos en la cista II y cinco urnas y tres pucos en la cista III. En las tres tumbas el material cerámico asociado resulta por sus características tecno-estilísticas claramente asignable a la categoría Belén.

de ellas -Anexo 2, lámina 19- que fue recuperada como ajuar acompañante del cuerpo III del sitio Lorohuasi.

- c) *Museo Arqueológico Provincial de 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 -Anexo 2, láminas 20 a 35. Los contextos de hallazgo de estas piezas son desconocidos, con excepción de dos de ellas -Anexo 2, láminas 20 y 25- que formaron parte del ajuar funerario de los enterratorios de adultos en urnas excavados por Berberían en el Yacimiento Río Chaquiago⁵.
- d) *Museo Provincial Incahuasi* (La Rioja). El acceso al material depositado en este museo se realizó a través de una serie de dibujos editados por Alanis (1947). Las 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). Desconocemos la cantidad de tumbas exhumadas y el contexto preciso del hallazgo de las piezas, sólo sabemos que formaban parte del ajuar asociado a restos óseos que aún conservaban sus vestimentas y adornos personales. Junto a ellas se hallaron pectorales, hachas y brazaletes de oro y cobre, husos y muyunas de madera y piedra, calabazas pirograbadas y diversidad de textiles, vinchas, ponchos, fajas y bolsas.
- e) *Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán*. Las 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)⁶. Tres de ellas ingresaron al museo como parte de la colección Paz Posse de 1948 y su contexto de adquisición resulta inaccesible -Anexo 2, láminas 37, 40 y 44. Las restantes forman parte de la colección Schreiter de 1938, y fueron recuperadas por

⁵ Este autor indica que se trataba de inhumaciones primarias en urnas sin decoración y de gran tamaño que se hallaban asociadas a habitaciones aisladas pero se realizaron fuera de ellas conformando cementerios (Berberían 1969).

⁶ La elección de las piezas se realizó a través de la base de datos de la colección arqueológica del IAM-UNT que nos permitió seleccionar las urnas completas que se hallaban en mejor estado de conservación.

Schreiter y Giménez durante la intervención de enterratorios de individuos adultos en la zona⁷-Anexo 2, láminas 36, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46.

- f) *Dirección de Antropología de la provincia de Catamarca*. En esta dependencia se encuentra depositado el material recuperado durante la intervención de un entierro de párvulo en urna en la localidad de La Troya (Depto. de Fiambalá)⁸. Dentro de la muestra de urnas procedentes del valle de Abaucán se incluye una pequeña urnita que formaba parte del acompañamiento de este entierro -Anexo 2, lámina 15-. Junto a esta vasija se encontraron dos pucos, fragmentos de cestería y semillas de vegetales. Resulta sumamente interesante destacar la coexistencia estilística observada en este entierro ya que las piezas que conforman el continente (urna contenedor y tapa) resultan técnica y decorativamente adscribibles al estilo Sanagasta mientras que las del acompañamiento (urna y pucos) son netamente Belén. La datación por AMS sobre uno de los fragmentos de cestería que acompañaba el cuerpo del Bebé otorgó un fechado de 603±37 A.P. (AA62809) que calibrada ubica al entierro entre el 1300-1400 o el 1304-1332 de la era con la aplicación de dos (95,4%) o un sigma (68,3%), respectivamente (Ratto *et al* 2005).

5.2. Metodología

En este punto resulta fundamental retomar una problemática que se introdujo en el capítulo 1 y que remite justamente a que los criterios utilizados en la clasificación crono-cultural del estilo decorativo Belén permanecen aún inéditos trasmitiéndose en gran parte a través de la oralidad. Esta situación nos condujo a realizar averiguaciones directas al respecto. Decidimos consultar a la Dra. Sempé porque ha definido estos criterios clasificatorios y conoce las modalidades iconográficas Belén con una exhaustividad indiscutible. Creemos que esto nos permitió revalorizar los trabajos realizados previamente y generar una discusión sobre la base de criterios concretos que aunque no estén éditos continúan siendo utilizados.

⁷ Parte de las piezas de la colección Schreiter del IAM-UNT analizadas en esta Tesis fueron también analizadas en el trabajo presentado por Quiroga y Puente (2005) en el Taller Procesos Sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales llevado a cabo en Tilcara, Jujuy.

⁸ La intervención se realizó en el marco de un estudio de impacto arqueológico en la zona Este de la RN 60.

También creemos necesario aclarar que todas las piezas con que trabajamos proceden de contextos funerarios pero no funcionaban como contenedores de restos óseos sino que formaban parte del acompañamiento seleccionado por los vivos para depositar junto a sus muertos. Esta aclaración refiere directamente a que a lo largo de este trabajo el término “urna” fue utilizado para referir a un tipo de pieza cerámica independientemente de la función contextual que implica. Sin embargo, consideramos necesario discutir la idea de que estas vasijas que llamamos ‘urnas’ hayan sido manufacturadas especialmente para cumplir la función única de continentes u ofrendas en el contexto funerario. Creemos que las piezas que se colocan en estos contextos podrían haber sido previamente utilizadas en el ámbito cotidiano.

En este trabajo consideramos que cada pieza constituye una unidad formal y decorativa que ofrece un espacio determinado para la expresión plástica. En consecuencia, los motivos no se analizarán 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 2004).

Con el objetivo de identificar los principios selectivos distintivos de la iconografía Belén que estaban operando en nuestra muestra tomamos como punto de partida el enfoque analítico de Levine (1957) quien sostiene que este proceso selectivo involucrado en toda manifestación estilística opera a tres niveles diferentes: (i) el que se vincula con la elección del tema; (ii) el que determina la manera en que se decide representarlo, y (iii) el que involucra la forma en que los temas se organizan en el espacio compositivo. A partir de esta propuesta deslindamos una serie de pasos metodológicos que sirvieron de estructura básica para este trabajo. Sin embargo no se manejaron como etapas fijas sino que cada una de ellas formó parte del proceso de revisión y retroalimentación constante que nos propusimos realizar durante todo el trayecto.

1- Selección y relevamiento de la muestra

De acuerdo a los objetivos propuestos decidimos trabajar con piezas enteras ya que consideramos que de esa manera era posible determinar la forma de las urnas en tanto espacio plástico, definir las unidades decorativas y comprender la forma en que se articulan al interior de cada campo decorativo para llegar a entender cómo éstos se integran en el espacio total de cada pieza. Para ello recurrimos a un registro fotográfico

en el que se tomaron cuatro fotos frontales del cuerpo, cuello y base rotando cada pieza en sentido horario cada 90° y dos fotos desde arriba, de la base y la boca completas respectivamente lo que permitió entender la disposición de los diseños al interior de cada campo decorativo y su articulación en el espacio plástico total.

Con la finalidad de aproximarnos con mayor precisión al gesto plástico y lograr una mejor comprensión de la forma en que los diseños se plasmaron y se organizaron en la superficie total de la pieza, consideramos necesario reproducirlos manualmente.

2- Selección de las variables analíticas y sistematización de los datos

Se confeccionó una base de datos para proceder a su tratamiento numérico multivariado mediante la utilización del programa estadístico SPSS 11.5. Las variables consignadas dan cuenta de: (a) datos identificatorios de la pieza como colección, museo, sitio, localidad, departamento, valle y contexto de recuperación, y (b) otros que refieren a las características formales, dimensionales y decorativas de cada urna -Anexo 1, Tablas 1, 2 y 3.

Se siguieron los parámetros establecidos en la 1° Convención Nacional de Antropología (1964) y en Balfett *et al* (1989) para determinar las características morfológicas y técnicas consideradas. Las variables métricas registradas fueron: altura total, altura hasta los puntos angulares, diámetros máximos -cuerpo, boca, cuello y base. Dentro de las variables decorativas consignamos las técnicas, los colores y el tratamiento superficial externo e interno para cada caso. Por último, establecimos las dimensiones de cada campo decorativo, los motivos representados y los recursos compositivos utilizados.

3- Manejo y análisis de los datos

Con el objetivo de determinar la existencia de tendencias particulares en la iconografía funeraria Belén para cada uno de los valles estudiados se articularon tres niveles de análisis:

a. Identificación y definición de los motivos.

Decidimos tomar al *motivo* como unidad de análisis fundamental. Asumimos que ciertos elementos básicos (puntos, líneas rectas y curvas) se combinan entre sí para conformar una unidad gráfica y conceptual (Gordillo 2003) que tenderá a ser percibida por el observador como situada más cerca y recortada sobre un fondo. Este fondo tiene un volumen, una forma y por lo tanto, impone restricciones a las figuras que se despliegan sobre él. Consideramos que los motivos, resultado de esta combinación de elementos básicos, son las unidades significativas mínimas dentro de cada composición. Su reconocimiento es fundamentalmente intuitivo ya que se trata de modelos teóricos y no de objetos empíricos (Groupe μ 1992).

Establecimos una división inicial entre motivos *figurativos* y *no figurativos* partiendo de la posibilidad de reconocer en ellos un referente en el mundo real que podría haber funcionado como modelo (Kusch 1991). Sin embargo consideramos 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. Si bien los motivos figurativos presentan ciertos caracteres que proceden del modelo referente, también presentan, al igual que los motivos no figurativos, un tipo de caracteres que provienen del productor de los diseños. Lo que se presenta como abstracto a simple vista puede estar remitiendo a la estilización de un objeto y, en contraste, los motivos reconocidos como icónicos en el marco de una cultura dada pueden resultar irreconocibles por los observadores externos a ella (Groupe μ 1992). Creemos que esta descripción involucra necesariamente un proceso interpretativo porque la forma en que definimos cada diseño implica una doble traducción, de un lenguaje visual a uno textual y de una perspectiva cultural a otra. Usamos lógicamente términos propios para describir e interpretar lo que vemos y de esta manera comenzamos a configurar paulatinamente nuestra explicación (Velandia 2005).

La definición de los motivos se basó en la propuesta elaborada por Aschero y Ratto (2005 en preparación) para la realización de un análisis filogenético para construir la descendencia cultural entre poblaciones del Arcaico Tardío y del Formativo Inferior.

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 objeto, acompañando dicha proyección con el dibujo del contorno y de una foto color de cada pieza a modo de referencia -ver Anexo 2.

Para la descripción de los motivos se reformuló la propuesta del Groupe μ (1992) a los efectos de poder aplicarla al análisis de los motivos figurativos y no figurativos. De esta manera, analizamos los diseños en términos de tamaño y posición (centralidad / lateralidad). Al respecto, 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.

c. Análisis de los recursos compositivos

Consideramos que 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 estilo. 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). La forma que adquiere esta repetición está íntimamente relacionada con los parámetros de descripción de los motivos previamente definidos.

Decidimos tomar a los motivos como unidades asimétricas básicas –UAB- 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 de Washburn (1983) y el Groupe μ (1992).

Ritmo de tamaño: Las UAB se ordenan en función de una progresión creciente o alternancia de tamaños.



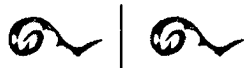
Simetría traslacional: Las UAB se ordenan a distancias estables a lo largo de un eje.



Ritmo intercalar: Dos o más UAB se combinan manteniendo siempre la misma orientación y distancia entre ellas pero alternándose una y otra respectivamente



Simetría Dual: Una o más UAB se repiten en forma exacta en lados opuestos de la misma pieza.



Ritmo de orientación: Las UAB se organizan a partir de una orientación alternada



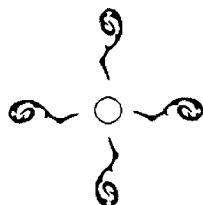
Reflexión: La UAB se mueve a través de un plano a modo de imagen espejo



Rotación: La UAB se mueve 180° alrededor de un punto.



Simetría posicional: Las UAB se ordenan a distancias estables alrededor de un punto central.



Reflexión lateral: Aquí se combinan las nociones de traslación y reflexión generando un reflejo desplazado de la UAB.



Figura 2: Descripción de las categorías rítmicas.

Por último, dado que trabajamos con objetos tridimensionales analizamos las posibilidades de lectura de los diseños bidimensionales plasmados en sus superficies (Gordillo 2003; Quiroga y Puente 2005). Se definieron tres patrones de lectura utilizados en forma diferencial en los campos decorativos de las urnas analizadas: (i) *continua*; (ii)

discontinua, e (iii) *interrumpida*. En el primera la lectura se realiza de forma rotativa a lo largo de todo el campo decorativo. En cambio, para la discontinua la mera presencia de las asas impone una ruptura en esa continuidad generando dos planos de lectura distintos. Esta bipartición del campo decorativo puede presentar organizaciones rítmicas internas que pueden ser o no concordantes y conducir a una lectura frontal u opuesta de los diseños. Por último, existen casos en los que la lectura rotativa de la composición se interrumpe circunstancialmente a través de la introducción de diseños específicos como trazos verticales y/o semicirculares.

Capítulo 6

Procesamiento y análisis de los datos

En el capítulo anterior se detallaron los aspectos metodológicos entorno a los que se organizó este trabajo. Aquí presentamos la forma en que se efectuó el análisis de la muestra a la luz de las variables analíticas previamente seleccionadas para registrar tanto las tendencias generales como la variabilidad inter-valle de procedencia.

6.1. Tendencias generales de la muestra

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

6.1.1 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 2005). 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 presentan además dos apéndices modelados al pastillaje en el cuerpo a la altura 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 registran 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 distinguimos entre: (i) aquellas que presentan un sólo punto angular a la altura del cuello -compuestas tipo A-, y (ii) otras de contorno tripartito que presentan, además, un punto angular en la intersección entre la base y el cuerpo -compuestas tipo B.

Además, nos interesó revisar la forma en que estas piezas de contorno diferencial –continuas y compuestas 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. Se observó que las piezas con morfología tripartita -compuestas tipo B- tienden a concentrarse en la zona del valle de Hualfin mientras que en Abaucán y Andalgalá su presencia es mucho menor. Curiosamente, la relación inversa se registró en las piezas compuestas tipo A ya que su presencia en Hualfin es sensiblemente menor con respecto a los otros dos valles. Por último las piezas de contorno continuo se encuentran más representadas en Andalgalá que en Abaucán y Hualfin –Figura 3.

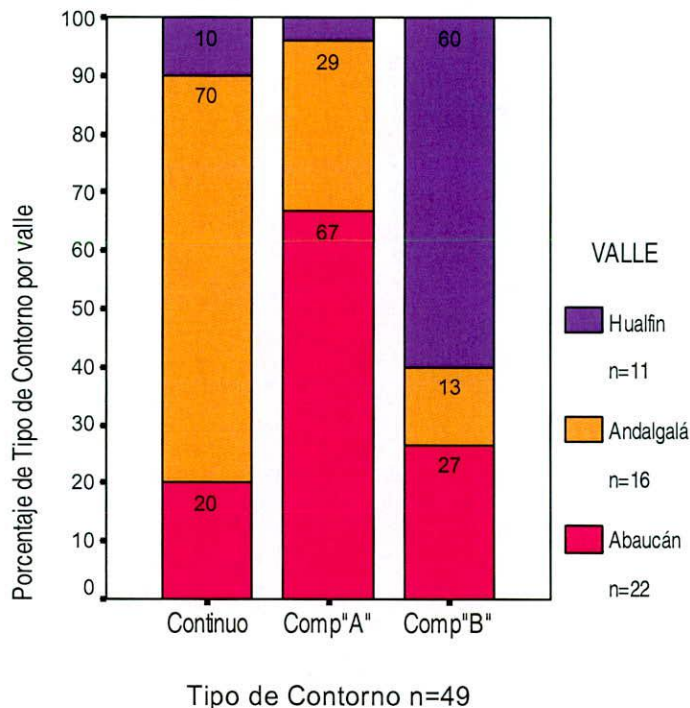


Figura 3. Distribución de los tipos de contorno de las piezas en los tres valles analizados.

Para visualizar las similitudes y diferencias entre las variables dimensionales de los casos de la muestra, como así también para conocer qué carga aportaba cada una de ellas, se realizó un tratamiento numérico multivariado considerando las siguientes variables: altura total, altura hasta el 1º punto angular, diámetro de la base, del cuello, de la boca y máximo del cuerpo cuya estadística descriptiva se presenta en la Tabla 1.

La estadística descriptiva indica que las variables dimensionales de las urnas presentan variabilidad inter valle de procedencia –Tabla 1 y Figura 4. La altura al 1º punto angular, desde la base, es la variable que muestra el mayor Coeficiente de

Variación de los casos de cada valle, presentando Abaucán y Andalgala la menor y la mayor variabilidad interna, respectivamente. Esto se debe a la mayor frecuencia de urnas de contorno continuo sobre las de contorno discontinuo en el área andalgalense.

Valle de Procedencia	Estadística descriptiva	Altura total (cm)	Altura al 1º punto angular (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
Andalgala (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	19,00	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 de las urnas por valle

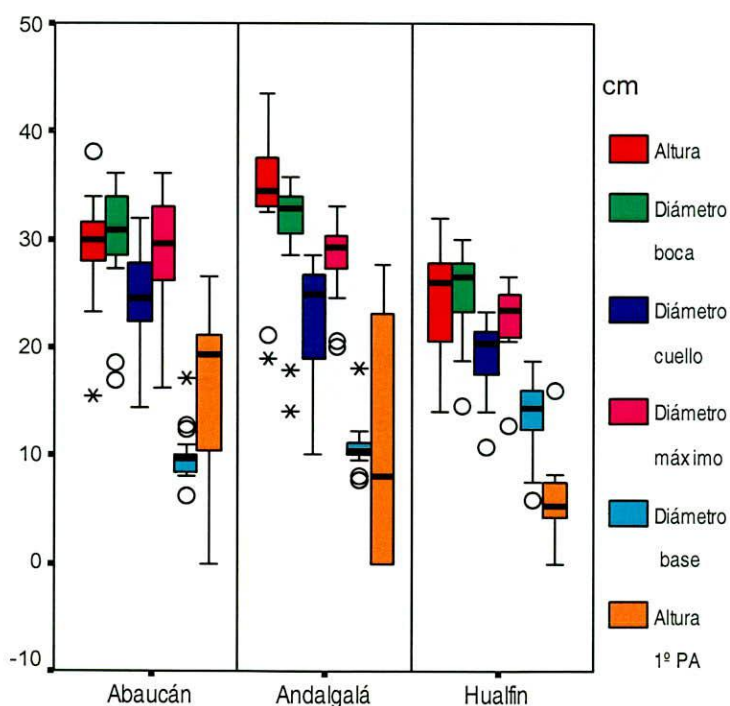


Figura 4
Distribución numérica de las variables dimensionales de las urnas de la muestra por valle de procedencia

La relación entre el tipo de contorno de las urnas y las variables dimensionales permite decir que:

- a) En el valle de Abaucán no se observan diferencias estadísticas significativas en la altura máxima de las urnas con tipos de contornos diferentes. Por su parte, los diámetros máximos son similares para un mismo tamaño de pieza independientemente del tipo de contorno.
- b) En el valle de Andalgá se observa que las urnas con contornos compuestos tipo “B” presentan alturas menores que las continuas y las compuestas tipo “A”, siendo estas últimas similares entre sí. Del mismo modo que en Abaucán, los diámetros máximos son similares para un mismo tamaño de pieza independientemente del tipo de contorno.
- c) En el valle de Hualfin están casi exclusivamente representadas las urnas con contorno compuesto tipo “B” las que presentan menor altura máxima relativa que los otros tipos registrados. Sin embargo, éstos últimos se presentan en muy baja frecuencia lo que imposibilita marcar una tendencia estadística significativa. Lo mismo sucede, con iguales restricciones, cuando se comparan las medianas de los diámetros máximos para diferentes tipos de contornos.

El procedimiento estadístico consistió en realizar un Análisis de Conglomerados Jerárquicos (Clusters) mediante el método de conglomeración Ward y el Cuadrado de la Distancia Euclídeana como intervalo, presentándose los resultados a través de un dendrograma –Figura 5. El análisis conforma tres grupos principales con variaciones intragrupo para los conjuntos 1 (1 a y 1 b) y 3 (3a, 3b, y 3c). Para lograr una visualización más clara de las características de cada uno de estos grupos morfo-dimensionales seleccionamos y graficamos por separado las variables diámetro máximo y altura total para cada uno de ellos en función del valle de procedencia –Figura 7.

Dendrograma. Método de conglomeración "Ward". Distancia Euclidean al Cuadrado
 Variables: htotal; hpa; dmax; dboca; dcuello; dbase. Datos estandarizados de 0-1

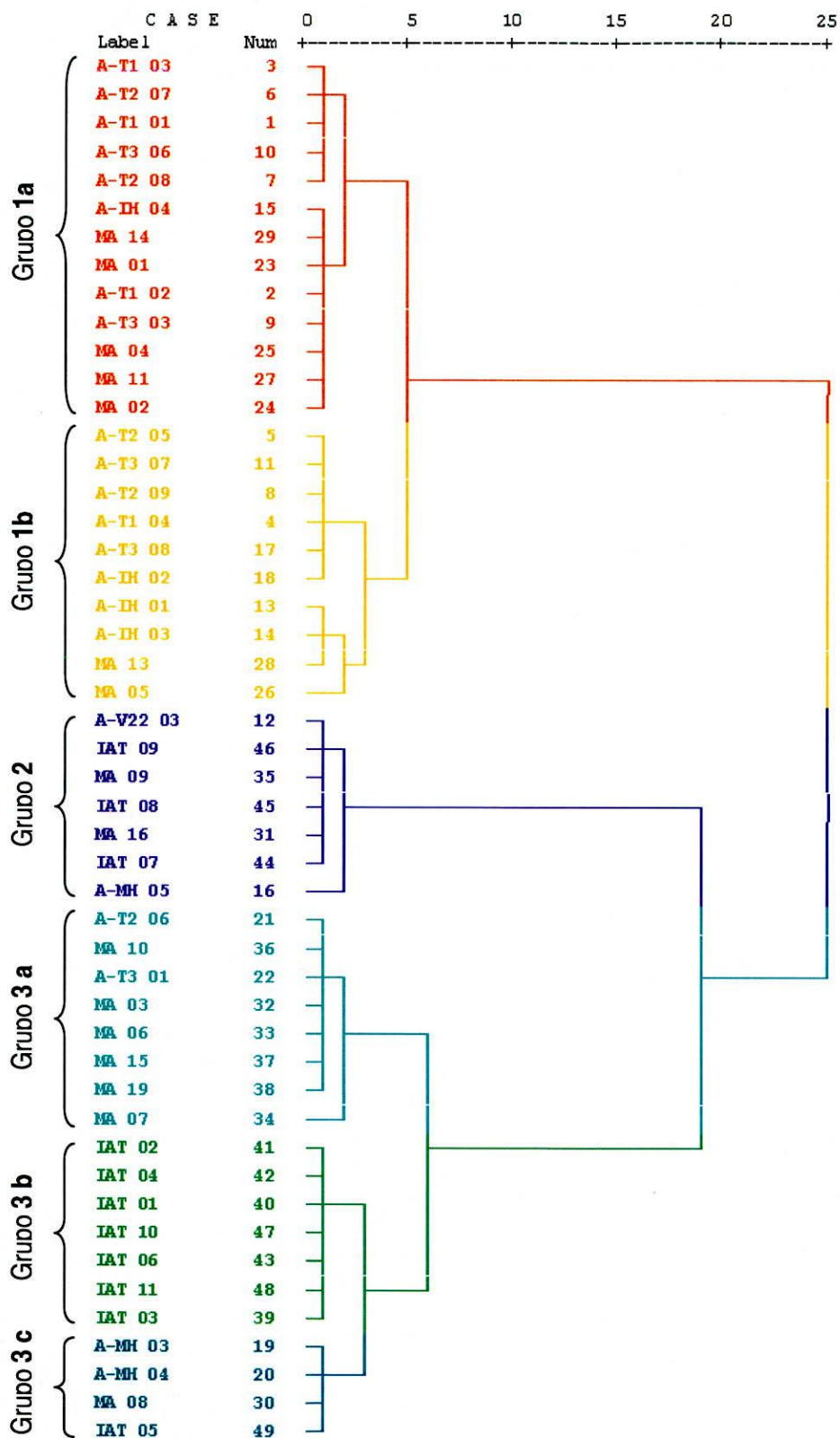
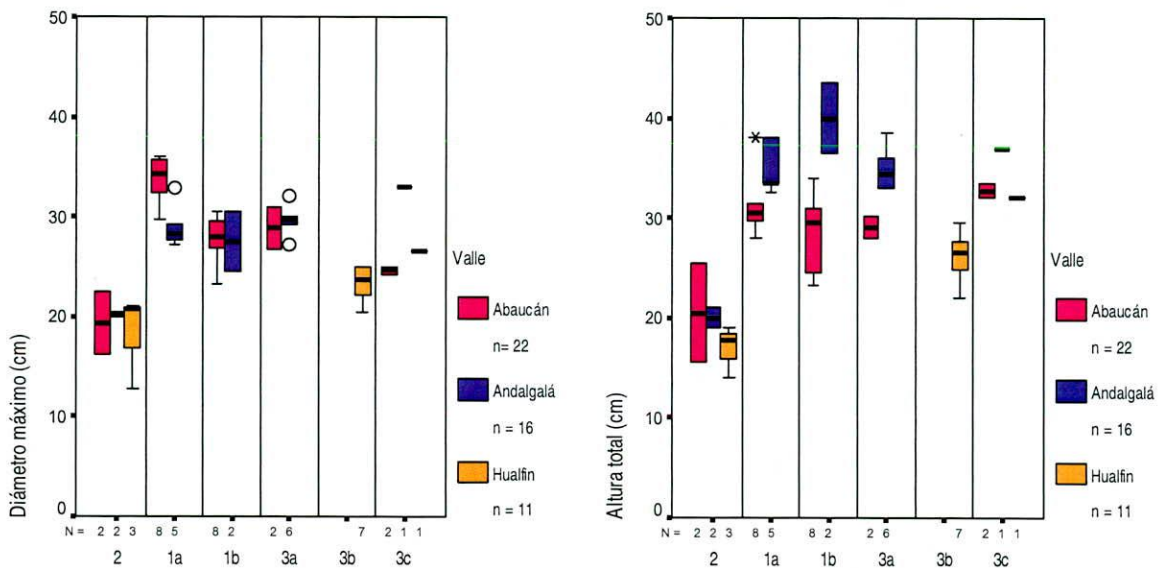
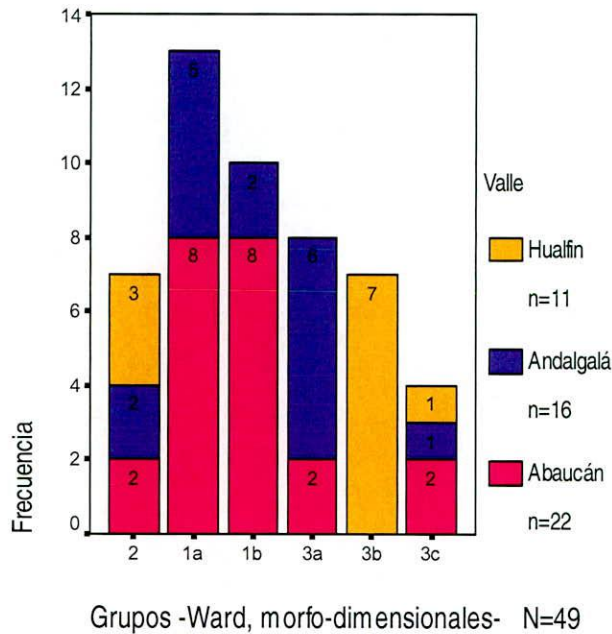


Figura 5: Dendrograma de las variables dimensionales de las urnas de la muestra por valle.

Referencia: A-xx (Abaucán); IATxx (Hualfín); MAxx (Andalgalá)

El análisis del dendrograma –Figura 5- nos permite decir que:

- a) El subgrupo 1a está representado exclusivamente por urnas de contorno compuesto tipo A procedentes de los valles de Abaucán y Andalgalá –Figura 6. La mediana del diámetro máximo de las piezas de Abaucán es mayor que la de las urnas procedentes de Andalgalá, relación que se invierte al considerar la altura total –Figura 7.
- b) El subgrupo 1b se compone principalmente de piezas de contorno compuesto tipo A aunque también presenta dos casos de piezas compuestas tipo B. Todas las urnas proceden exclusivamente de Abaucán y Andalgalá y presentan las medianas del diámetro máximo muy similares. En contraste, la mediana de la altura en las piezas de Abaucán es significativamente menor que la de las piezas procedentes de Andalgalá –Figuras 6 y 7.
- c) El grupo 2 está representado por urnas procedentes de los tres valles –Figura 6. En este conjunto se agrupan las piezas de menor tamaño con respecto al resto de la muestra incluyendo un caso interesante compuesto por la pieza MH 05 de Abaucán -caso 16, Figura 5 y Anexo 2, lámina 19- que proviene del sitio Lorohuasi (Dpto. Tinogasta, Catamarca) y presenta algunos elementos morfo-dimensionales que la distinguen del resto y serán discutidos más adelante.
- d) El subgrupo 3a está conformado exclusivamente por piezas de contorno continuo procedentes únicamente de los valles de Abaucán y Andalgalá –Figura 6. Las medianas de los diámetros máximos de las urnas son similares entre sí pero las piezas de Abaucán presentan una altura media inferior a la de las piezas de Andalgalá –Figura 7.
- e) El subgrupo 3b está compuesto únicamente por piezas de contorno compuesto tipo B procedentes en forma exclusiva del valle de Hualfín –Figura 6. Las medianas del diámetro máximo y de la altura total de estas piezas son muy similares entre sí y son menores que las que presentan el resto de los grupos. Sólo se ubican por debajo las piezas componentes del grupo 2 que como ya indicamos eran las más pequeñas de la muestra –Figura 7.
- f) El subgrupo 3c es el que presenta la menor cantidad de casos pero procedentes de los tres valles –Figura 6. Sin embargo las medianas del diámetro máximo y la altura de estas urnas son muy variables entre sí



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 Andalgala y Abaucán.
5. Sólo el grupo 2 y el subgrupo 3c están representados por urnas de los tres valles de procedencia.

6.1.2 El repertorio temático: técnicas y motivos decorativos generales.

Luego de haber examinado el perfil morfológico y dimensional de nuestra muestra procedemos a detenernos en el análisis de los instrumentos básicos de representación plástica.

Se identificaron tres técnicas decorativas diferentes que fueron utilizadas en forma exclusiva en algunas piezas y conjunta en otras:

- a) aplicación de pintura pre-cocción sobre la superficie de la pieza por medio de instrumentos que permitieron lograr una amplia gama de trazos flexibles de espesores variables. Se utilizaron fundamentalmente pigmentos de color negro y en menor proporción rojo y crema sobre el rojo pulido, alisado o engobado del soporte.
- b) extracción de materia por medio de la técnica de excisión utilizando elementos cortantes sobre la pasta firme (Balfet *et al* 1992).
- c) 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-Figura 8.

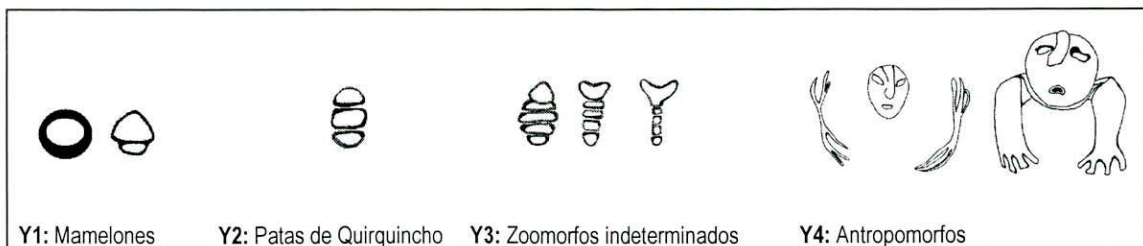


Figura 8. Tipos de apéndices modelados registrados en las tres muestras.

Tal como se explicó en el capítulo anterior, en este trabajo consideramos que existen ciertos elementos básicos que se combinan de formas específicas dando lugar a la constitución de motivos formal y decorativamente únicos que clasificamos inicialmente como figurativos o no figurativos simplemente para lograr un ordenamiento más claro.

1. Motivos no -figurativos :

Aquí agrupamos aquellos diseños para los que, seguramente como resultado de un marco de referencia culturalmente diferente, no pudimos detectar elementos que nos permitan remitirlos a algún modelo conocido por nosotros.

A. Trazos simples o dobles, sinuosos y/o continuos de orientación vertical y/u horizontal y/u oblicua con o sin relleno geométrico (rayas, puntos)

A.1 Escalonadas	A.2: En formas de V invertida
A.3: En forma de U invertida	A.4: Combinación de trazos en forma de mano
A.5: Con trazos paralelos en su interior.	A.6: Con puntos en su interior.
A.7: Discontinuos	A.8: Combinados en sentido horizontal



A.9: Conformingo reticulados



A.10: Semicirculares de asa a asa



A.11: Rectos subparalelos



A.12: Verticales Agrupados



A.13: Rectos paralelos



A.14: Combinados

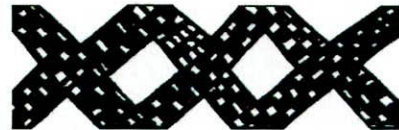


A.15: Ondas

B. Cruces con o sin relleno geométrico (plena, ajedrezados, reticulados)



B.1: Reticuladas de orientación izquierda o derecha.



B.2: Ajedrezadas de orientación izquierda o derecha.



B.3: De color pleno y orientación izquierda o derecha

C. Volutas simples o cuadrangulares, aisladas o en traslación lateral con o sin entrelazamiento, con orientación vertical u horizontal



C.1: Entrelazadas a la derecha o izquierda



C.2: Serie de Volutas en Traslación Lateral



C.3: Cuadrangulares entrelazadas



C.4: Cuadrangulares en traslación lateral



C.5: Combinación de volutas verticales por reflexión lateral



C.6: Espirales cuadrangulares

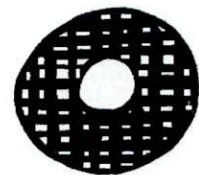
D. Discos esféricos o hemisféricos con relleno geométrico (ajedrezados, reticulados, trazos sinuosos, puntos)



D.1: Con bandas y puntos alternados en su interior



D.2: Cuadriculados



D.3: Ajedrezados



D.4: Semicírculos reticulados



D.5: Con triángulos



D.6: Cruz

E. Triángulos simples, dobles o escalonados en traslación lateral, encastrados y/o combinados



E.1: Escalenos en traslación lateral.



E.2: Equiláteros en traslación lateral



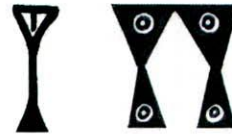
E.3: Encastrados



E.4: Escalonados encastrados

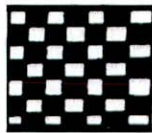


E.5: Triángulos dobles en traslación lateral

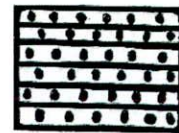


E.6: Combinados

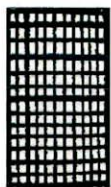
F. Rectángulos verticales, horizontales y/u oblicuos con rellenos geométricos (volutas, ajedrezados, reticulados, rombos, chevrones, trazos verticales)



F.1: Ajedrezado



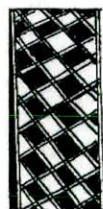
F.2: Con trazos y puntos horizontales alternados



F.2: Reticulado



F.4: Con volutas cuadrangulares entrelazadas



F.5: Con rombos ajedrezados de orientación vertical u oblicua



F.6: Con trazos y puntos oblicuos alternados



F.7: Con trazos verticales paralelos



F.8: Con chevrone rellenos de puntos
(Extraído de Alanis 1947)



F.9: En forma de C reticulado



F.10: Espiralado ajedrezado



F.11: Concéntricos en traslación lateral



F.12: Ajedrezados en traslación lateral



F.13: Concéntricos verticales



F.14: Chevrone en negativo o positivo

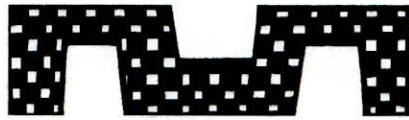


F.15: Chevrone en sentido horizontal



F.16: Cono truncado ajedrezado

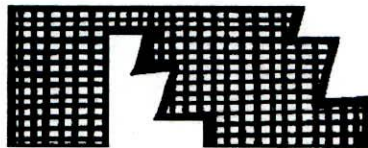
G. Escalonados simples o compuestos de ángulos rectos, y/u oblicuos con y sin relleno geométricos (volutas, ajedrezados, reticulados, rombos, chevrões, puntos, trazos verticales, plenos)



G.1: Compuestos Ajedrezados



G.2 En color pleno



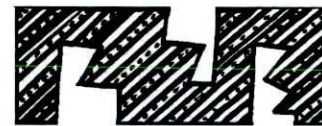
G.3 Reticulados



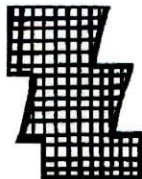
G.4: Con volutas cuadrangulares entrelazadas



G.5: Con trazados verticales paralelos en su interior



G.6: Con trazos oblicuos y alternancia de puntos



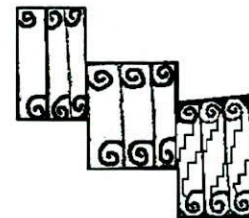
G.7: Simple reticulado de orientación izquierda o derecha



G.8: Con trazados paralelos



G.9: Combinación de escalonados punteados, plenos o cuadriculados



G.10: Con combinación de volutas verticales (Extraído de Alanis 1947)

Figura 9. Clasificación de Motivos No- Figurativos

2. Motivos figurativos:

En contraste con lo anteriormente expuesto, los diseños incluidos en este segmento nos permiten reconocer en ellos elementos que remiten a referentes que nos resultan de algún modo familiares. Esto no implica que supongamos que la intención del ejecutor haya sido la realización de una copia mimética, de hecho descartamos la posibilidad de establecer un vínculo directo y lineal entre el diseño y un supuesto modelo real. Sin embargo consideramos que existen ciertos elementos en estos diseños que denotan la intención culturalmente mediatizada de capturar y plasmar en ellos ciertos rasgos objetivos del entorno (Kusch 1991; Gordillo 2003).

H. Anfibios y reptiles (batrácicos y ofidios simples o bicéfalos espiralados o cuadrangulares)



H.1: Simples de cuerpo espiralado pleno



H.2: Simples de cuerpo espiralado punteadas



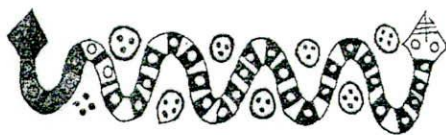
H.3



H.4.1: Bicéfalas ajedrezadas



H.4.2: Con volutas cuadrangulares



H.5: Bicéfala en zigzag (Extraído de Alanís 1947)



H.6: Bicéfala con rombos



H.7.1: Cuadrangulares simples con ondas



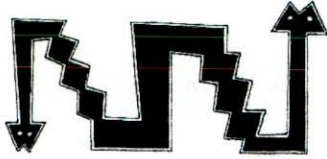
H.7.2: Con trazos y puntos alternados



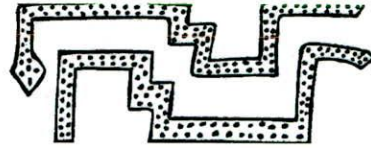
H.8: Espirales Ofídicas



H.9: Cabeza Ofídica



H.10.1: Serpientes bicéfalas cuadrangulares plenas



H.10.2: Punteadas



H.11: Serpientes de cuatro Cabezas (Extraido de Alanis 1947)



H.12: Batráceos (Sensu Serrano 1953)

I. Aves (de cuerpo completo o cara ornitomorfa)



I.1: Variantes Cara Ornitomorfa de ojos abiertos o cerrados.



I.2: Aves de cuerpo completo(Sensu Serrano 1953)

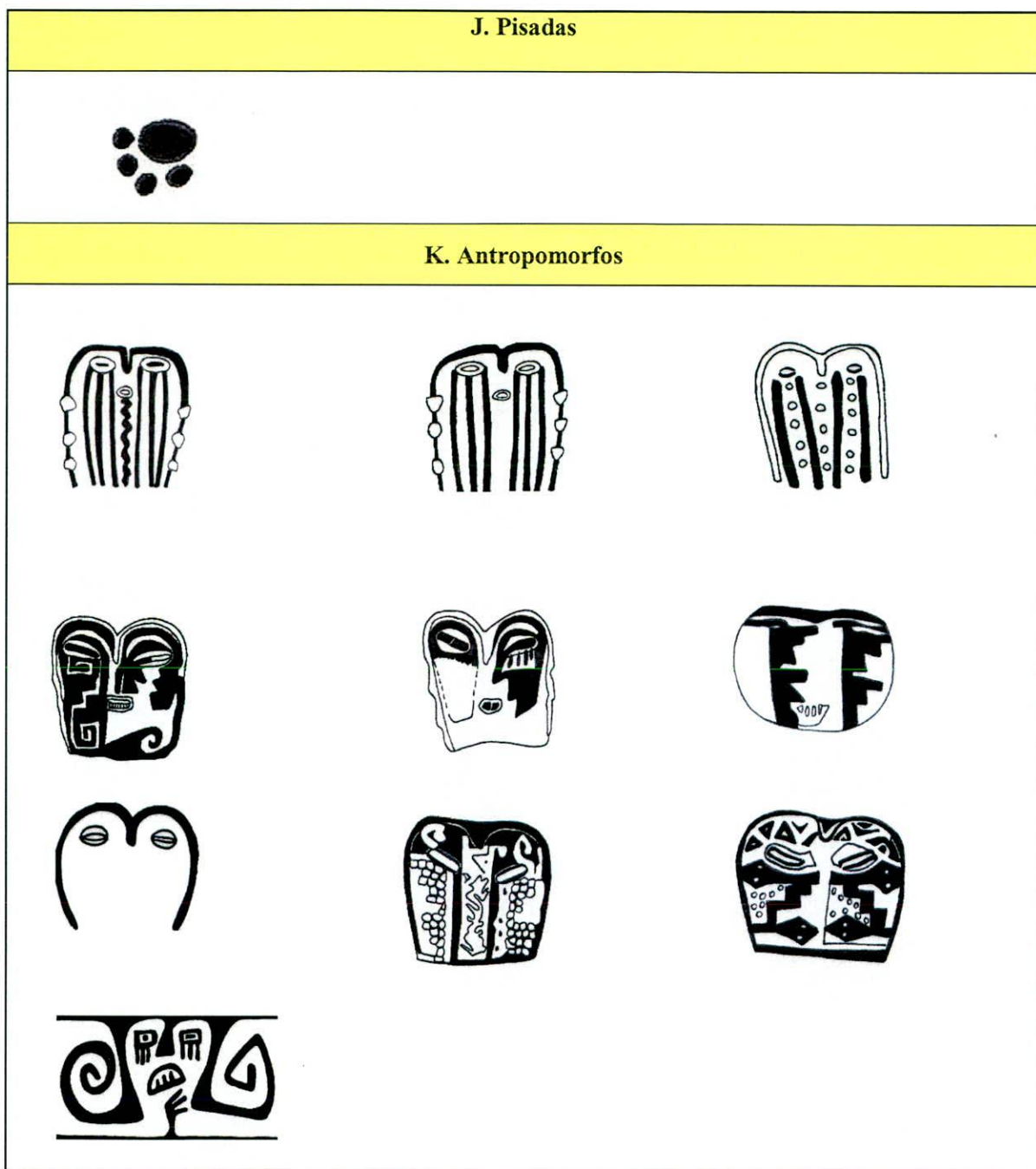


Figura 10. Clasificación de Motivos Figurativos

Esta distinción es exclusivamente metodológica, subjetiva y discutible. Existen ciertos motivos como los *escalonados compuestos* (G.1 a G.6), las *bandas serpentiformes* (A.5 y A.6), los *trazos sinuosos verticales* (A.12) o *discontinuos* (A.7) que podrían perfectamente ser el resultado de una decisión de representación más sintética y variable de diseños ofídicos figurativos (Serrano 1953).

Con el objetivo de analizar los tipos de combinaciones de motivos que se daban al nivel de cada pieza como totalidad decidimos generar un número binario que representara, en términos de presencia / ausencia, los tipos de motivos que aparecían representados⁹. Para poder hacerlo nos concentramos en la decoración externa y generamos agrupaciones de motivos de mayor nivel de inclusión y menor grado de resolución donde organizamos el repertorio general de motivos de la siguiente forma:

1. *Figuras Abiertas*: incluye trazos, cruces y volutas (A, B Y C).
2. *Figuras Cerradas*: incluye discos, triángulos, rectángulos y escalonados (D, E, F y G)
3. *Zoomorfos*: incluye anfibios y reptiles, aves y pisadas (H, I y J)
4. *Antropomorfos*: (K)

En esta instancia trabajamos con un nivel de agregación muy alto donde sin duda se pierde gran parte de la variabilidad decorativa que presenta la muestra. Sin embargo esto nos permite tener una idea de las diferentes combinaciones que se están dando en las piezas analizadas. De esta manera observamos cómo la muestra total se organiza entorno a siete tipos recurrentes de combinaciones de motivos que tienden a aparecer diferencialmente representados en cada uno de los valles.

Nº	Combinación motivos	Abaucán		Andalgalá		Hualfin		Total
		Cantidad	Ranking	Cantidad	Ranking	Cantidad	Ranking	
6	1110	12	1	7	1	3	2	22
4	1100	8	2	3	2	6	1	17
1	1000	1	3	0	0	1	3	2
7	1111	1	3	2	3	0	0	3
5	1101	0	0	2	3	1	3	3
2	1010	0	0	1	4	0	0	1
3	1011	0	0	1	4	0	0	1
		22		16		11		49

Tabla 2: Distribución de las combinaciones de motivos en cada valle.

⁹ Esta forma de análisis combinatorio fue tomada de la tesis doctoral de Carlos Aschero “Arte Andino: trayectorias y contrastes”. Universidad de Buenos Aires, Area Arqueología (en preparación).

Por esta vía vemos que la combinación de *figuras abiertas-figuras cerradas-zoomorfos* (1110) y la de *figuras abiertas-figuras cerradas* (1100) son las que tienden a aparecer mejor representadas en los tres valles, ocupando los dos primeros puestos en el ranking de importancia generado a partir del número de casos registrados en cada uno. Sin embargo no podemos ignorar la existencia de tipos combinatorios generados por la existencia de piezas únicas lo que sin duda se debe al tamaño de la muestra. Consideramos que es muy probable que el número de casos con estos tipos de combinaciones se incremente a medida que aumente la cantidad de piezas analizadas de esta manera.

Una vez definidos los tipos de combinaciones de motivos cruzamos esta información con la generada a través del análisis multivariado de variables morfo-dimensionales – Tabla3.

Valle	Combinación motivos	Grupos morfo-dimensionales de las urnas Belén						Total
		1a	1b	2	3a	3b	3c	
Abaucán (n=22)	1000	0	1	0	0		0	1
	1100	2	3	1	2		0	8
	1110	6	4	1	0		1	12
	1111	0	0	0	0		1	1
Andalgalá (n=16)	1010	1	0	0	0		0	1
	1011	0	0	1	0		0	1
	1100	0	0	1	2		0	3
	1101	1	1	1	0		0	2
	1110	2	1	1	3		1	7
1111	1	0	1	1		0	2	
Hualfin (n=11)	1000			1		1	0	1
	1100			1		3	1	6
	1101			1		1	0	1
	1110			1		2	0	3
								49

Tabla 3: Distribución de las combinaciones de motivos en cada grupo morfo-dimensional generado por Análisis de Conglomerados Jerárquicos por valle de procedencia

De esta manera observamos que estas asociaciones de motivos son independientes de los grupos morfológicos generados a través del análisis de clusters. Las combinaciones más recurrentes dentro de la muestra, *figuras abiertas-figuras cerradas-zoomorfos* (1110)

y *figuras abiertas-figuras cerradas* (1100), están presentes en todos los grupos morfo-dimensionales –Figura 11. Recordemos que el subgrupo 3a estaba compuesto únicamente por piezas de contorno continuo, el 3b por piezas de contorno compuesto tipo B y el 1a y 1b por piezas compuestas tipo A. En consecuencia podemos decir que tampoco existe una relación directa entre el tipo de contorno y las combinaciones decorativas plasmadas en cada urna, de hecho las combinaciones que se dan más recurrentemente en los tres valles se registran tanto en piezas inflexionadas como en compuestas de tipo A y B.

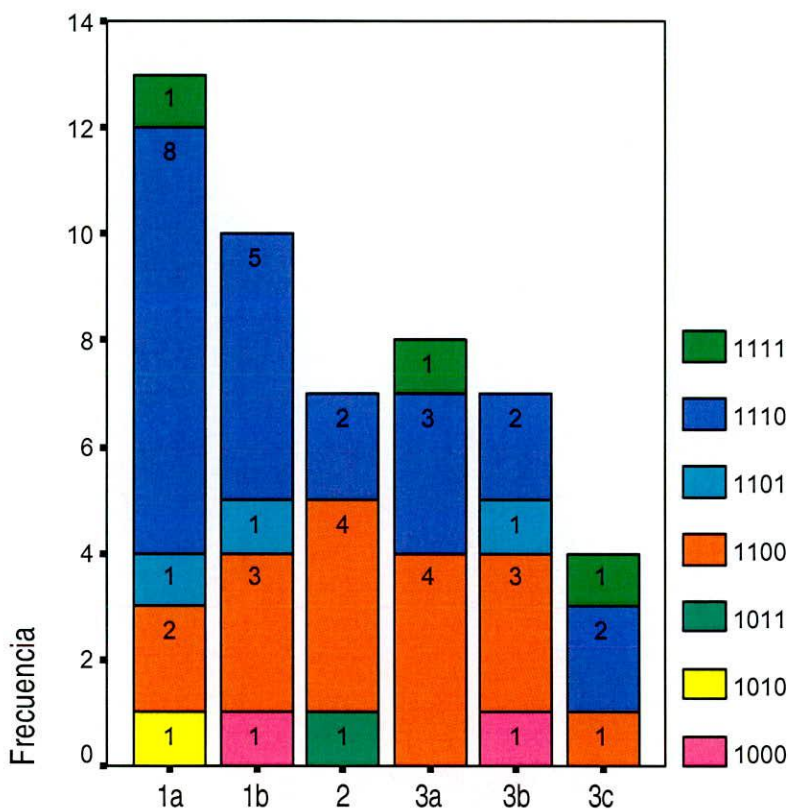


Figura 11: Frecuencia de distribución de las combinaciones de motivos en cada grupo morfo-dimensional

El análisis de la frecuencia de distribución de estos tipos combinatorios por grupo morfo-dimensional y por valle de procedencia nos permite entonces reconocer que las dos únicas combinaciones compartidas por los tres valles, *figuras abiertas-figuras cerradas-zoomorfos* (1110) y *figuras abiertas-figuras cerradas* (1100), aparecen: (ii) en Abaucán y Andalgala en los grupos 1a, 1b, 2, 3a y 3c, y (ii) en Hualfín en los grupos 2, 3b y 3c – Figura 12.

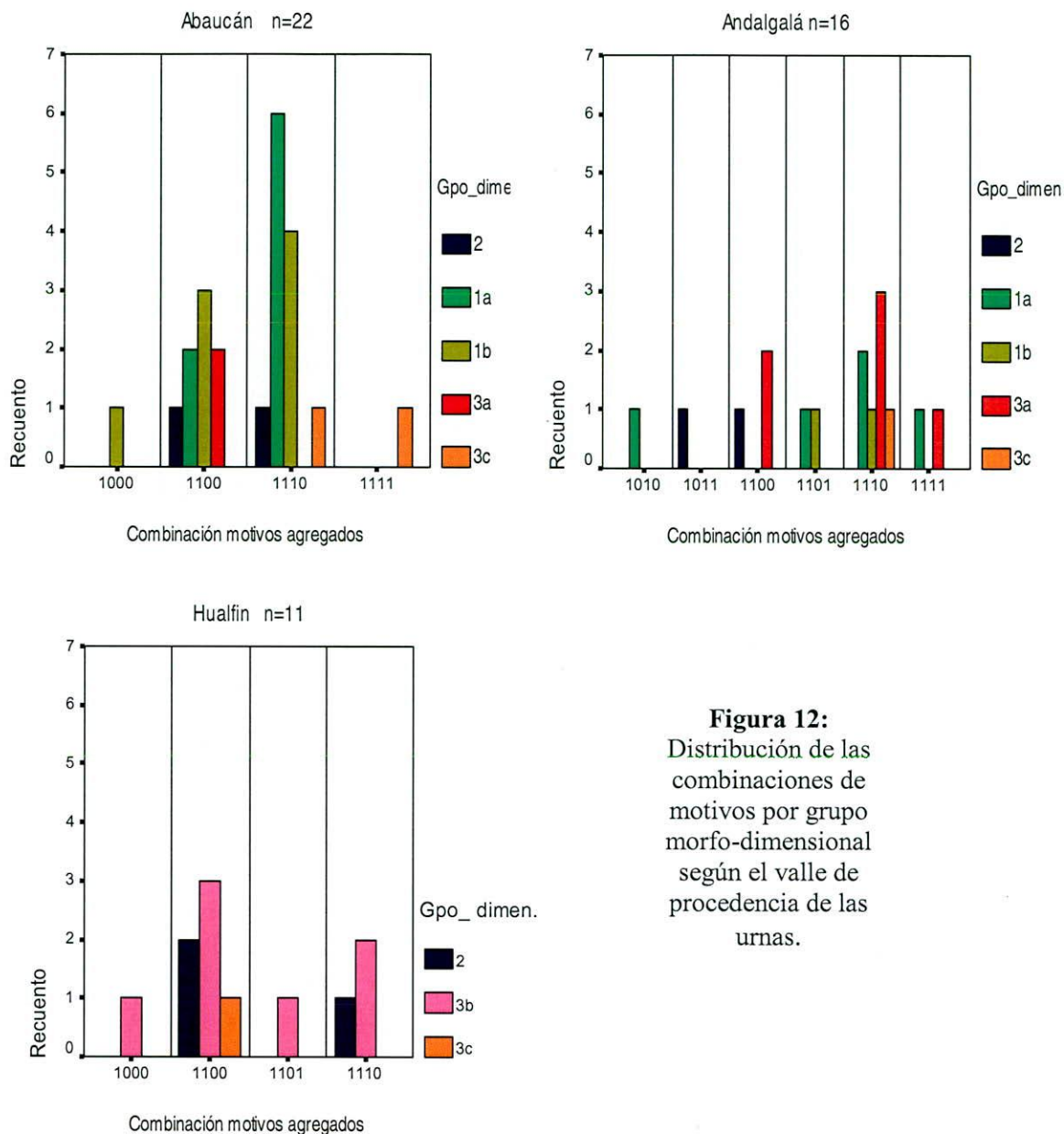


Figura 12: Distribución de las combinaciones de motivos por grupo morfo-dimensional según el valle de procedencia de las urnas.

En resumen, en función del análisis realizado sobre el repertorio temático de la muestra podemos destacar que se detectaron siete tipos recurrentes de combinaciones de motivos a nivel de la pieza entera y sólo dos de ellos son compartidos por los materiales de los tres valles: (a) *figuras abiertas-figuras cerradas-zoomorfos* (1110) y (b) *figuras abiertas-figuras cerradas* (1100). Estas asociaciones son independientes de los grupos morfo-dimensionales generados en el análisis de clusters y del tipo de contorno de la urna. Particularmente los tipos combinatorios compartidos por los tres valles aparecen en cada uno de ellos plasmados sobre urnas pertenecientes a grupos morfo-dimensionales

diferentes. Insistimos nuevamente en que estos resultados son producto de una muestra que, somos conscientes, debe ampliarse.

6.1.3 La organización del espacio plástico: el repertorio compositivo general

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 indisociable entre decoración y soporte. Cada elemento tiene un lugar dentro de la composición general de la pieza, los motivos que describimos en el apartado anterior tienen una ubicación no azarosa y recurrente.

Todas las vasijas que componen nuestra muestra se encuentran decoradas en toda su superficie externa y en el borde interno del cuello manteniendo una organización compositiva estable. Decidimos en este punto reformular la propuesta de Kusch (1991) para definir el *espacio plástico* como la superficie decorable total de la pieza y los *campos decorativos* como las zonas delimitadas por bandas. En el caso puntual de nuestra 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 distintivas. A nivel general podemos decir que el sector del cuerpo siempre constituye el campo decorativo dimensionalmente más destacado con una altura promedio de 13.05 cm. El segundo en importancia es el sector del cuello y por último el de la base que presentan una altura promedio de 9.54 cm y 7.04 cm, respectivamente.

Asimismo, cada uno de estos sectores decorados presenta 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 posicional*: utilizado únicamente en las bases (*campo decorativo I*) donde un mismo motivo se localiza a intervalos regulares entorno de un punto central que en este caso coincide con la base de la vasija.
- b) *simetría traslacional*: es indudablemente el más utilizado para organizar la decoración en los cuellos (*campo decorativo III*) y en los bordes internos. En este

caso, 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.

- c) *simetría dual*: de uso regular en la decoración del cuerpo (*campo decorativo II*). Aquí el diseño se coloca en forma opuesta a ambos lados de la pieza.
- d) *ritmo intercalar*: donde dos o tres motivos se combinan entre sí alternándose uno y otro respectivamente. Este recurso también es frecuentemente utilizado en los *campos decorativos II y III* (cuerpo y cuello).

Tal como se mencionó en el capítulo 5.2 determinamos la utilización recurrente de tres patrones de lectura: i) *continua*, ii) *discontinua* e iii) *interrumpida* –Figura 13. 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.

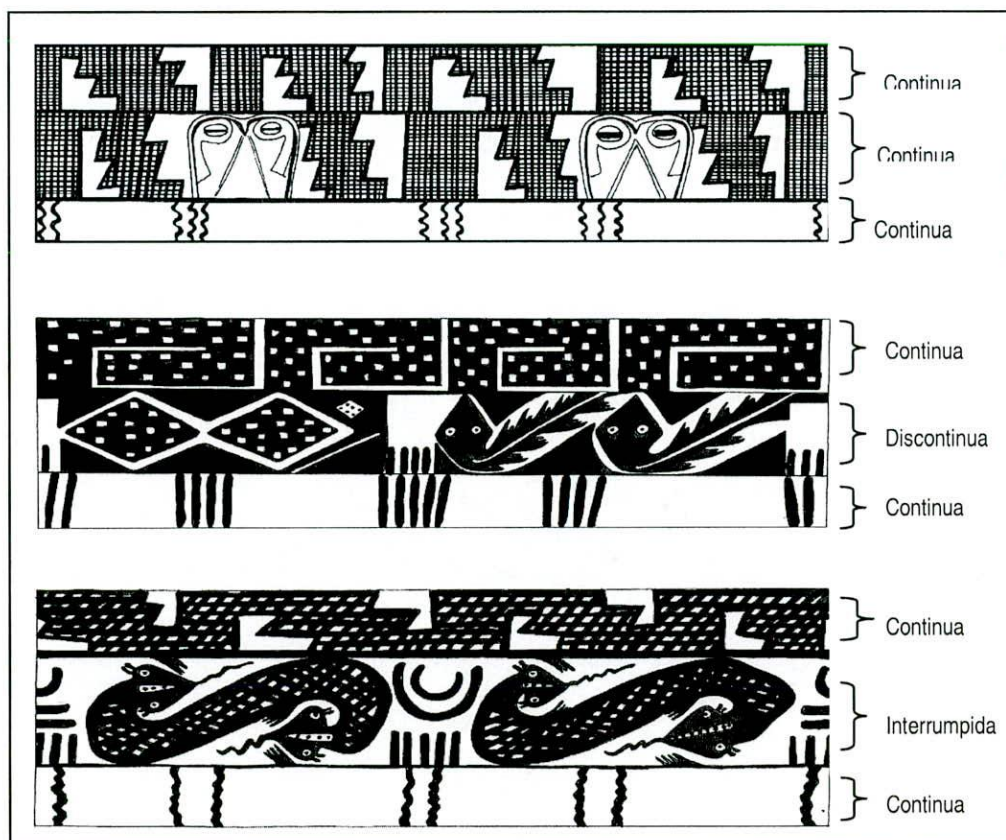


Figura 13: Variantes de patrones de lectura

6.2 Variabilidad inter - valle de procedencia.

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

6.2.1 El valle de Abaucán

Recordemos que la muestra procedente de este valle está compuesta por las urnas de las tumbas de la Finca Justo Pereyra depositadas en el museo Virgen del Valle de la delegación Municipal de Palo Blanco, del entierro en urna del bebé de La Troya, del Museo del Hombre de Fiambalá y de las excavaciones del padre Gómez en los enterratorios de Huanchin (Alanis (1947).

Se observa una notable recurrencia técnica, decorativa y compositiva en la decoración del borde interno de todas las urnas donde se pintaron en color negro un número reducido de motivos entre los que predominan las distintas variantes de triángulos consecutivos (15:22)¹⁰ y en menor medida los semicírculos reticulados (2:22) y las volutas cuadrangulares (1:22). Todos son motivos no figurativos pintados en negro sobre la superficie pulida o alisada. La operación de simetría observada es siempre de tipo traslacional garantizando una lectura rotativa continua sin interrupciones.

La altura promedio para el *campo decorativo I* (Base) es de 7 cm y los motivos que presenta son altamente recurrentes y absolutamente exclusivos de este sector. No se detectaron diseños figurativos, se destacan principalmente los trazos sinuosos verticales agrupados, continuos subparalelos, paralelos, discontinuos, bandas serpentiformes y conos truncados. En todos los casos es un único motivo el que se repite fundamentalmente a partir de un *simetría posicional* (21:22) y en notable menor medida *traslacional* (1:22).

En el *campo decorativo II* (Cuerpo), que presenta una altura promedio de 12.52 cm, hallamos el mayor grado de variabilidad técnica, decorativa y compositiva. Aunque la técnica decorativa básica también en este sector continúa siendo la pintura (22:22), es aquí donde aparece combinada con la aplicación de arcilla al pastillaje (10:22) o con la

¹⁰ De los 24 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)

remoción de materia a través del exciso (2:22). El pigmento mayoritariamente utilizado continúa siendo el negro pero en los casos en que los diseños se componen por medio de pintura y modelado (10:22) se incorporan 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) caras ornitomorfas; (ii) antropomorfas; (iii) ofidios simples, y (iv) bicéfalos. Para acercarnos a una mejor comprensión de la organización decorativa de este sector analizamos los distintos motivos en función de la centralidad o lateralidad de su posición. De esta manera detectamos que en la amplia mayoría de los casos las secciones laterales presentan diseños no-figurativos (21:22) mientras que a los motivos figurativos se les reservan las secciones centrales de las piezas (14:22). Los únicos dos casos en que aparecen motivos figurativos en los laterales se trata de figuras ofídicas continuas a lo largo de todo el campo decorativo (pieza IH04) o bien flanqueando a dos motivos antropomorfos centrales (pieza MH03) –Anexo 2,, figuras 16 y 17. No aparecen diseños de características antropomorfas en los sectores laterales.

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 –Anexo 2, lámina 1, 2, 4, 7, 8, 9, 12, 13 y 15.

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 (17:22), discontinua u opuesta (3:22) e interrumpida (2:22) –Figura 13. En estas piezas la lectura discontinua genera una bipartición decorativa que se da por tres vías diferentes:

- a) *Ubicación inversa*: en los diseños organizados en series de la pieza IH04 – Anexo 2, lámina 16-
- b) *Tipo opuestos*: escalonados reticulados y con trazos verticales en la pieza T104 –Anexo 2, lámina 4-
- c) *Orientación contraria*: motivos de disposición vertical u oblicua en la pieza MH05 –Anexo 2, lámina 19.

Consideramos fundamental destacar que en nueve de las 22 piezas de este valle (40.91 %) se registra, en el campo decorativo dimensionalmente más importante, la presencia de un motivo distintivo que decidimos denominar cara ornitomorfa –Figura 10. 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 –Anexo 2, láminas 1, 2, 4, 7, 8, 9, 12, 13 y 15. 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 la pieza T209 –Anexo 2, lámina 9. 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. Este elemento sencillo podría vincularse quizás con la intención de materializar distintos estados de actividad en el elemento representado -alerta o reposo-. Consideramos que cada motivo tiene la capacidad de captar la atención del espectador y al hacerlo entra en tensión con los demás motivos plasmados en el mismo campo y en la totalidad del espacio decorativo (Groupe μ 1992). La cara ornitomorfa se distingue claramente del resto del repertorio y allí donde aparece la mirada se detiene en ella.

Por último, el *campo decorativo III* coincide con el cuello de cada pieza y presenta una altura promedio de 9.25 cm. Los motivos registrados en este sector son exclusivamente no figurativos: escalonados simples y compuestos, rectángulos reticulados o con chevrões y volutas entrelazadas. Las formas compositivas utilizadas en su organización son la simetría traslacional (17:22) y el ritmo intercalar (5:22) 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 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. De hecho en los casos en que aparece la cara ornitomorfa como motivo central en el cuerpo, los motivos plasmados en los laterales son los mismos que aparecen representados en forma continua alrededor del cuello de la misma pieza.

6.2.2 El Bolsón de Andalgá

La muestra de este sector está compuesta por 16 urnas que fueron seleccionadas de la colección del Museo Municipal de la zona.

Sólo 9 de las 16 piezas presentan decoración en el borde interno. Aquí al igual que en Abaucán existe una notable recurrencia temática donde predominan los triángulos equiláteros o escalenos, las series de volutas simples o cuadrangulares y los trazos rectos paralelos. Todos se encuentran pintados en negro sobre la superficie interna alisada y están organizados por una simetría traslacional que facilita una lectura rotativa continua.

La decoración externa se presenta aquí también organizada en los tres campos decorativos que diferenciamos previamente. Cada uno de ellos exhibe dimensiones particulares: el *CD I* (base) tiene una altura promedio de 7.50 cm, el *CD II* (cuerpo) de 14.92 cm y el *CD III* (cuello) 9.77 cm. En consecuencia, también en Andalgá el campo decorativo principal continúa siendo el cuerpo.

Si analizamos las características de los diseños del campo inferior (*CD I*-base) observamos que, al igual que en Abaucán, son no-figurativos y se pintan en negro. Predominan también aquí los trazos sinuosos verticales agrupados, los continuos paralelos y los semicirculares. La organización rítmica más recurrente en este sector continúa siendo la simetría posicional (13:16) pero también se utilizan, aunque mucho menos regularmente, la simetría dual (2:16) y la traslacional (1:16). La lectura de este campo decorativo es siempre rotativa y continua.

En el campo decorativo central (*CD II*-cuerpo) se observa nuevamente la mayor variabilidad de diseños, técnicas de representación, organizaciones compositivas y lecturas. El 75 % (12:16) de las piezas presentan motivos figurativos en este campo con un

claro predominio de las distintas variantes de ofidios: (i) simples; (ii) espiralados; (iii) cuadrangulares; (iv) bicéfalos simples; (v) bicéfalos cuadrangulares, y (vi) espirales ofídicas. En menor medida se registran también variantes de los motivos antropomorfos y en sólo dos casos aparece representada la cara ornitomorfa tan característica de la muestra del Abaucán pero en una variante particular – Anexo 2, láminas 21 y 22.

Es interesante destacar que aquí, al igual que en la muestra de Abaucán, 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 –Anexo 2, láminas 23 y 26. En el resto de los casos, los diseños ofídicos aparecen como únicos protagonistas de este campo ocupando los lugares centrales y laterales pero no se representan nunca en combinación con motivos no-figurativos -Anexo 2, láminas 25, 27, 31, 32 y 35. La única excepción la constituye la pieza MA11 en la que se observan en este mismo campo motivos ofídicos y no figurativos pero la lectura discontinua que impone la mera presencia de las asas laterales genera una división absolutamente opuesta y tajante entre estos dos tipos de diseños -Anexo 2, lámina 30. En contraste, todos los casos en los que aparecen motivos antropomorfos u ornitomorfos, éstos se encuentran siempre ocupando los lugares centrales del sector y combinados con motivos no-figurativos en sus laterales –Anexo 2, láminas 20, 21, 22 y 24.

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 ajedrezados, con rombos, chevrones o volutas 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 -Anexo 2, láminas 32 y 35- hecho que coincide con lo observado previamente para la zona del Abaucán –Anexo 2, lámina 18. Por último aquí también se utiliza el modelado al pastillaje en combinación con la pintura únicamente en la representación de la mayor parte de los motivos ornitomorfos y antropomorfos (5:6) 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 los diseños (11:16) aunque también se observan casos de ritmo intercalar (2:16) y simetría traslacional (3:16). Aquí también se verifica la existencia de casos de simetría dual a nivel de la organización del motivo central y los dos laterales – Anexo 2, láminas 20, 21, 22, 23, 24, 26 y 33.

Es también en este campo donde se registran las tres posibilidades de lectura definidas: continua, interrumpida y discontinua. Este último tipo de lectura genera una bipartición decorativa que en estas urnas se da por:

- a) *Contenido*, en el caso de los ofidios cuadrangulares punteados u ondeados de la pieza MA4 –Anexo 2, lámina 23.
- b) *Tipos opuestos*: rombos y ofidios en la pieza MA11 –Anexo 2, lámina 30- y antropomorfos y ofidios en la pieza MA9 –Anexo 2, lámina 28.

Por último en el cuello de las piezas (CD III) los motivos plasmados son siempre no figurativos: (i) escalonados ajedrezados; (ii) reticulados; (iii) plenos, y (iv) rectángulos ajedrezados. 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 no sólo la base mantiene su particularidad temática, la relativa uniformidad en los diseños no figurativos del cuerpo y el cuello que destacamos para Abaucán no está representada en Andalgalá. Los motivos registrados en un campo son absolutamente exclusivos de aquel y no se repiten en ninguno de los otros.

6.2.3 El Valle de Hualfin

En este apartado analizamos las urnas Belén seleccionadas de la colección del Instituto de Arqueología y Museo dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán y procedentes del valle de Hualfin.

Aquí también la decoración interna se limita al borde y se efectúa siempre a través de la pintura en negro sobre el fondo rojo alisado o pulido de la superficie de la pieza. Es notable la diversidad temática registrada en este campo que incluye variedades de triángulos encastrados o escalenos en traslación lateral, serie de volutas simples o cuadrangulares, ondas, chevrones, trazos sinuosos discontinuos y bandas serpentiformes. Esta variedad no fue observada en los bordes internos de las dos muestras 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 y las diferencias dimensionales se mantienen proporcionalmente estables. El *CD I* -base- tiene una altura promedio de 6.09 cm, el *CD II* -cuerpo- continúa siendo el más destacado con 9.59 cm y el *CD III* -cuello- sigue estando en segundo lugar con 8.49 cm. 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 y en menor medida los discontinuos y las bandas serpentiformes. La lectura de este campo es siempre continua alrededor de todo el eje rotativo de la pieza.

Si nos detenemos a analizar el *campo decorativo II* -cuerpo- veremos que es aquí donde nuevamente se concentran la mayor diversidad decorativa, técnica y compositiva. Predominan las piezas con diseños exclusivamente no figurativos (7:11) donde vemos nuevas variantes de escalonados (con trazos oblicuos, verticales, puntos y volutas en sus interiores), series de volutas verticales o en traslación lateral y distintas variedades de discos -Anexo 2, láminas 36, 37, 38, 40, 42, 44 y 45. Sin embargo también se registran aquí piezas donde estos diseños no figurativos se combinan con caras antropomorfas, ofidios simples plenos o punteados, aves y batracios (4:11) -Anexo 2, láminas 39, 41, 43 y 46. Notamos también en esta muestra que los motivos antropomorfos, si bien aparecen enmarcados en sus laterales por diseños no figurativos (discos), siempre ocupan las posiciones centrales del campo decorativo dimensionalmente más importante de la pieza -cuerpo-. No se registra aquí ningún caso donde aparezca la cara ornitomorfa que era tan representativa de la muestra de Abaucán. En contraste sí observamos una alta frecuencia de ofidios tanto en su variante netamente figurativa como en la forma de bandas serpentiformes rellenas de puntos o rayas ocupando las bases, cuellos y bordes internos.

Todos los diseños son pintados siempre en negro. La única excepción está constituida por el motivo antropomorfo de la pieza IAT11 -Anexo 2 figura 46- 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 esta muestra vemos que existe un claro predominio la lectura discontinua (7:11) generando una bipartición del campo decorativo central -cuerpo- en dos planos gráficos opuestos y diferentes. Al interior de estos planos los diseños son organizados siempre por simetría traslacional. De esta manera se observa en el frente de la pieza un tipo de motivos y en el dorso otro completamente distinto ya sea por:

- a) *Contenido*: escalonados con volutas o con trazos verticales en su interior – Anexo 2 Figura 42-, ofidios plenos o punteados –Anexo 2, lámina 43.
- b) *Tipos opuestos*: volutas y aves u ofidios –Anexo 2, láminas 39 y 41-, triángulos combinados y discos –Anexo 2, lámina 40-, trazos sinuosos horizontales y reticulados –Anexo 2, lámina 44.
- c) *Ubicación inversa*: serie doble de escalonados plenos en el margen superior y punteados en el inferior –Anexo 2, lámina 45.

También en este campo registramos en menor medida casos de lectura continua (3:11) e interrumpida (1:11) donde los diseños son organizados por simetría dual o traslacional.

Por último el *campo decorativo III* –cuello- presenta, al igual que las piezas analizadas de Abaucán y Andalgala, 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. En menor medida también aparecen las series de triángulos equiláteros y las bandas serpentiformes que ya mencionamos y cuyo referente zoomorfo no puede ser descartado.

Si revisamos en forma conjunta los tres campos decorativos externos observamos que, al igual que en Andalgala 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.

A modo de síntesis podemos decir que, al analizar la variabilidad decorativa de las urnas al interior de cada uno de los valles con un grado mayor de resolución, se corrobora la observación realizada durante el análisis de nivel más general. No hemos registrado una

relación directa entre el grupo morfo-dimensional determinado por el análisis de conglomerados jerárquicos, el contorno de la pieza y el tipo de motivos representados. Si nos concentramos en la decoración del campo decorativo central -cuerpo- por ser el que presenta mayor variabilidad podemos decir que:

a) En el valle de Abaucán la cara ornitomorfa y los ofidios que en el análisis de tipos combinatorios habían sido agrupados conjuntamente 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

b) En Andalgalá los ofidios, la aves y la cara ornitomorfa 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.

c) En Hualfin 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.

Capítulo 7

Síntesis de tendencias y perspectivas

El punto de partida de este trabajo fue sistematizar un análisis iconográfico que nos permitiera avanzar en el conocimiento y aportar a la definición de un estilo cerámico cuyas unidades decorativas y recursos compositivos aún no habían sido abordadas en sus propios términos. Comenzamos con una muestra de urnas Belén procedente de un contexto funerario conocido y otros inferidos localizados en los valles de Abaucán, Andalgalá y Hualfin. Decidimos abordar la problemática en términos exclusivamente decorativos y morfo-dimensionales, dejando de lado *a priori* la interpretación sociopolítica, porque creemos que las representaciones plásticas plasmadas en una forma particular tienen sus propias reglas e involucran elecciones que están estrechamente ligadas a la forma en que quien las produce se reconoce como parte de un grupo y un entorno que lo contiene.

Definimos una serie de variables y criterios metodológicos que fueron guiando el trabajo y que nos permitieron reconocer ciertos elementos compartidos en las piezas cerámicas de las tres zonas estudiadas. Sabemos que el tamaño de la muestra con que contamos no nos permite marcar tendencias concluyentes y/o definitivas, por eso este acápite no va en esa dirección. Sin embargo, creemos que sí es posible sintetizar ciertas regularidades que denotan la existencia de recurrencias morfológicas y decorativas. A saber:

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 tipo A y B.

2. A través del análisis de conglomerados jerárquicos realizado se determinó que la muestra está compuesta por tres grupos morfo-dimensionales principales con diferencias intra-grupo en dos de ellos. Las piezas procedentes de Andalgalá y Abaucán aparecen representadas conjuntamente en todos los grupos morfo-dimensionales determinados y son, en consecuencia, las más cercanas en función de las variables analizadas. Esta semejanza también fue detectada a nivel composicional 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 (*CD II-cuerpo*), donde siempre se registra la mayor variabilidad, aparecen recurrentemente motivos figurativos fundamentalmente en combinación con los puramente geométricos. Predominan dentro de este grupo los 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 de la cara ornitomorfa que aparecen representados únicamente en el campo más destacado de la pieza 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 2003). El único campo que presenta mayor diversidad en este sentido es nuevamente el central (*CD II-cuerpo*) donde además se registran casos de lectura discontinua e interrumpida. Creemos que la localización de las asas y los apéndices juega un rol fundamental en este sentido ya que la imposición de discontinuidades o interrupciones en la lectura continua coincide 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 recientemente 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-inca del NOA.

La existencia de estas regularidades, a modo de atributos compartidos de nivel morfo-dimensional, iconográfico y compositivo, son las que nos permiten agrupar los casos analizados dentro del Estilo decorativo Belén independientemente de sus valles de procedencia. Sin embargo, a mayor grado de resolución registramos un rango de variabilidad que no puede ser ignorado y que está estrechamente ligado con la materialización de la complejidad de las historias locales. Esto nos advierte nuevamente que los estilos cerámicos no pueden ser considerados entidades estáticas y homogéneas porque son creados, utilizados y manipulados en la práctica. La variabilidad a la hacíamos mención se da fundamentalmente entorno 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.

En relación al primer eje, observamos que más allá de un amplio rango de diseños compartidos existe una tendencia a que ciertos motivos figurativos aparezcan más frecuentemente en las urnas de una zona que en las de otra. A saber:

1. La cara ornitomorfa es absolutamente característica del Abaucán donde se registra en el 40.91 % de los casos (9:22). Fuera de allí sólo se consignan dos casos en Andalgalá.

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 (22.72% -5:22- y 27.27% -3:11-, respectivamente).

3. Los rostros antropomorfos aparecen fundamentalmente en Andalgalá donde constituyen el 31.25% (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 podemos evitar señalar que existen cantidad de casos en que los trazos sinuosos dobles con relleno podrían estar remitiendo a motivos ofídicos pero en sus formas más estilizadas. Este tipo de diseños aparecen aquí recurrentemente plasmados en bordes internos, cuellos y bases.

En relación al segundo eje podemos decir:

1. 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.

2. Las piezas de contorno compuesto tipo A se registran en Hualfin en sensible menor medida que en los otros dos valles.

3. Las piezas de contorno continuo se encuentran más representadas en Andalgalá que en Abaucán y Hualfin.

En este punto es necesario recordar que el tipo de contorno que presentan las piezas ha sido uno de los mecanismos utilizados para organizar este estilo en fases temporales diferentes. En este punto es preciso retomar la propuesta de Sempé respecto a los distintos momentos de consolidación y expansión de Belén desde el valle de Hualfin hacia las áreas periféricas: Abaucán y Andalgalá entre otras. En este sentido la autora sostiene que la cerámica de la Fase I presenta un contorno tripartito logrado a partir del marcado de puntos angulares en el cuerpo de las urnas. Durante la Fase II, que coincidiría justamente con el momento de expansión, esta tripartición formal tiende a desaparecer y sólo se mantiene a

nivel decorativo a través del trazado de líneas horizontales. Por último, durante la Fase III también la tripartición decorativa disminuye 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 incaica¹¹.

Algunos casos específicos dentro de nuestras muestras nos permiten evaluar en forma preliminar y tentativa estas interpretaciones. La cista n° 3¹² de la Finca Justo Pereyra constituye un ejemplo claro de convivencia contextual de piezas morfológicamente asignables a fases de desarrollo diferentes ya que, si bien contiene fundamentalmente piezas compuestas de tipo A, presenta una pieza -Anexo2, lámina 14- de clara tripartición formal. Por otro lado, si se asume que la expansión de Belén hacia áreas periféricas no comienza hasta la Fase II, momento en que se consolida como jefatura compleja, esta misma pieza que resulta asignable a la Fase I obliga a repensar esta idea.

Esta misma pieza demanda una mención especial también en relación a su decoración. En el *campo decorativo III* –cuello- presenta una serie de volutas entrelazadas en traslación lateral que resultan muy similares a las que usualmente aparecen en la decoración de las urnas Sanagasta procedentes de La Rioja (Boman 1927). Esta asociación en un mismo soporte de rasgos decorativos generalmente asignados a estilos diferentes demanda una reflexión respecto a la forma en que el uso acrítico de este tipo de categorías excluyentes puede terminar limitando una mejor comprensión de la complejidad de las historias locales. De hecho esta coexistencia estilística podría intentar explicarse como resultado del movimiento y re-localización poblacional llevada a cabo por el imperio Incaico en la zona. Sin embargo, recordemos que esta misma pieza es formalmente tripartita, por lo tanto, desde el punto de vista morfológico sería perfectamente asignable a la Fase I, pero decorativamente exhibe una convivencia de estilos que podría explicarse como resultado de la intervención incaica y que en consecuencia la colocaría en la Fase III que tiende a coincidir temporalmente con esta conquista en el NOA.

Recordemos que el otro elemento utilizado para organizar este estilo cerámico en fases temporales era la aparición del exciso como técnica decorativa que suele ser asociado a contextos incaicos. Es interesante en este punto destacar que aquí tenemos cuatro casos que presentan decoración excisa, dos procedentes de Abaucán –Anexo 2, láminas 18 y 19 -

¹¹ Información obtenida a través de las conversaciones mantenidas con la Dra. Sempé (Ratto 2005 *com pers*)

¹² Ver nota a pie de página n° 4, Capítulo 5, página 24.

y los otros dos de Andalgalá –Anexo 2, láminas 32 y 35- pero sólo uno de ellos proviene de un contexto temporalmente conocido. La pieza MH05 que hoy forma parte de la colección del Museo del Hombre de la localidad de Fiambalá fue recuperada durante la intervención del sitio Lorohuasi –cuerpo III- adscrito temporalmente a momentos incaicos y/o de contacto¹³ -Anexo 2, lámina 19. Esta pieza constituye un ejemplo de coexistencia de técnicas y recursos temático-compositivos que podrían perfectamente asociarse a estilos decorativos diferentes. Desde el punto de vista formal se separa de la porción mayoritaria de la muestra siendo parte del grupo morfo-dimensional 2 junto con otras piezas de tamaño pequeño, una particularmente recuperada en el entierro de párvulo en urna (Ratto *et al* 2005). De hecho si observamos el contorno de esta pieza vemos que está morfológicamente más cerca a un aríbalo incaico que de la clásica urna Belén. Sin embargo, desde el punto de vista decorativo presenta características que son altamente recurrentes en el total de la muestra: (i) mantiene la división en tres campos decorativos externos a través del plasmado de líneas continuas de color negro; (ii) presenta los mismos semicírculos reticulados en el interior del borde que registramos en la pieza 8 de la cista n° 3; (iii) en la base aparecen los trazos discontinuos agrupados predominantes en este campo, y (iv) en el cuerpo y en el cuello se observan los rectángulos ajedrezados, con rombos y chevrones regularmente registrados en la muestra. La organización compositiva está dentro de los mismos parámetros observados para el resto de las piezas analizadas: simetría posicional en la base, traslacional en el interior del borde y el cuello y ritmo intercalar en el cuerpo. Del mismo modo las posibilidades de lectura se mantienen estables: continua para la base y el cuello y discontinua en el cuerpo.

De los tres casos restantes resulta necesario destacar que el exciso se aplica únicamente al motivo que aparece representado en el cuerpo de las piezas y que siempre es un ofidio bicéfalo cuadrangular. En las tres piezas la organización de este campo se da invariablemente por simetría dual y estos motivos ocupan siempre las posiciones centralmente opuestas de las vasijas. Desde el punto de vista morfológico las tres urnas fueron agrupadas en subconglomerados distintos pudiendo tener alguna relación con el tipo

¹³ Esta pieza fue recuperada en asociación con el 3° cuerpo del paraje Lorohuasi. Los fechados radiocarbónicos realizados sobre muestras de los textiles que envolvían los otros dos cuerpos arrojaron una fecha calibrada que ubica al entierro entre el 1404-1523 o el 1417-1489 (Cpo I) y 1417 -1641 o el 1437-1521 (Cpo II) de la era con la aplicación de dos (95,4%) o un sigma (68,3%), respectivamente. (Ratto com. pers).

de contorno que presenta cada una. La pieza MA14 –Anexo 2, lámina 32- es compuesta de tipo A, la MA 19 –Anexo 2, lámina 35- es inflexionada, y la MH04 –Anexo 2, lámina 18- es compuesta pero de tipo B. Este último caso resulta muy interesante dado que tenemos nuevamente una pieza morfológicamente tripartita que debería asociarse a los momentos más tempranos pero con una técnica decorativa que la colocaría en la fase III coincidente con la conquista incaica.

Hasta aquí sintetizamos las tendencias compartidas sin perder de vista los elementos particulares que se deslindaron del análisis realizado sobre la muestra de urnas Belén. Sin embargo, la función central de esta tesis por ser producto de la aplicación de una metodología piloto es la de constituirse como punto de partida permitiendo generar una agenda de trabajo que deberá concretarse y retroalimentarse con vistas al futuro.

Las historias locales son demasiado complicadas como para ser comprendidas simplemente a través de la extrapolación de secuencias cerámicas extra locales. Por eso es necesario entender el proceso en sus propios términos y evaluar, a través de un análisis iconográfico, compositivo, técnico y morfo-dimensional, los límites asumidos por la periodización vigente para las sociedades que habitaron cada región. En el caso puntual del valle de Abaucán, la complejidad de la historia cultural está reflejada en la coexistencia y combinación sobre un mismo soporte de temas y formas compositivas, usualmente asociados a estilos y momentos temporales diferentes.

Para poder dar cuenta de estas particularidades es necesario como primera medida ampliar la muestra para poder generar tendencias representativas. En una segunda instancia es fundamental ampliar el análisis en dos niveles: (a) uno *sincrónico y extra local* que nos conduce a colocar el estilo decorativo Belén en relación con manifestaciones contemporáneas como Santa María y Sanagasta para evaluar qué elementos funcionan como marcadores identitarios frente a un grupo diferente, y (b) el otro nivel será *diacrónico y local* demandando la incorporación de las representaciones plásticas producidas por las sociedades agro-pastoriles desde el Período Formativo hasta el momento en que la región se incorpora al Tawantisuyu. Esto nos permitirá evaluar qué persistió, qué fue reemplazado, qué se descartó a lo largo del tiempo y fundamentalmente en qué consistió la diferencia. Creemos que sólo así podremos dar cuenta del alto grado de complejidad de la historia ocupacional, cultural y política plasmada en los repertorios formales, temáticos y compositivos de la cerámica decorada de cada uno de estos momentos.

Otro de los elementos a tener en cuenta es que aquí trabajamos mayormente 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 hecho de trabajar con piezas enteras tiene un **valor único** e irremplazable para este tipo de trabajos ya que nos permitirá generar, para cada estilo decorativo, un repertorio técnico, morfológico, temático y compositivo de referencia que hará posible incorporar fragmentos procedentes de excavación y recolección superficial remitiéndolos a los repertorios construidos a partir de este análisis. De esta manera podremos superar la falencia contextual de la mayoría de los materiales que integran las colecciones a través de la incorporación de fragmentos procedentes de contextos calibrados crono-culturalmente.

Por último consideramos necesario destacar que este trabajo no se conducirá en forma aislada sino que formará parte de un proyecto regional de mayor alcance. Esto permitirá consolidar la labor conjunta y la constante retroalimentación entre los avances y resultados obtenidos en las distintas líneas de investigación que están siendo actualmente exploradas: análisis de tecnología cerámica (Feely 2003), estudios de procedencia de materias primas y producción de bienes cerámicos (Plá y Ratto 2003, Ratto *et al* 2002, 2004; entre otros), relevamiento de estructuras arquitectónicas y espacio doméstico en el valle de Abaucán (Ratto *et al.* 2004), avances en la comprensión de la problemática ocupacional de la Puna de Chaschuil (Ratto y Orgaz 2000, Ratto *et al* 2002 a) y reconstrucción de la historia medioambiental de la región (Valero Garcés *et al.* 1999, 2000, 2003).

Creemos que este marco resulta fundamental para poder contextualizar el tipo de análisis que nos proponemos a fin de generar interpretaciones más completas y menos unívocas conducidas desde múltiples perspectivas y puntos de vista.

Bibliografía Citada

Alanis, R.

1947. *Material Arqueológico de la civilización Diaguita*. Publicaciones del Museo Regional Incahuasi. La Rioja.

Alekshin V.A.

1983. Burial Customs as an Archaeological Source. *Current Anthropology* 24 n° 2: 137-150

Ambrosetti, JB.

1906 / 1907. Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de La Paya. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1. Buenos Aires.

Balesta, B. y N. Zagorodny

2000. Memorias e Intimidades de una colección arqueológica. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXV*: 41-50.

2002. Los Frisos Antropomorfos en la cerámica funeraria de La Aguada de la Colección Muñiz Barreto. *Estudios Atacameños*, 24: 39-50. Universidad Católica del Norte de San Pedro de Atacama, Chile.

Balfet, H; M. Fauvet-Berthelot y S. Monzón

1992. *Normas para la descripción de Vasijas Cerámicas*. Centre D'études Mexicaines et centramericaines (CEMCA), México D.F.

Barrett, J. C.

1996. The living, the dead and the Ancestors : Neolithic and Early Bronze Age Mortuary Practices. En: Preucel, R and I. Hodder (eds.) *Contemporary Archaeology in Theory*: 394-411. Blackwell Publishers, Oxford.

Barth, F.

1969a. Introduction En F. Barth (ed) *Ethnic Groups and Boundaries*: 9-38. Little Brown, Boston.

2003. Base de Datos de la Colección Arqueológica del Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán. Editada por la Fundación Tiempos.

Bennett, W, E. Bleiler y Sommer, F.

1948. Northwest Argentine Archeology. *Yale University Press* 38. London.

Berberián, E.

1969. Enterratorios de adultos en urnas en el área valliserrana del NOA. *Publicaciones del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba*, XXIX

Binford, L. R.

1962. Archaeology as Anthropology. *American Antiquity*, 28: 217-225

1971. Mortuary Practices: their study and potencial. En: J.A Brown (ed) *Approaches to the Social Dimensions of Mortuary Practices*. Memoir 25 Soc. American Archaeology: 6-29.

Boman, E.

1927. Estudios Arqueológicos Riojanos. *Anales del Macional de Historia Natural Bernardino Rivadavia*. XXXV: 1-79

Bourdieu, P.

1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, Cambridge

1988. *Cosas Dichas*, Editorial Gedisa, Buenos Aires.

Braun, D.

1981. A critique of some recent North America mortuary studies. *American Antiquity* 46: 398-416

Bregante, O.

1926. *Ensayo de clasificación de la cerámica del Noroeste Argentino*. Buenos Aires.

Cabrera, A.

1953. Esquema fitogeográfico de la República Argentina. *Revista del Museo de la Ciudad Eva Perón* (nueva serie) Tomo VIII: 87-168

1976. Regiones Fitogeográficas Argentinas. *Enciclopedia Argentina de Agricultura y Jardinería* Tomo II: 1-85, Buenos Aires.

Cano, R.

1934. *Geografía de la provincial de Catamarca: física y económica*. Librería del Colegio, Buenos Aires.

Chapman, R.W.

1977. Burial Practices: an area of mutual interest. En M Springs (eds) *Death, decay and Reconstruction. Approaches to Archaeology and Forensic Science*: 198-213. Manchester University Press

Conkey, M.

1990. Experimenting with style in Archaeology, some historical and theoretical issues. En Conkey, M y C. Hastdorf (eds.); *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge

Conkey, M y C. Hastdorf

1990. Introduction. En Conkey, M y C. Hastdorf (eds.); *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge

DeMarrais, E.

2001 "La arqueología del norte del Valle Calchaquí" En Nielsen y Berberían (eds) *Historia Argentina Prehispánica* Tomo I: 289 - 345. Ed. Brujas, Córdoba.

Dragosky, G.

1995. El pensamiento estético indígena y la historia del arte. En Picotti, DINA. *Pensar desde América*. Editorial Cátedra, Buenos Aires.

Dreidemie O. J.

1951. Un notable enterratorio. *Mundo Atómico* Año II (4): 40-43.

1953. Arqueología del Valle de Abaucán. *Mundo Atómico* Año II (12): 42-52.

Earle, T.

1990. Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms. En Conkey, M y C. Hastdorf (eds.); *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge

Feely, A.

2003. *Propiedades del registro y variabilidad tecno-morfológica cerámica: vía de análisis para acceder a la funcionalidad del sitio arqueológico de Batungasta (Dpto. Tinogasta, Catamarca)*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ms.

García, D.

2003. La semiótica como estrategia para el análisis del pasado. *Icónica Antiquitas* 1. www.ut.edu.co/ma/iconica/v1n2/daniela/6.htm.

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 NOA. *Anales de Arqueología y etnología* FFYL UNCuyo Tomo XI: 7-32.

1954. La casa pozo en el N.O. argentino. *Revista del Museo Municipal de Ciencias Naturales y Tradicional de Mar del Plata* I

1964. La Cultura de La Aguada del Noroeste Argentino. *Revista del Instituto de Antropología de la UNC II-III*, Córdoba

1971. *Primeras culturas argentinas*. Buenos Aires

1974. *Arte, Estructura y Arqueología. Análisis de figuras duales y anatómicas del Noroeste Argentino*. Nueva Visión Fichas 35, Buenos Aires.

1977. *Arte Precolombino de la Argentina*. Filmoeediciones Valero, Buenos Aires.

1979. Dinámica cultural de N.O Argentino. Evolución e historia en las culturas del N.O. Argentino. *Antiquitas, Boletín de la asociación de amigos del Instituto de Arqueología* 28. Buenos Aires.

1998. *Cultura La Aguada; arqueología y diseños*. Filmoeediciones Valero, Buenos Aires.

González A R y J. A. Pérez Gollán

1971. *Argentina Indígena. Víspera de la conquista*. Buenos Aires.

González, A. R. y M. C. Sempé

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

González Carvajal, P.

2001. Estrategias Incas de Interacción diferencial: Incas y Diaguitas en el Valle de Illapel. Ponencia presentada en el *XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Rosario.

Gordillo, I y M. F. Kusch

1987. Aguada, por una aproximación iconográfica. *Revista de Antropología año II*, 3: 40-52. Buenos Aires.

Gordillo, I.

1998. Del barro a la figura. Caracterización de la alfarería Aguada de Ambato. *Homenaje a A.R González*: 285: 307 FADA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

2003. *Organización socioespacial y religión en Ambato, Catamarca. El sitio ceremonial de La Rinconada*. Tesis Doctoral Inédita. Facultad de Filosofía y Letras UBA.

Gordillo, I; Baldini, M y M. F. Kusch

2000. Entre objetos, rocas y cuevas: significados y relaciones entre la iconografía rupestre y moviliar de Aguada. En: M. Podestá y M. de Hoyos (eds.) *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Buenos Aires.

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. *Pierre Bourdieu. Intelectuales, política y poder: 7-17*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Hodder, I.

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

1986. *Reading The Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge.

1990. Style as Historical quality. En Conkey, M y C. Hastdorf (eds.); *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge

1999. *The Archaeological Process: An Introduction*. Blackwell Publishers, London.

Jones, S.

1996. Discourses of identity in the interpretation of the past. En P. Graves-Brown, S. Jones y C. Gamble (eds.) *Cultural Identity and Archaeology: the construction of european communities: 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: Podestá M, M.I. Hernández Llosas y S. Renard (eds.) *Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea* 14: 24, Buenos Aires

2000. Coincidencias y diferencias: la cerámica Portezuelo y el arte rupestre de Catamarca. En: M. Podestá y M. de Hoyos (eds.) *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*. Buenos Aires.

Kusch, M y M I. Hernández Llosas

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

Kusch, M.F y M. Valko

1997. Los sistemas simbólicos y sus transformaciones. La aguada después de La Aguada. *XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. La Plata.

Lafone Quevedo

1908. Tipos de Alfarería en la región diaguita-calchaquí. *Revista del Museo de La Plata* Tomo XV, 2ª serie. Buenos Aires.

Levine, M.

1957. *Prehistoric Art and Ideology*. *America Antropologist*.

Llamazares, A. y R. Slavutsky

1990. Paradigmas estilísticos en perspectiva histórica: Del normativismo culturalista a las alternativas postsistémicas. MS

Mandrini, R.

1990. *Homenaje a Alberto Rex González*. IEHS 5. Universidad Nacional del Centro. Tandil

Morlans, C.

1985. Regiones Naturales de Catamarca: Provincias geológicas y Fitogeográficas. *Cátedra de Ecología Agraria*. Facultad de Ciencias Agrarias. Unca. MS.

Nastri, J.

1999. El estilo cerámico santamariano de los andes del sur (SXI-XVI) *Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XLVII*

Nielsen, A. E.

2001. "Evolución Social en la Quebrada de Humahuaca (AD 700-1536) En Nielsen y Berberían (eds) *Historia Argentina Prehispánica* Tomo I: 171-264 Ed. Brujas, Córdoba.

Núñez Regueiro, V.

1974. Conceptos instrumentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del Noroeste Argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 5:169-190. Córdoba

Outes, F.

1907. Alfarerías del Noroeste Argentino. *Anales del Museo de La Plata*. Tomo 1, 2ª serie. Buenos Aires

Pérez de Micou, C.

1998. Las Colecciones Arqueológicas y la Investigación. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 8: 223-233. Universidad de Sao Paulo, Brasil.

Perrota E. y C. Podestá

1973. Relaciones entre culturas del noroeste argentino. San José y Santa María. *Antiquitas* 17: 6-15.

Plá, R. y N. Ratto.

2003. Provenience Archaeological Studies of Ceramic Raw Material and Artifacts Using Instrumental Neutron Activation Analysis: The cases of Chaschuil and Bolsón de Fiambalá (Catamarca, Argentina). En *Nuclear Analytical Techniques in Archaeological Investigations*. Report Series 416, pp.45-69. International Atomic Energy Agency. Viena.

Quiroga, L.

2002. Debates en torno a la construcción de un objeto de estudio. Revista *RUNA* 24. 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

Raffino, R y M. Cigliano.

1973. La Alumbreira – Antofagasta de la Sierra – Un Modelo de Ecología Cultural Prehispánica. *Relaciones* Tomo VII Nueva serie: 241-258

Ratto N., Feely A. y M. Basile

2005. Coexistencia de diseños tecno-estilísticos en el Período Tardío: el caso del entierro en urna del bebe de La Troya (Dpto. Tinogasta, Catamarca, Argentina). En Prensa.

Ratto, N., A. Feely y P. Salminci.

2004. Diseños arquitectónicos y propiedades del registro arqueológico cerámico en el valle de Fiambalá (Departamento Tinogasta, Catamarca) En: *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Universidad Nacional de Río Cuarto, Río Cuarto. En prensa (2005)

Ratto, N. y M. Orgaz.

2002. La Ocupación Inka en la Puna Meridional Catamarqueña: El Caso de la Cuenca Superior del Valle de Chaschuil (Departamento De Tinogasta, Catamarca, Argentina). *Tawantinsuyu*. 7. Aprobado para su publicación.

Ratto N., M. Orgaz y S. Caletti.

2002. Relevamiento arqueológico del campo de grabados de Guanchincito (Fiambalá, Dpto. Tinogasta, Catamarca). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y pensamiento latinoamericano* 19:551-572.

Ratto N., M. Orgaz y R. Plá.

2002. Producción y distribución de bienes cerámicos durante la ocupación Inca entre la región puneña de Chaschuil y el valle de Abaucán (Dpto. Tinogasta, Catamarca). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXVII: 271-301.

Ratto, N., M. Orgaz, G. De La Fuente y R. Plá.

2002. Ocupación de pisos de altura y contexto de producción cerámica durante el Formativo: el caso de la región puneña de Chaschuil y su relación con el Bolsón de Fíambrala (Dpto. Tinogasta, Catamarca). *Estudios Atacameños* 24: 51-69.

Ratto N., M. Orgaz y R. Plá.

2004. La Explotación del Alfar de La Troya en el Tiempo: Casualidad o Memoria (Departamento Tinogasta, Catamarca, Argentina). *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 349-361.

Ratto, N.

2005 a. Informe Final. Estudio de Impacto Arqueológico por la pavimentación de la RN 60 y Construcción de dos puentes –Sector El Puesto/La Troya- (Departamento Tinogasta, Catamarca, Argentina): Etapa Construcción. Preparado para Vialmani Construcciones s.r.l. y presentado a la Dirección de Antropología de Catamarca. Ms.

Sackett, J.R.

1990. Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestism. En Conkey, M y C. Hastdorf (eds.); *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge

Saxe, A.

1970. *Social Dimensions of Mortuary Practices*. Michigan.

Segura, M.

2004. Estudio Osteológico de los restos del sitio Finca Mario Quintar, Palo Blanco, Pcia. de Catamarca. MS.

Sempé, M.C.

1976. *Contribución a la arqueología del valle de Abaucán*. Tesis Doctoral Inédita, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

1977a. Las culturas agroalfareras prehispánicas del valle de Abaucán (Tinogasta-Catamarca). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* (NS) T XI:55-68.

1980. Caracterización de la Cultura Abaucán, Dpto. Tinogasta, Catamarca. *Revista del Museo de La Plata (NS)*. *Antropología* 52 (VIII):73-86. La Plata.

1993. Principio normativos del estilo de decoración de la Cerámica Ciénaga. *Publicaciones Instituto de investigaciones Arueológicas y Museo* 20:1-17. Facultad de Humanidades y arte. Universidad Nacional de San Juan.

1999. La Cultura Belén. *Actas XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina* Tomo II: 250-258. La Plata

Sempé M.C. y M. Baldini

2002. Contextos temáticos y ordenamientos funerarios en el cementerio Aguada Orilla Norte. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII*: 247-268

Sempé M.C. y D. García

2000 – 2005. Relaciones y continuidad estilística de dos grupos cerámicos Sanagasta-San José. *Shincal* 7. En prensa.

Serrano, A.

1958. *Manual de cerámica indígena*. Córdoba.

1953. *Consideraciones sobre el arte y la cronología de la región Diaguita*. Rosario

1941. Los Diaguitas. *Diario La Prensa* 16 de febrero. Buenos Aires.

1958. Cerámica de la región diaguita. *Revista de Educación*, año 3, 11. La Plata

Shanks, M. y C. Tilley

1987. *Social theory and Archaeology*. Polity Press, Oxford.

Tainter J.A.

1978. Mortuary Practices and the study of prehistoric social systems. *Advances in Archaeological Method & Theory* 1: 105-141.

Tanabe, S.

2004. Anderson And the Boundaries in Thailand. *MINPAKU Anthropology Newsletter* 18: 1-3 National Museum of Ethnology Osaka.

Tarragó, M.

1999. Las Sociedades del Sudeste Andino. *Historia de América latina* 1: 465-480. UNESCO. Paris.

2000. Chacras y pukara. Desarrollos regionales tardíos. *Nueva Historia Argentina 1*: 257-300. Bs As.

Tarragó M, González L. y J. Nastri

1997 Las interacciones prehispánicas a través del estilo: el caso de la iconografía Santamariana. *Estudios Atacameños* 14. Págs. 223 – 262. San Pedro. Chile

Trigger, B.

1992. *Historia del Pensamiento Arqueológico*. España.

Valero-Garcés, B., A. Delgado-Huertas, N. Ratto, A. Navas and L. Edwards.

2000. Paleohydrology of Andean Saline Lakes from Sedimentological and Isotopic Records, Northwestern Argentina. *Journal of Paleolimnology*, Vol. (24-3): 343-359.

Valero-Garcés, B., A. Delgado-Huertas, N. Ratto and A. Navas.

1999. Large ^{13}C enrichment in primary carbonates from Andean Altiplano lakes, Northwest Argentina. *Earth and Planetary Science Letters* 171:253-266.

Valero-Garcés, B., A. Delgado-Huertas, A. Navas, L. Edwards, A. Schwalb & N. Ratto.

2003. Patterns of regional hydrological variability in central-southern Altiplano (18°-26°S) lakes during the last 500 years. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 194 (1-3):319-33.

Velandia Jagua, C. A.

2003. Análisis Estructuralista de la Iconografía Funeraria en la Cultura Arqueológica de Santa María – Argentina. *Icónica Antiquitas* 1.

www.ut.edu.co/ma/iconica/v1n1/velandia/index.html.

Vervoorst, F.

1951. Resultados de un viaje a la cuenca de la Laguna Verde, Tinogasta, Catamarca. *GEA*: 61-77. San Juan.

Washburn, D.

1983. Symmetry análisis of ceramic design. En *Styrustructure and cognition in art*. Cambridge University Press.

Weber, R.

1978. A seriation of late prehistoric Santa Maria culture of Nothwestern Argentina. *Fieldiana Anthropology* 68: 49-98.

White, L.A

1975. *The Concept of Cultural Systems*. Columbia University Press, New York.

Wiessner, P.

1990. Is there a unity to style? En Conkey, M y C. Hastdorf (eds.); *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge

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. Ms.

Wobst, M.

1977. Stylistic behaviour and information exchange. *University of Michigan Museum of Anthropology, Anthropological Paper* 61: 317-342.

ANEXO 1

Tablas con datos de procedencia y variables morfo-dimensionales y decorativas de las piezas analizadas.

Anexo 1 –Tabla 1: Datos de procedencia, atributos formales y dimensionales de la muestra.

Número interno de la Pieza	Procedencia					Atributos Formales					Atributos Dimensionales						
	Museo	Sitio	Depto	Valle	Contexto	Forma del Cuerpo	Forma del Borde	Forma de la Base	Contorno	Apéndices	Altura Total	Altura Punto Angular	Ø Boca	Ø Cuello	Ø Máximo Cuerpo	Ø Base	
1	T1 01	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 3 adultos	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y2	31,5	20	34	30	34	9,5
2	T1 02	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 3 adultos	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	n/p	30	21	33	27,8	33	9,5
3	T1 03	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 3 adultos	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y2	29,5	20	36	32	36	10
4	T1 04	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 3 adultos	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	n/p	29,5	20	28,2	23	28,2	10
5	T2 05	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	n/p	23,2	15,5	29,5	24,5	29,5	10
6	T2 06	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Continuo	Y2	30,2	n/p	31	26	31	9,5
7	T2 07	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y2	30,6	20	35,9	31	35,9	10
8	T2 08	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y2	28	20	34,5	29,5	34,5	9
9	T2 09	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y2	23,2	16	27,8	24,5	27,8	8,5
10	T3 01	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Continuo	n/p	28	n/p	28,5	24,5	26,8	8,5
11	T3 03	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	n/p	30,5	23	31,8	26,98	31,72	9,8
12	T3 06	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y2	31,3	21	35,4	29	35,4	10
13	T3 07	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y1	25,7	18	29,7	24	29,7	9,5
14	T3 08	V. del Valle	Finca J. Pereyra	Tinogasta	Abaucán	Entierro de 2 adultos y 1 Subadulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y1	29,5	10,5	30	25	30,5	10,9
15	V22 03	DGA	Bebé La Troya	Tinogasta	Abaucán	Entierro de párvulo	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y1	15,5	10,42	18,5	15,75	16,25	6,25
16	IH 01	Inca Huasi	Huanchin	Tinogasta	Abaucán	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y3	34	25,56	27,2	19,04	26,11	8,16
17	IH 02	Inca Huasi	Huanchin	Tinogasta	Abaucán	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y3	30	11,1	30,82	18,49	27,74	8,22
18	IH 03	Inca Huasi	Huanchin	Tinogasta	Abaucán	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	n/p	32	23,21	28,5	21,8	23,21	8,44
19	IH 04	Inca Huasi	Huanchin	Tinogasta	Abaucán	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y3	38	26,57	35,84	25,95	29,66	12,4
20	MH 03	Del Hombre	Indet.	Tinogasta	Abaucán	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y3	33,5	9,09	34	22,27	25	17,14
21	MH 04	Del Hombre	Indet.	Tinogasta	Abaucán	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y1	32	6,67	33	23,75	24,25	12,86
22	MH 05	Del Hombre	Lorohuasi -c III-	Tinogasta	Abaucán	Ajuar en entierro de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	n/p	25,5	18,67	16,89	14,44	22,5	10,74

Número interno de la Pieza	Procedencia					Atributos Formales						Atributos Dimensionales					
	Museo	Sitio	Depto	Valle	Contexto	Forma del Cuerpo	Forma del Borde	Forma de la Base	Contorno	Apéndices	Altura Total	Altura Punto Angular	Ø Boca	Ø Cuello	Ø Máximo Cuerpo	Ø Base	
23	MA 1	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y3	38	24	33	26,85	32,94	10,29
24	MA 2	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y1	33,5	22,78	32	28,57	28,29	10
25	MA 3	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Continuo	Y1	36	n/p	35	28,3	29,52	12,17
26	MA 4	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y1	33,5	22,32	33,5	25,71	27,7	10
27	MA 5	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y1	36,5	27,66	31,25	10	30,5	10
28	MA 6	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Continuo	Y1	34	n/p	34	28,56	29,92	11,56
29	MA 7	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	fractura	Cóncavo-convexa	Continuo	Y3	33	n/p	28,5	14,3	30	12
30	MA 8	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y3	37	7,89	35,71	24,28	33	17,93
31	MA 9	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	fractura	Cóncavo-convexa	Continuo	Y1	21	n/p	17,85	15,58	20	7,69
32	MA 10	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Continuo	n/p	33	n/p	31	24,48	27,15	10,65
33	MA 11	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y4	32,5	22,74	32,5	26,54	29,25	10,83
34	MA 13	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	n/p	43,5	23,54	30	22,16	24,5	9,46
35	MA 14	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y1	38	24,73	34	25,15	27,27	10,9
36	MA 15	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Continuo	Y1	38,5	n/p	34	24,62	29,27	10,38
37	MA 16	Arq. Pcial.	Río las ollas	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	n/p	19	8,11	14,1	10,76	20,5	8
38	MA 19	Arq. Pcial.	Indet.	Andalgalá	Andalgalá	Funerario indeterminado	Restringido	fractura	Cóncavo-convexa	Continuo	Y1	35	n/p	35	26	32	10
39	IAT 01	IAM - UNT	Alto del Pozo	Belén	Hualfin	Sepultura de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	n/p	27	4,69	28	20,53	23,52	15,91
40	IAT 02	IAM - UNT	Indet.	Belén	Hualfin	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	n/p	29,5	8,15	22,44	20	20,5	16,09
41	IAT 03	IAM - UNT	Indet.	Belén	Hualfin	Sepultura de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "A"	Y1	26	16,05	26,5	21,32	23,76	14,38
42	IAT 04	IAM - UNT	Alto del Medio	Belén	Hualfin	Sepultura de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	n/p	22	5,28	24	17,78	20,83	16,07
43	IAT 05	IAM - UNT	El Campito	Belén	Hualfin	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Continuo	n/p	32	n/p	29,29	23,21	26,5	18,8
44	IAT 06	IAM - UNT	Agua Linda	Belén	Hualfin	Sepultura de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y3	28,5	8,33	30	21,67	25	13,64
45	IAT 07	IAM - UNT	Alto del Medio	Belén	Hualfin	Sepultura de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	n/p	17,8	6,05	18,68	13,95	21	11,03
46	IAT 08	IAM - UNT	Alto del Medio	Belén	Hualfin	Sepultura de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y3	19	3,83	24,63	17,24	20,8	7,45
47	IAT 09	IAM - UNT	Loma Adelina	Belén	Hualfin	Funerario indeterminado	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y1	14	4,02	14,5	10,87	12,8	5,87
48	IAT 10	IAM - UNT	Agua Linda	Belén	Hualfin	Sepultura de adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	n/p	23,6	4,54	27	21,9	24,9	16,08
49	IAT 11	IAM - UNT	Las Mansas	Belén	Hualfin	Sepultura de 1 adulto	Restringido	Evertido	Cóncavo-convexa	Discontinuo "B"	Y4	26,5	6,8	27,4	20,3	25	14,23

Anexo 1 – Tabla 2: Datos decorativos de la muestra utilizados a lo largo del trabajo. Borde Interno y Campo Decorativo I.

Número interno de la Pieza	Decoración Borde Interno							C.D. I - Base -						
	Trat. de Superficie	Motivos	Ritmo	Lectura	Técnica	Colores	Trat. de Superficie	Alto	Motivos	Ritmo	Lectura	Técnica	Colores	
1	T1 01	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	6,3	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
2	T1 02	Pulido	E2	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	7,5	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
3	T1 03	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	5,4	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
4	T1 04	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	6,67	A11	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
5	T2 05	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	4,5	A11	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
6	T2 06	Pulido	E1 - E4	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	5,53	A11	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
7	T2 07	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	6,82	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
8	T2 08	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Alisado	6,26	A14	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
9	T2 09	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	6,4	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
10	T3 01	Pulido	E2 - E4	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	5,41	F16	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
11	T3 03	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	9,5	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
12	T3 06	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Alisado	4,39	A11	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
13	T3 07	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Alisado	4,09	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
A14	T3 08	Alisado	C4	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Alisado	6,67	A13	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
15	V22/ 03	Pulido	E1	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	3,20	A11	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
16	IH 01 (*)	-	-	-	-	-	-	12,51	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
17	IH 02 (*)	-	-	-	-	-	-	10,27	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
18	IH 03 (*)	-	-	-	-	-	-	11,60	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
19	IH 04 (*)	-	-	-	-	-	-	9,27	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
20	MH 03	Pulido	C3 - A12	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	9,09	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
21	MH 04	Pulido	E4	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	6,67	A7	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Negro	
22	MH 05	Pulido	C4	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	5,03	A14	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
23	MA 1	Alisado	n/p	n/p	n/p	Pintura Negro	Alisado	9,71	A14	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
24	MA 2	Alisado	n/p	n/p	n/p	Pintura Negro	Pulido	7,14	A12	Posicional	Continua	Pintura Negro	Negro	
25	MA 3	Alisado	C4	Traslacional	Continua	Pintura Negro	Pulido	9,43	A9	Dual	Continua	Pintura Negro	Negro	

Número Interno de la Pieza		Decoración Borde Interno						C.D. I - Base -						
		Trat. de Superficie	Motivos	Ritmo	Lectura	Técnica	Colores	Trat. de Superficie	Alto	Motivos	Ritmo	Lectura	Técnica	Colores
26	MA 4	Alisado	E2 - A12	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Pulido	8,88	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
27	MA 5	Alisado	n/p	n/p	n/p	n/p	n/p	Alisado	10,71	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
28	MA 6	Alisado	C4	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	9,15	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
29	MA 7	Alisado	Fractura	Fractura	Fractura	Fractura	Fractura	Alisado	6,57	A13	Posicional	Continua	Pintura	Negro
30	MA 8	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Pulido	7,89	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
31	MA 9	Alisado	Fractura	Fractura	Fractura	Fractura	Fractura	Alisado	3,85	A13	Posicional	Continua	Pintura	Negro
32	MA 10	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	6,12	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
33	MA 11	Alisado	n/p	n/p	n/p	n/p	n/p	Pulido	8,66	A13	Posicional	Continua	Pintura	Negro
34	MA 13	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	7,99	A11	Posicional	Continua	Pintura	Negro
35	MA 14	Alisado	n/p	n/p	n/p	n/p	n/p	Pulido	5,69	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
36	MA 15	Alisado	n/p	n/p	n/p	n/p	n/p	Pulido	6,72	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
37	MA 16	Alisado	C2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	8,11	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
38	MA 19	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	8,4	A9	Dual	Continua	Pintura	Negro
39	IAT 01	Alisado	A6	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado + engobe	4,69	A7	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
40	IAT 02	Alisado	A7	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Engobe	7,4	A7	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
41	IAT 03	Alisado	C2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	6	A7	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
42	IAT 04	Pulido	A13 - A6	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	5,27	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
43	IAT 05	Alisado	E1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	10	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
44	IAT 06	Alisado	C3 - F15	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Pulido	8,33	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
45	IAT 07	Alisado	E1 - A6	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Pulido	6,05	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
46	IAT 08	Pulido	C2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Pulido	3,83	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
47	IAT 09	Alisado	A15	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	4,02	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
48	IAT 10	Alisado	F15 - A5	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado + engobe	4,57	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro
49	IAT 11	Alisado	E3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	Alisado	6,8	A12	Posicional	Continua	Pintura	Negro

(*) La decoración de los bordes internos de las piezas de Huanchin (IH01, IH02, IH03 e IH04) resultaron inaccesibles por no haber sido consignadas en la publicación de Alanís (1947) que fue la fuente de información en estos casos.

Anexo 1 –Tabla 3: Datos decorativos de la muestra utilizados a lo largo del trabajo. Campos Decorativos II y III.

Número Interno de la Pieza	C.D. II - Cuerpo -										C. D. III -Cuello-					
	Alto	Motivos					Ritmo	Lectura	Técnica	Colores	Alto	Motivos	Ritmo	Lectura	Técnica	Colore
		Registro Lateral Izquierdo	Registro Central	Registro Lateral Derecho	Registro Dorso											
1	T1 01	13,02	G7- F3	I.1	G7- F3	I.1	Dual	Interrumpida	Pintura + Modelado	Negro + Crema	12,18	G7- F3	Intercalar	Continua	Pintura	Negro
2	T1 02	15	G2	I.1	G2	I.1	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro + Crema	11,5	G2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
3	T1 03	12,46	G1	G1	G1	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	11,64	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
4	T1 04	14	G7	I.1	G8	I.1	Dual	Discontinua	Pintura + Modelado	Negro + Crema	8,89	G7	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
5	T2 05	11	G3	G3	G3	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	7,7	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
6	T2 06	14,03	F3 - G7	F3 - G7	F3 - G7	F3 - G7	Intercalar	Continua	Pintura	Negro	11,03	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
7	T2 07	13,63	G3	I.1	G3	I.1	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro + Crema	10,15	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
8	T2 08	12,9	G3	I.1	G3	I.1	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro + Crema	8,84	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
9	T2 09	10,8	F3 - G7	I.1	F3 - G7	I.1	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro + Crema + Rojo	8,8	F3 - G7	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
10	T3 01	12,47	G7 - F3	G7 - F3	G7 - F3	G7 - F3	Intercalar	Continua	Pintura	Negro	10,12	F3 - D.9	Intercalar	Continua	Pintura	Negro
11	T3 03	13,5	G7 - F3	G7 - F3	G7 - F3	G7 - F3	Intercalar	Continua	Pintura	Negro	7,5	G7 - F3	Intercalar	Continua	Pintura	Negro
12	T3 06	13,73	G2	I.1	G2	I.1	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro	13,18	G2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
13	T3 07	12,85	G2	I.1	G2	I.1	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro + Crema	8,76	G2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
A14	T3 08	11,67	B1	B1	B1	B1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	9	C1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
15	V22/ 03	6,75	G8	I.1	G8	I.1	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro	5,55	G8 - F9	Intercalar	Continua	Pintura	Negro
16	IH 01	13,06	-	H5	-	H5	Dual	Continua	Pintura	Negro	8,43	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
17	IH 02	12,73	.	F3 - C5	-	F3 - C5	Intercalar	Continua	Pintura	Negro	7	G1 - F3 - F10	Intercalar	Continua	Pintura	Negro
18	IH 03	12,70		H11	-	H11	Dual	Continua	Pintura	Negro	7,7	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
19	IH 04	17,30	F11 - H2	F11 - H2	U2 - F11	U2 - F11	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	11,43	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
20	MH 03	13,63	H.4.2	K	H.4.2	K	Intercalar	Continua	Pintura + Modelado	Negro + Crema	10,92	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
21	MH 04	13,92	-	H9	-	H9	Dual	Interrumpida	Pintura + Exciso	Negro	11,42	G1	Traslacional	Continua	Pintura + Exciso	Negro
22	MH 05	11,55	F13 - F14	F5 - F14	F13-F5	F14 - F5 - F14	Intercalar	Discontinua	Pintura + Exciso	Negro	8,25	F11 - F15	Traslacional	Continua	Pintura + Exciso	Negro
23	MA 1	14,28	B2	K	B2	K	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro + Blanco	14	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
24	MA 2	15,64	B3	I.1	B3	I.1	Dual	Interrumpida	Pintura + Modelado	Negro + Crema	10,72	C.1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
25	MA 3	17,35	B3	I.1	B3	I.1	Dual	Interrumpida	Pintura + Modelado	Negro + Crema	9,22	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro

Número Interno de la Pieza		C.D. II - Cuerpo -									C. D. III -Cuello-					
		Alto	Motivos				Ritmo	Lectura	Técnica	Colores	Alto	Motivos	Ritmo	Lectura	Técnica	Colore
			Registro Lateral Izquierdo	Registro Central	Registro Lateral Derecho	Registro Dorso										
26	MA 4	13,45	H.7.1	K	H.7.2	K	Dual	Discontinua	Pintura + Modelado	Negro + Crema	11,18	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
27	MA 5	16,96	F2	K	F2	K	Dual	Interrumpida	Pintura + Modelado	Negro + Crema	8,84	A2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
28	MA 6	16,33	-	H.4.1	-	H.4.1	Dual	Interrumpida	Pintura	Negro	8,52	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
29	MA 7	17,42	E6 - H9	K	E6 - H9	K	Dual	Continua	Pintura	Negro + Crema	9,01	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
30	MA 8	15,22	H1	H1	H1	H1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	13,89	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
31	MA 9	15,38	-	H12	-	K	Dual	Discontinua	Pintura	Negro	0	Fractura	Fractura	Fractura	Fractura	Fractur
32	MA 10	15,97	D1	D1	D1	D1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	10,91	A1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
33	MA 11	14,08	F12	F12	H3	H3	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	9,76	F10	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
34	MA 13	15,56	D6	H8	D6	H8	Intercalar	Interrumpida	Pintura	Negro	19,61	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
35	MA 14	19,03	-	H.10.1	-	H.10.1	Dual	Continua	Pintura + Exciso	Negro + Blanco	13,27	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
36	MA 15	17,91	D3	E6	D3	E6	Dual	Interrumpida	Pintura	Negro	13,87	C.1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
37	MA 16	10,89	E5	F4 - F3	E5	F4 - F3	Intercalar	Continua	Pintura	Negro	0,1	n/p	n/p	n/p	n/p	n/p
38	MA 19	15,6	-	H.10.1	-	H.10.1	Dual	Interrumpida	Pintura + Exciso	Negro	11	G3	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
39	IAT 01	11,79	G9	G9	G9	G9	Traslacional	Continua	Pintura	Negro	10,52	A6	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
40	IAT 02	11,85	C6	C6	C6	C6 - A4	n/p	Continua	Pintura	Negro	10,25	A5	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
41	IAT 03	10,4	-	B.6	-	B.6	Dual	Interrumpida	Pintura	Negro	9,6	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
42	IAT 04	9,17	C2	C2	I.2 - H12	I.2 - H12	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	7,56	D.1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
43	IAT 05	11,78	D2	D2	D5	D5	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	10,22	F6	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
44	IAT 06	10,67	H2	H2	C5	C5	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	9,5	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
45	IAT 07	6,58	B.4	B.4	B.5	B.5	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	5,17	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
46	IAT 08	8,09	E2 - H1	E2 - H1	E2 - H2	E2 - H2	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	7,08	D.1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
47	IAT 09	4,56	A9	A9	A8	A8	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	5,42	E2	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
48	IAT 10	10	G9	G9	G9	G9	Traslacional	Discontinua	Pintura	Negro	9,03	D.1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro
49	IAT 11	10,62	D1	K	D1	K	Dual	Continua	Pintura + Modelado	Negro	9,08	G1	Traslacional	Continua	Pintura	Negro

Anexo 2

Láminas con despliegue decorativo, contorno
y foto color de cada pieza.

Índice Anexo 2

Lamina 1: Pieza T101	91
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 2: Pieza T102	92
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 3: Pieza T103	93
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 4: Pieza T104	94
Sitio: Finca Justo Pereyra– valle de Abaucán.	
Lamina 5: Pieza T205	95
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 6: Pieza T206	96
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 7: Pieza T207	97
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 8: Pieza T208	98
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 9: Pieza T209	99
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 10: Pieza T301	100
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 11: Pieza T303	101
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 12: Pieza T306	102
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 13: Pieza T307	103
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 14: Pieza T308	104
Sitio: Finca Justo Pereyra – valle de Abaucán.	
Lamina 15: Pieza V22 03.....	105
Sitio: Bebé de La Troya - valle de Abaucán.	
Lamina 16: Pieza IH01, 02, 03 y 04.....	106
Sitio: Huanchin - valle de Abaucán.	
Lamina 17: Pieza MH03	107
Sitio: Indeterminado - valle de Abaucán.	

Lamina 18: Pieza MH04	108
Sitio: Indeterminado - valle de Abaucán.	
Lamina 19: Pieza MH05	109
Sitio: Lorohuasi Cuerpo III- valle de Abaucán.	
Lamina 20: Pieza MA 1	110
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 21: Pieza MA 2	111
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 22: Pieza MA 3	112
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 23: Pieza MA 4	113
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 24: Pieza MA 5	114
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 25: Pieza MA 6	115
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 26: Pieza MA 7	116
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 27: Pieza MA 8	117
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 28: Pieza MA 9	118
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 29: Pieza MA 10	119
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 30: Pieza MA 11	120
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 31: Pieza MA 13	121
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 32: Pieza MA 14	122
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 33: Pieza MA 15	123
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	
Lamina 34: Pieza MA 16	124
Sitio: Río Las Ollas - valle de Andalgalá.	
Lamina 35: Pieza MA 19	125
Sitio: Indeterminado - valle de Andalgalá.	

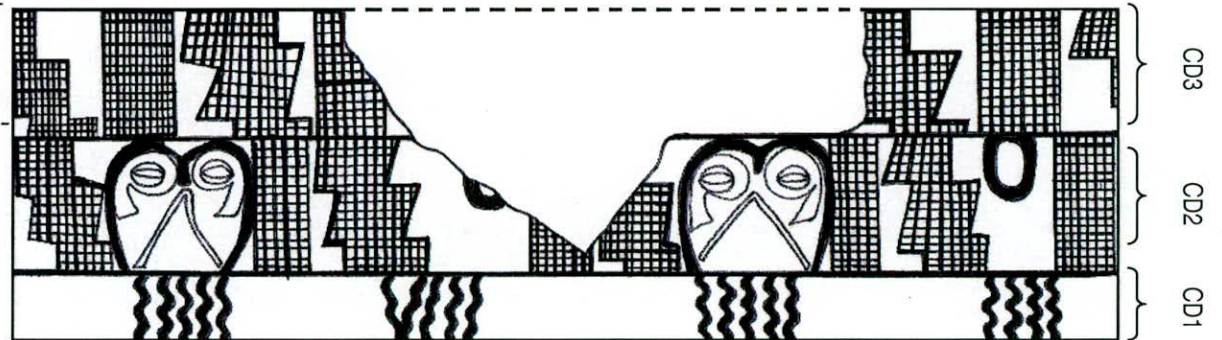
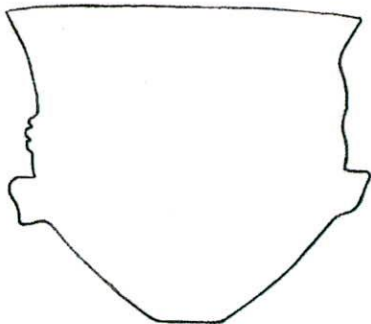
Lamina 36: Pieza IAT 01.....	126
Sitio: Alto del Pozo - valle deHualfin.	
Lamina 37: Pieza IAT 02.....	127
Sitio: Indeterminado - valle deHualfin.	
Lamina 38: Pieza IAT 03.....	128
Sitio: Indeterminado - valle deHualfin.	
Lamina 39: Pieza IAT 04.....	129
Sitio: Alto del Medio - valle deHualfin.	
Lamina 40: Pieza IAT 05.....	130
Sitio: El Campito - valle deHualfin.	
Lamina 41: Pieza IAT 06.....	131
Sitio: Agua Linda - valle deHualfin.	
Lamina 42: Pieza IAT 07.....	132
Sitio: Alto del Medio - valle deHualfin.	
Lamina 43: Pieza IAT 08.....	133
Sitio: Alto del Medio - valle deHualfin.	
Lamina 44: Pieza IAT 09.....	134
Sitio: Loma Adelina - valle deHualfin.	
Lamina 45: Pieza IAT 10.....	135
Sitio: Agua Linda - valle deHualfin.	
Lamina 46: Pieza IAT 11.....	136
Sitio: Las Mansas - valle deHualfin.	

Lámina 1: Pieza T101

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

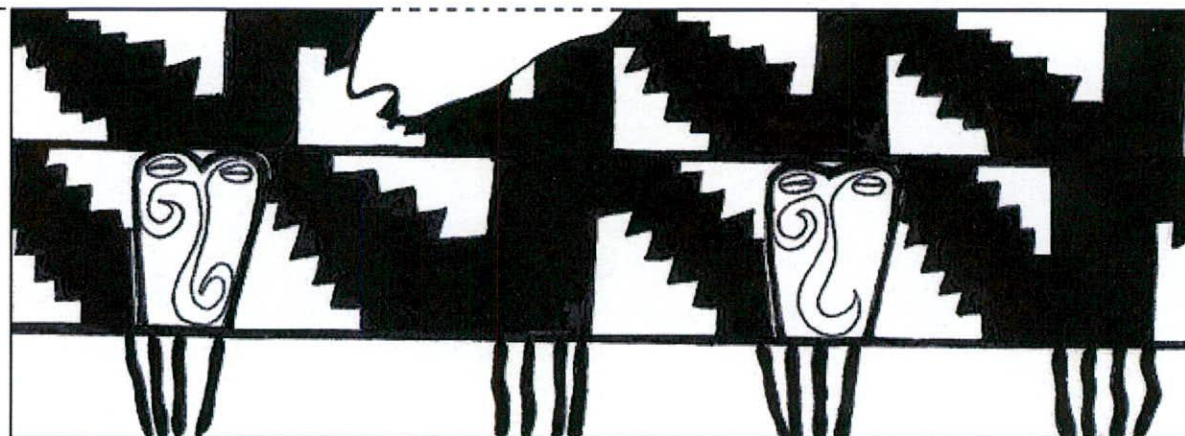
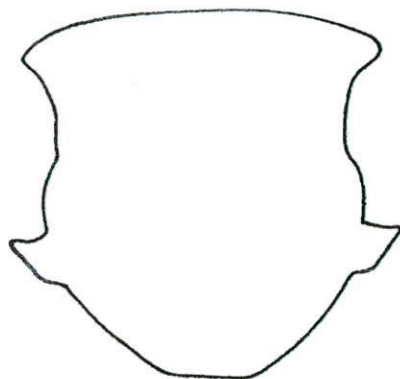


Lámina 2: Pieza T102

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

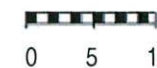
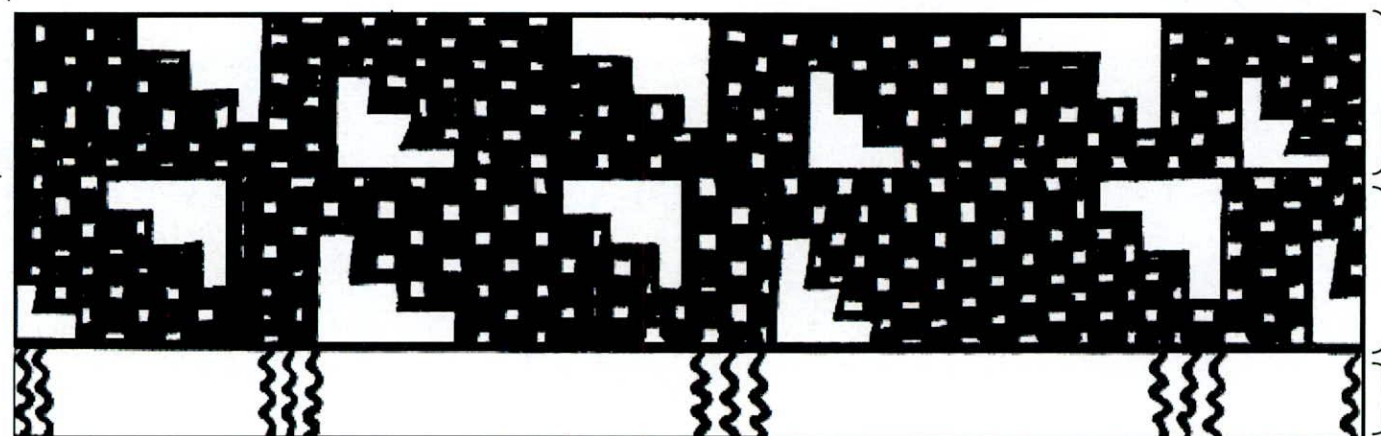
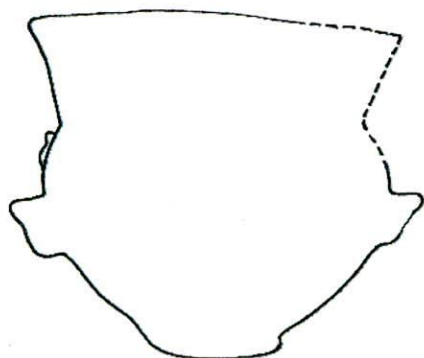


Lámina 3: Pieza T103

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

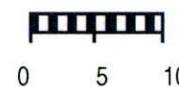
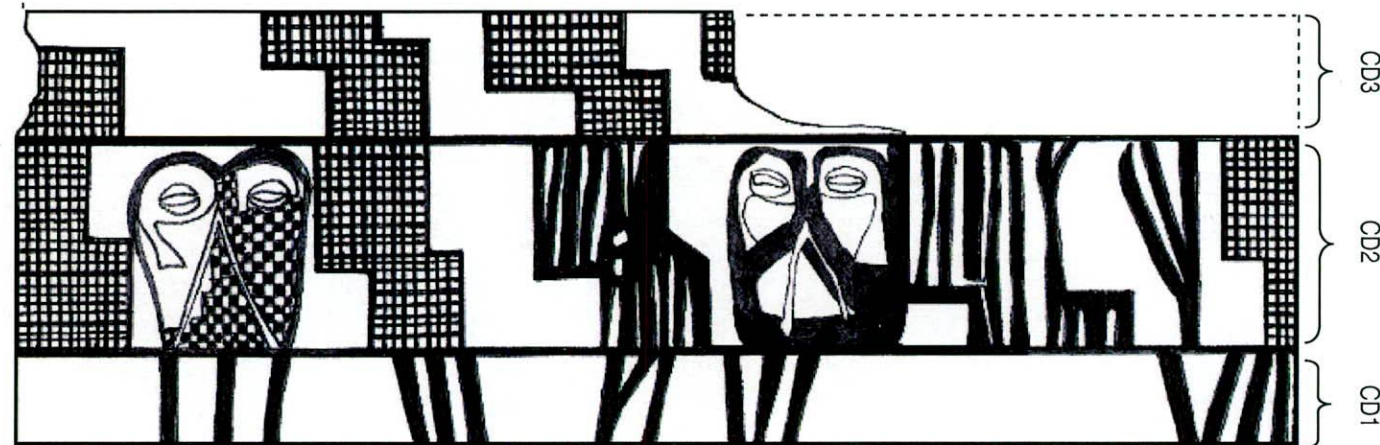
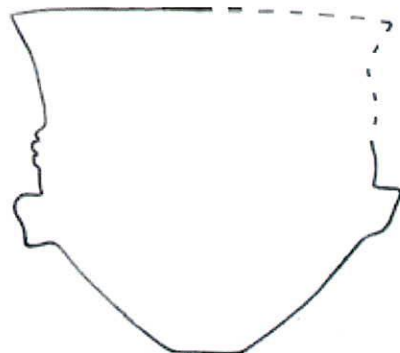


Lámina 4: Pieza T104

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco- Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa



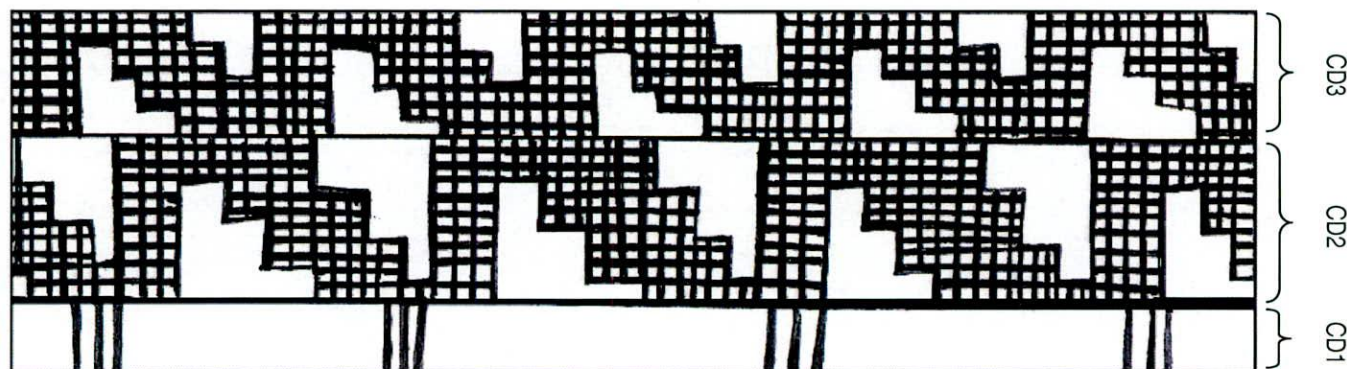
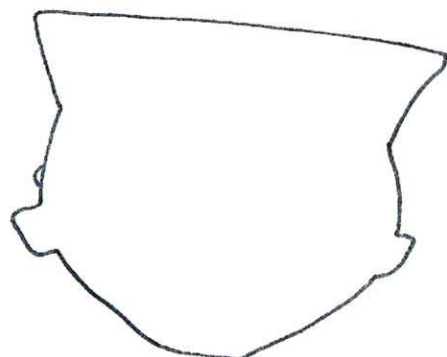
0 5 10

Lámina 5: Pieza T205

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

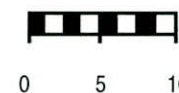
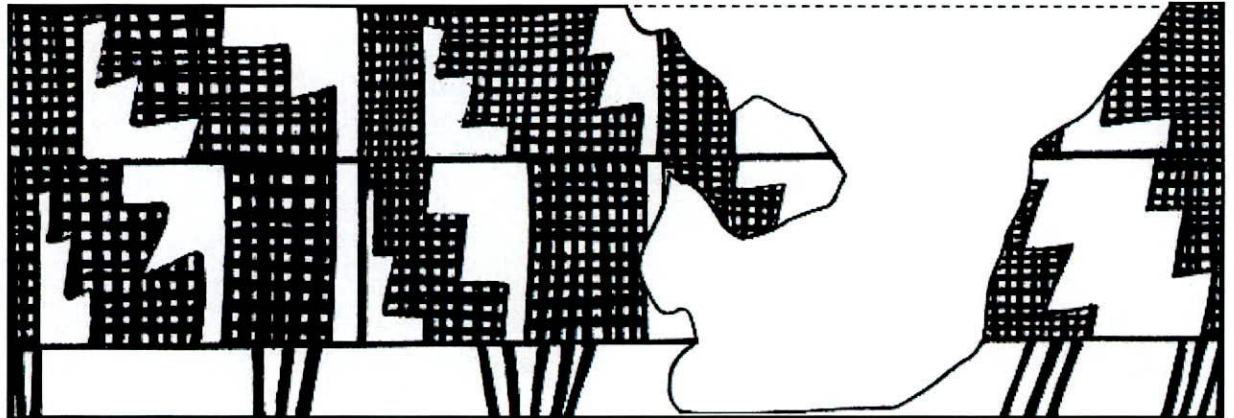
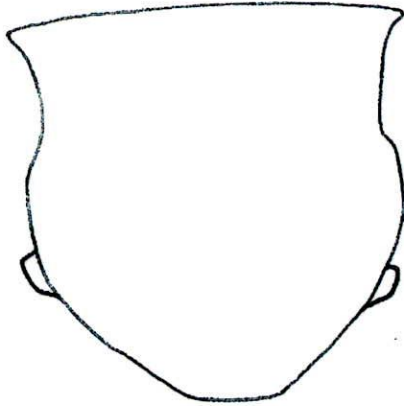


Lámina 6: T206

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

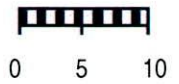
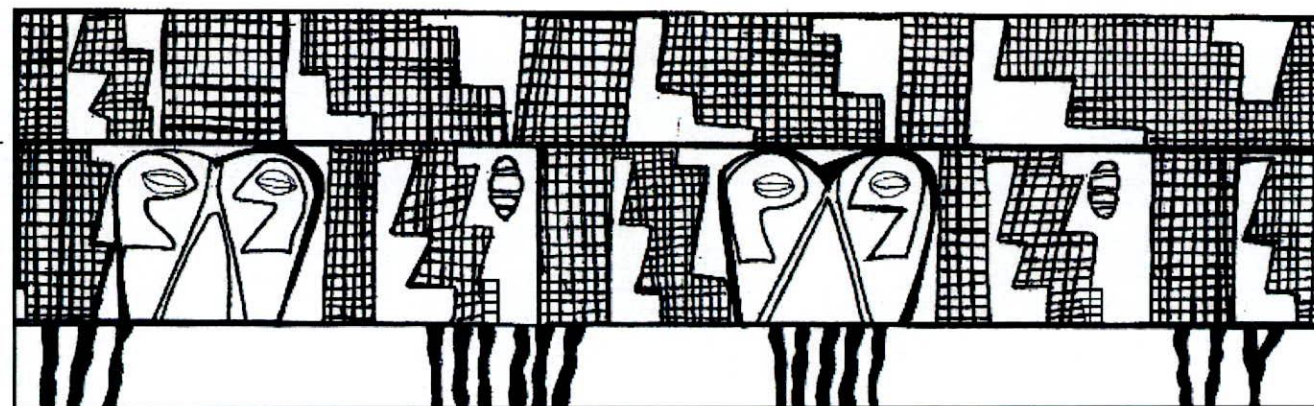
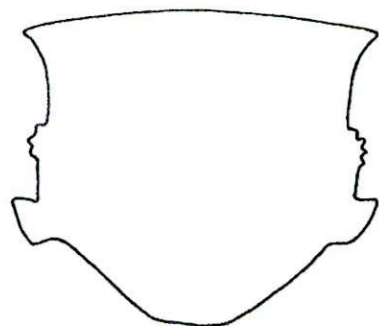


Lámina 7: Pieza T207

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

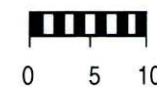
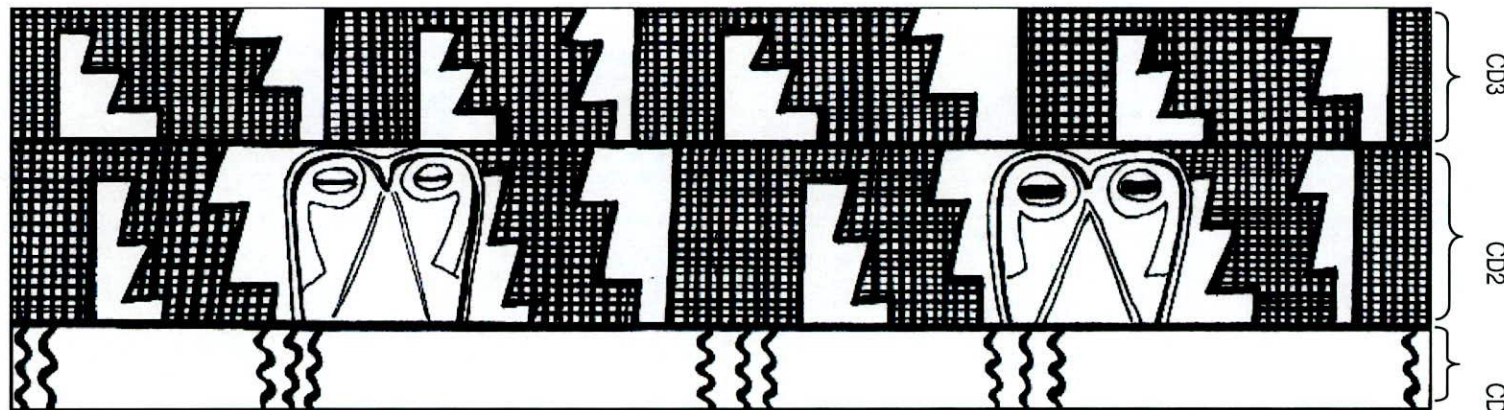
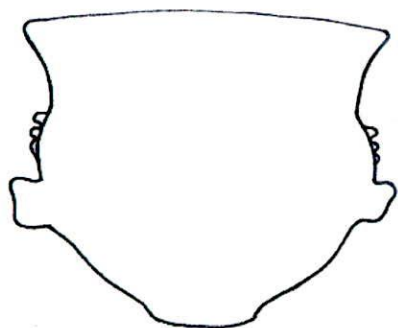


Lámina 8: Pieza T208

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



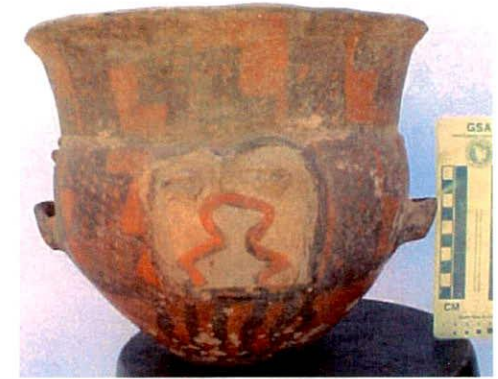
Decoración Externa



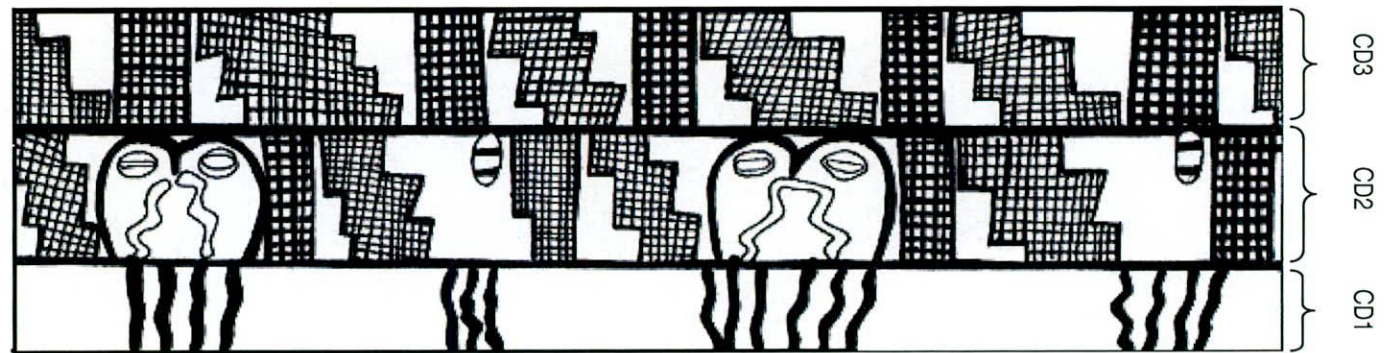
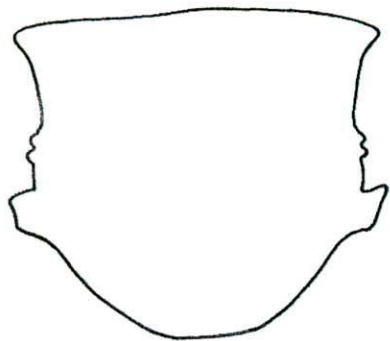
0 5 10

Lámina 9: Pieza T209

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

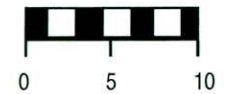


Lámina 10: Pieza T301
Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán

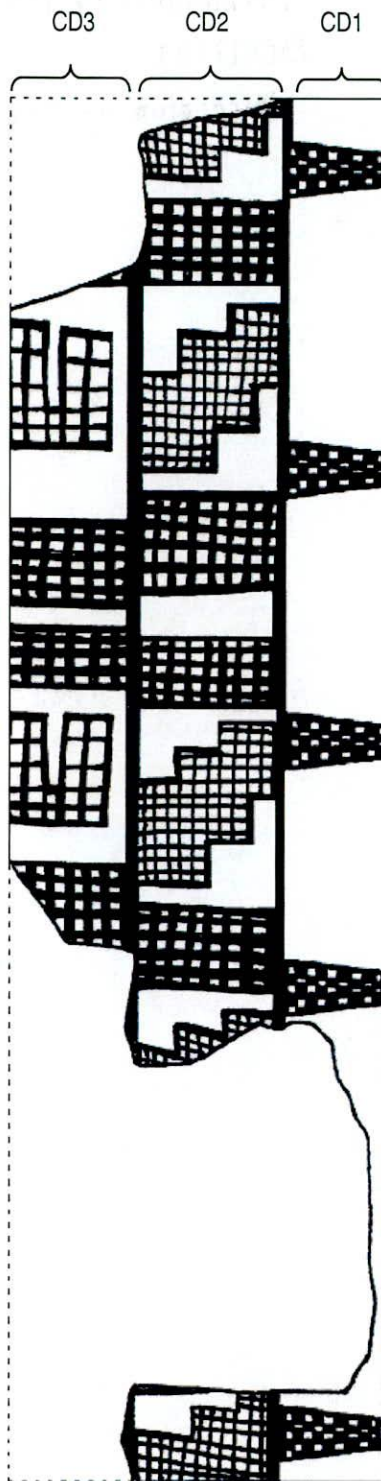
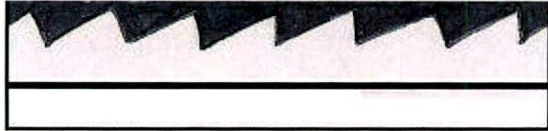
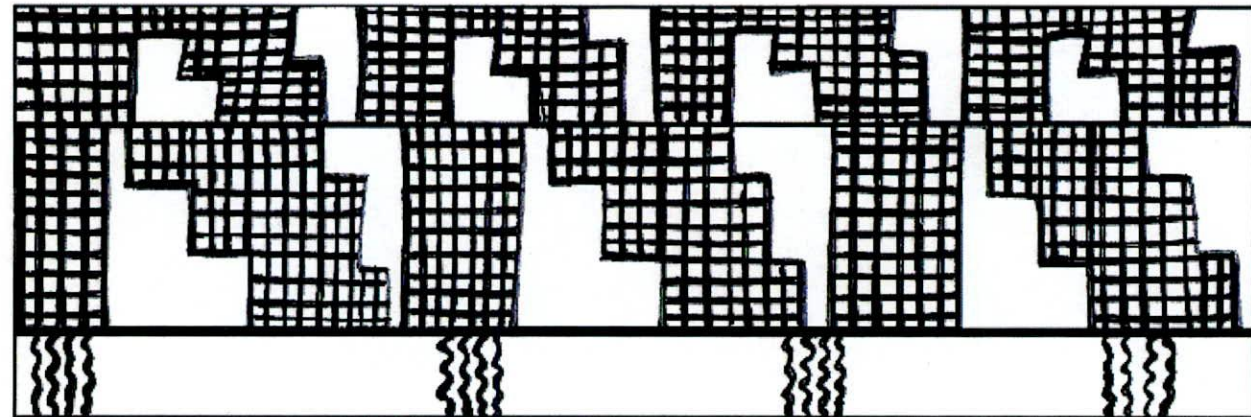
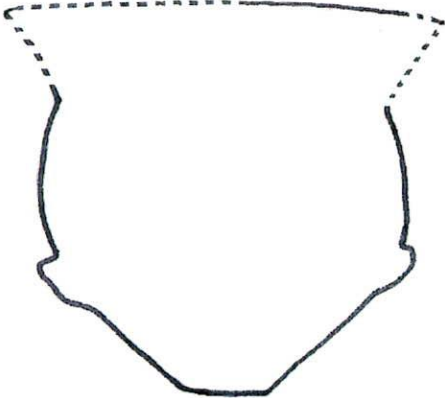


Lámina 11: Pieza T303

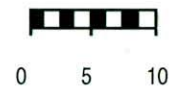
Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa



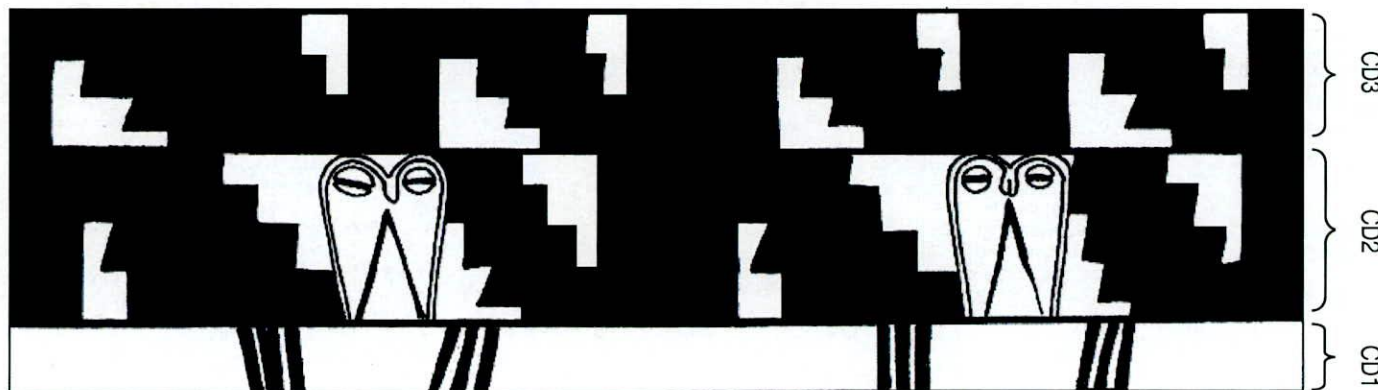
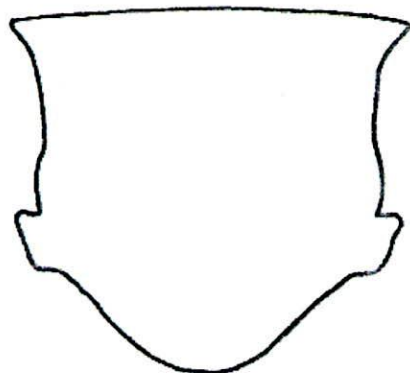
CD3
CD2
CD1

Lámina 12: Pieza T306

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

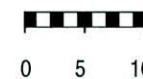
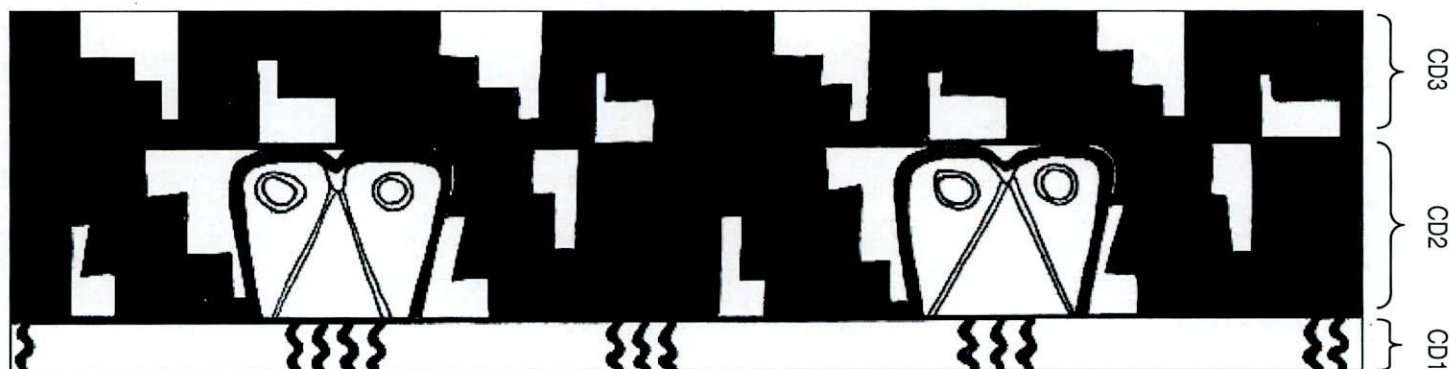
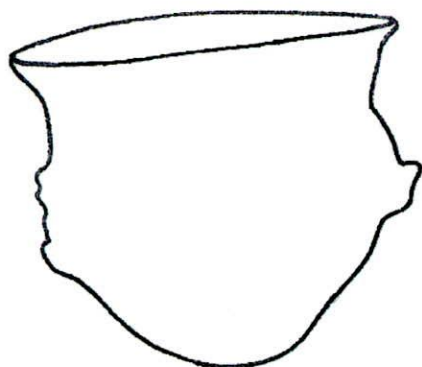


Lámina 13: Pieza T307

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

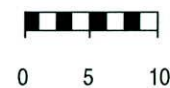


Lámina 14: Pieza: T308

Procedencia: Museo Comunal Virgen del Valle de Palo Blanco - Valle de Abaucán

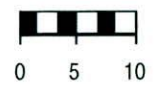
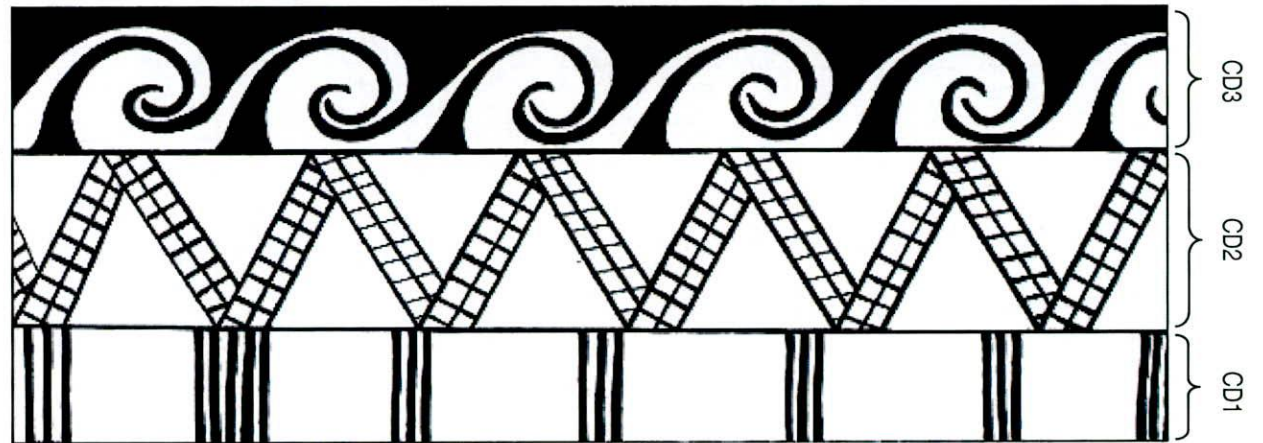
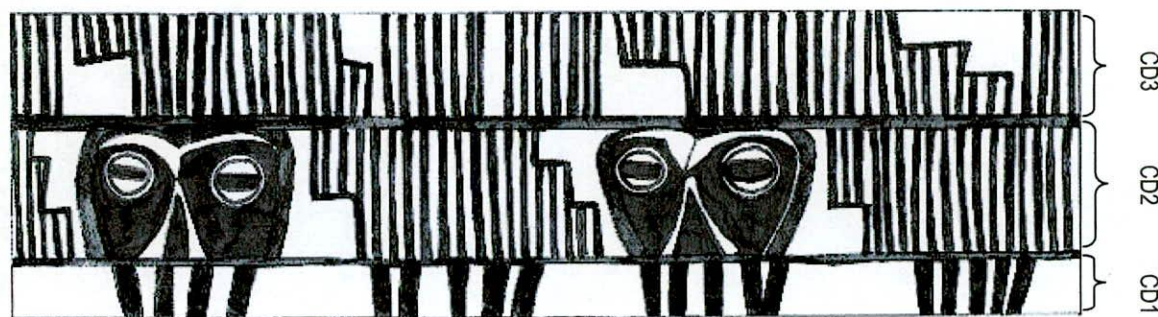
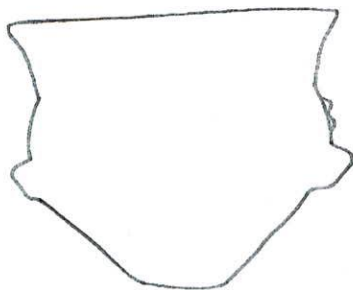


Lámina 15: Pieza V22 03

Procedencia: Dirección General de Antropología - Bebé de La Troya - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

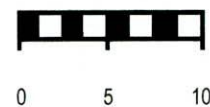
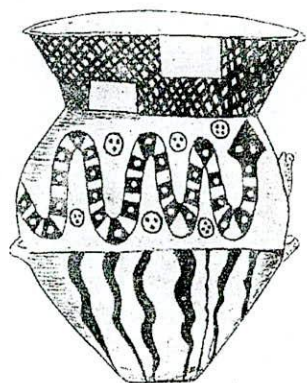
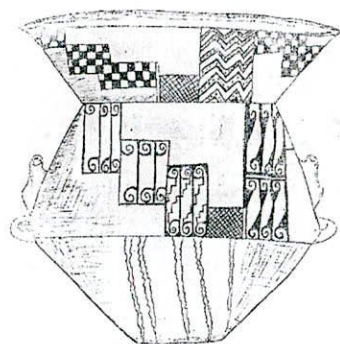


Lámina 16¹

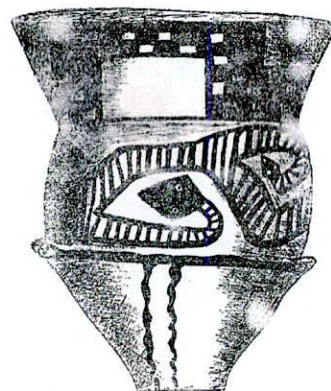
Procedencia: Museo Provincial Incahuasi (La Rioja) - Huanchin - Valle de Abaucán



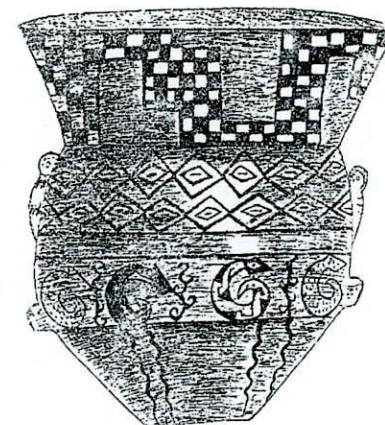
Pieza IH 01²



Pieza IH 02



Pieza IH 03



Pieza IH 04



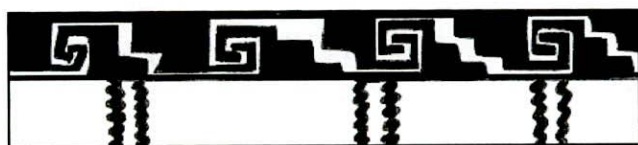
0 5 10

¹ Los dibujos de estas piezas fueron extraídos de la publicación de Alanis (1947).

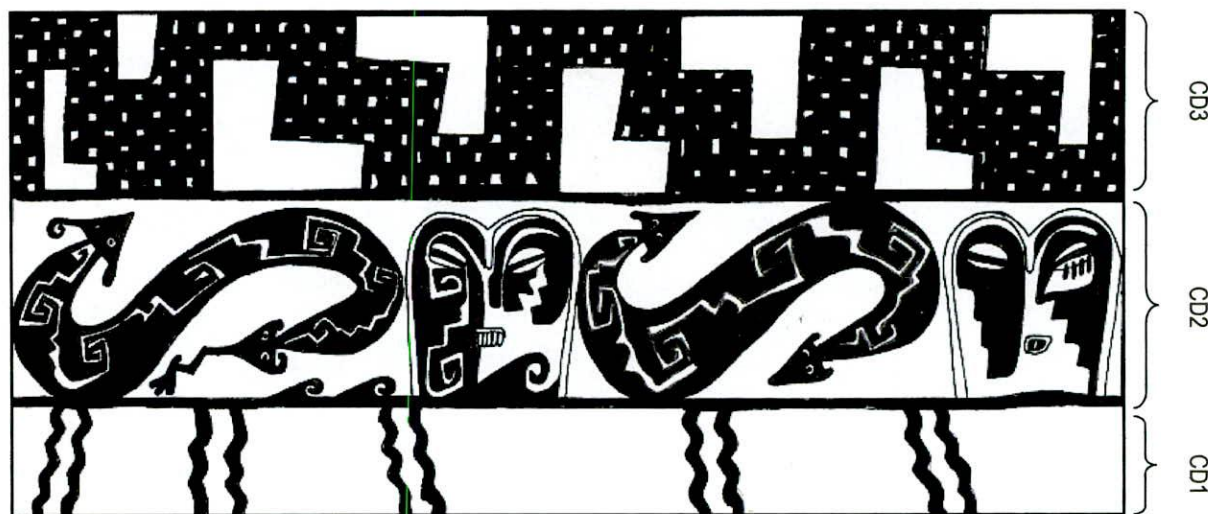
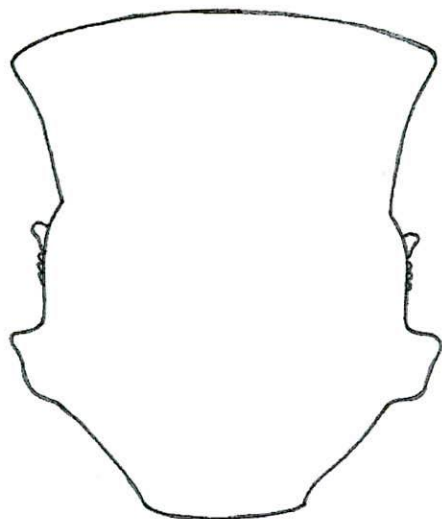
² La decoración del borde interno no fue consignada por el autor.

Lámina 17: Pieza MH03

Procedencia: Museo del Hombre de Fiambalá - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

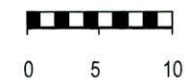
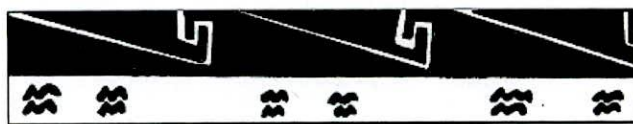
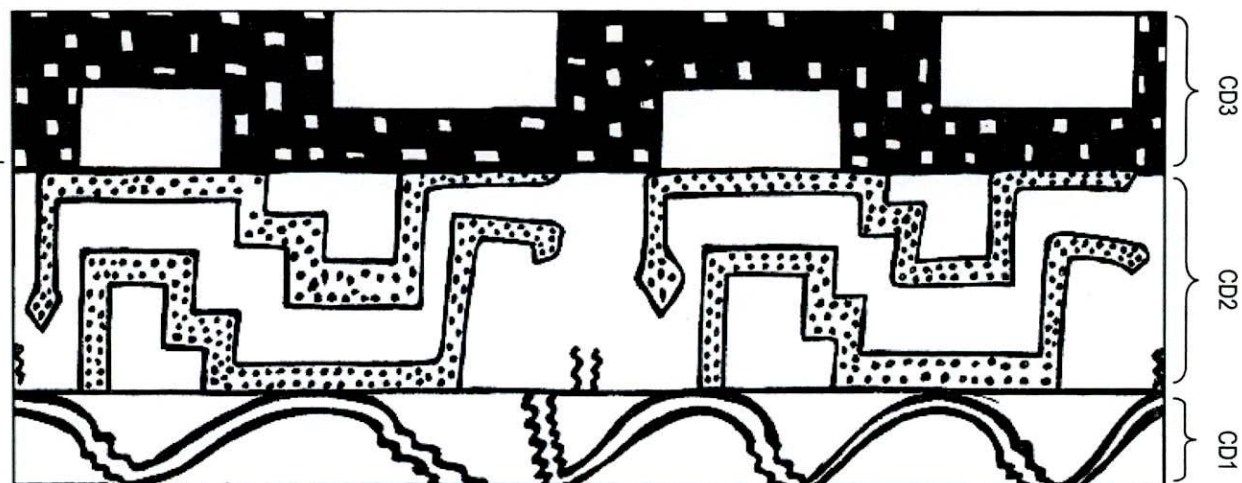
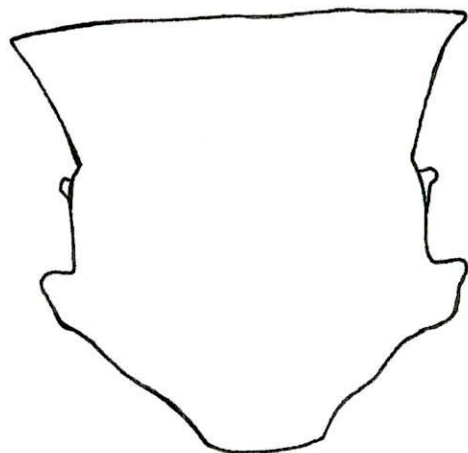


Lámina 18: Pieza: MH04

Procedencia: Museo del Hombre de Fiambalá - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

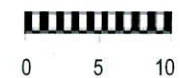
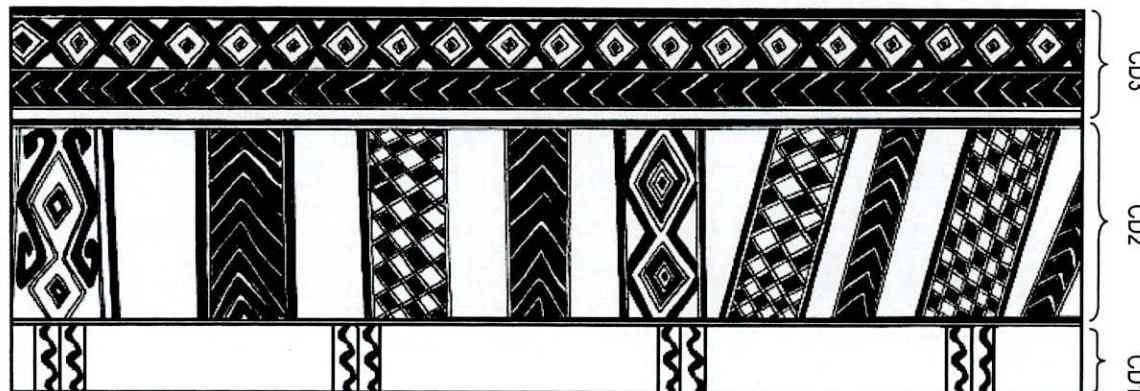
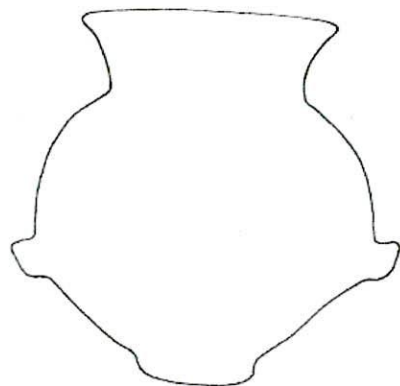


Lámina 19: Pieza: MH05

Procedencia: Museo del Hombre de Fiambalá - Valle de Abaucán



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

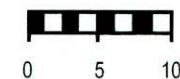
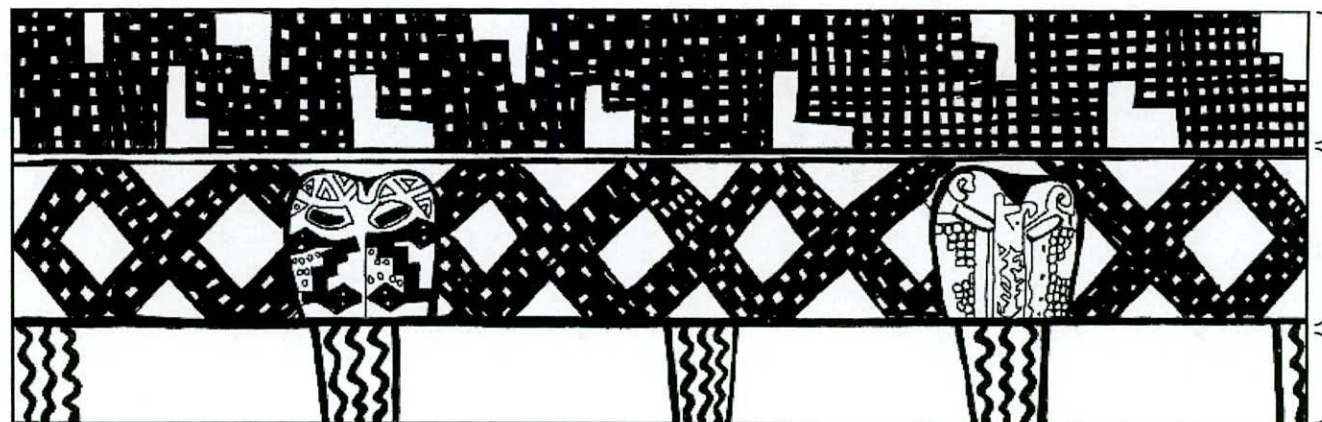
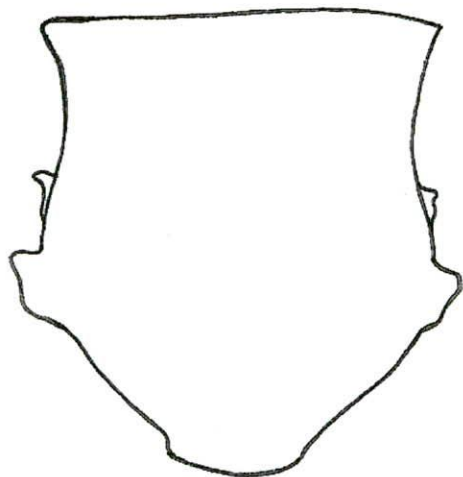


Lámina 20: Pieza MA 1¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial– Bolsón de Andalgalá



Decoración Externa

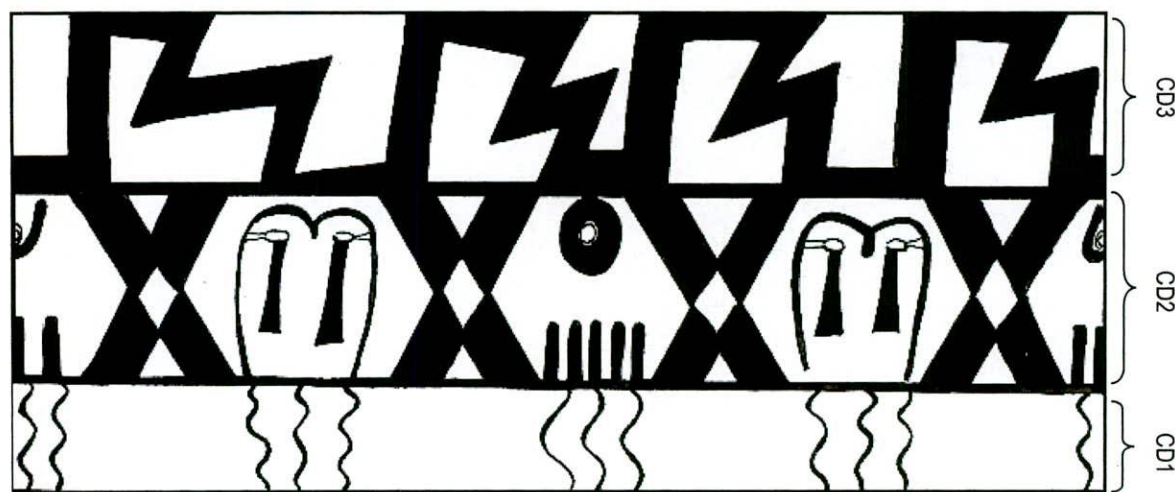
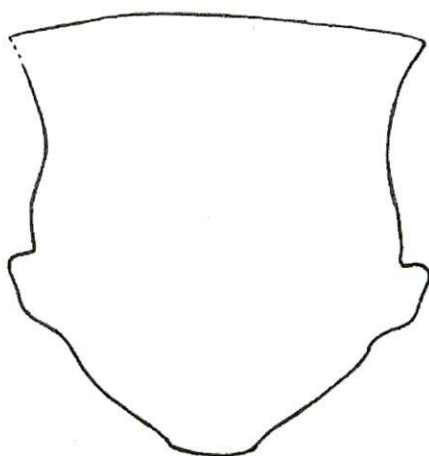
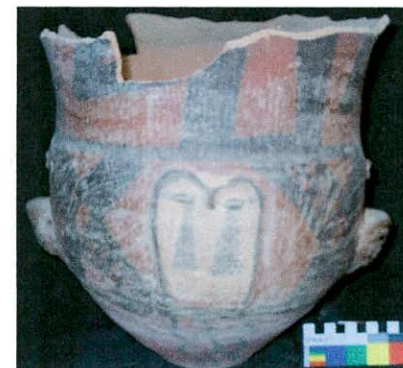


0 5 10

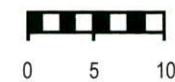
¹ No Presenta decoración en el borde interno.

Lámina 21: Pieza MA 2¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - Bolsón de Andalgalá



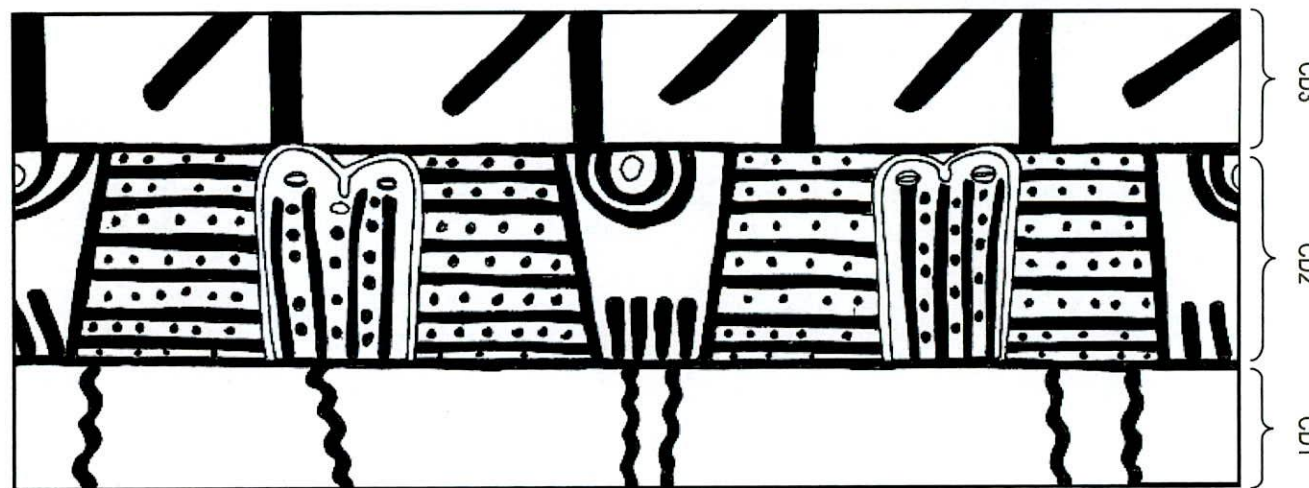
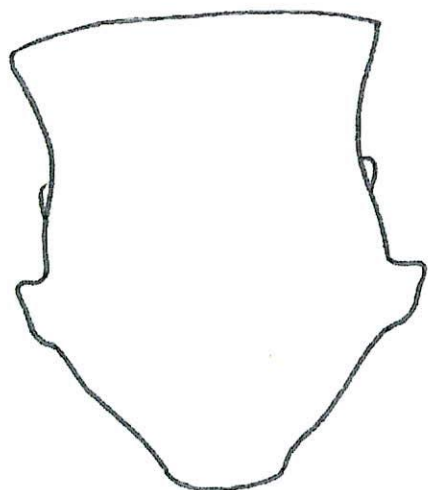
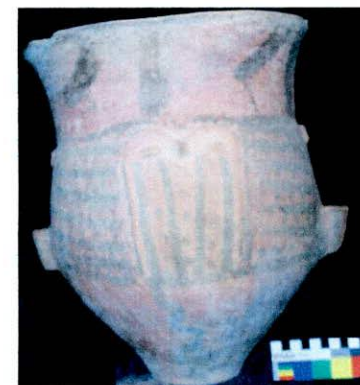
Decoración Externa



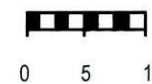
¹ No presenta decoración en el borde interno.

Lámina 24: Pieza MA 5¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - Bolsón de Andalgalá



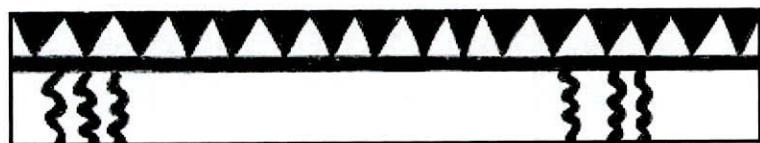
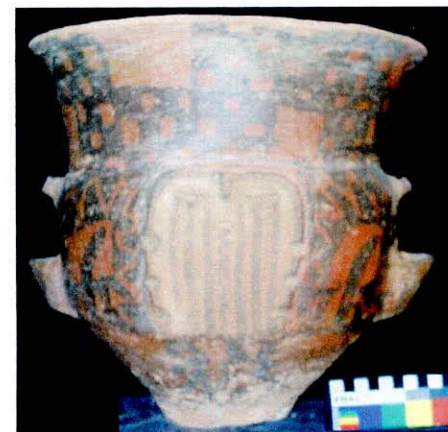
Decoración Externa



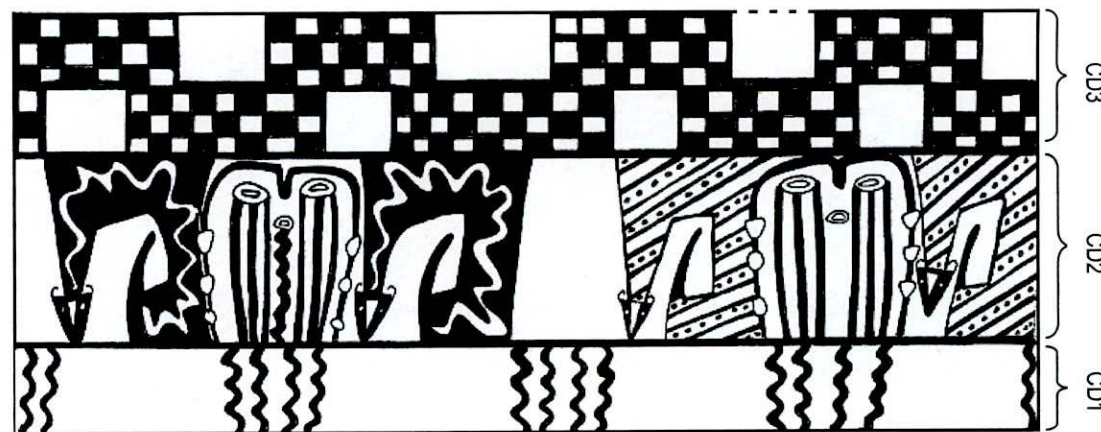
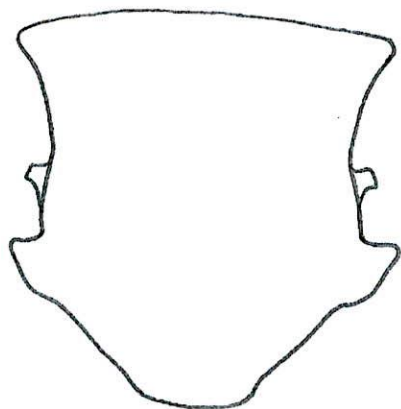
¹ No presenta decoración en el borde interno.

Lámina 23: Pieza MA 4

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - Bolsón de Andagalá



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

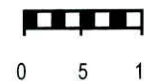
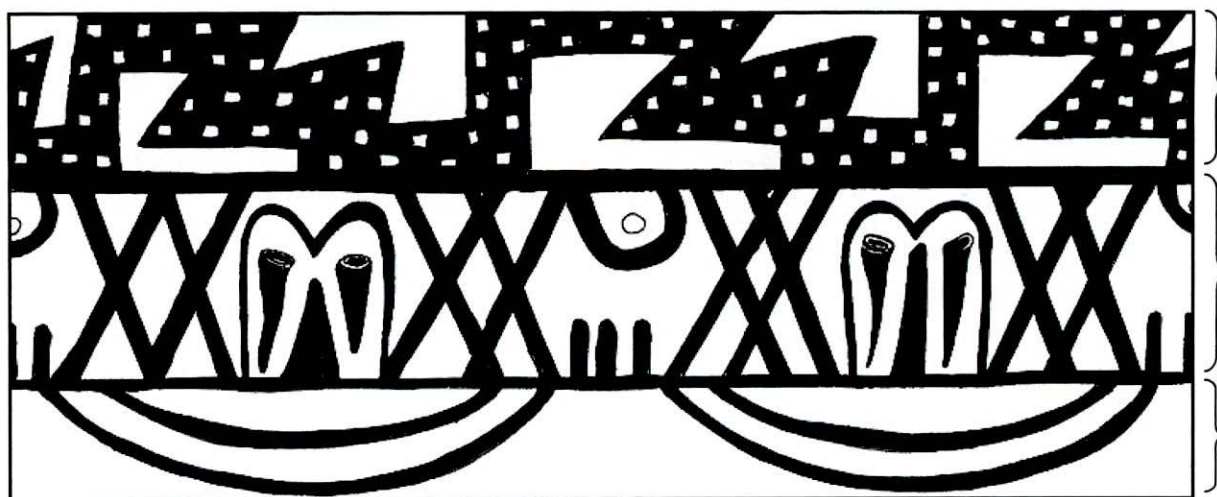
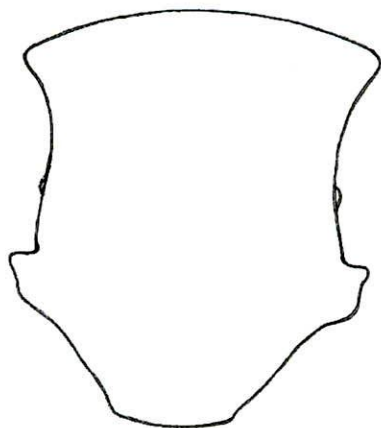


Lámina 22: Pieza MA 3

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial – Bolsón de Andalgalá



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

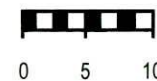
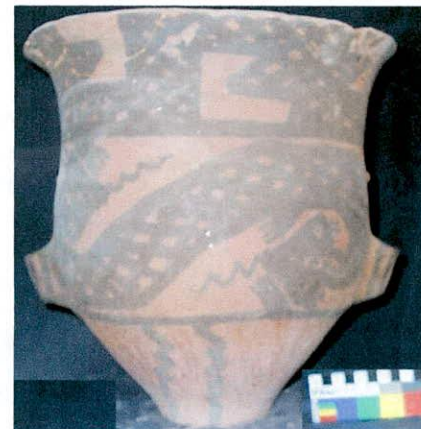
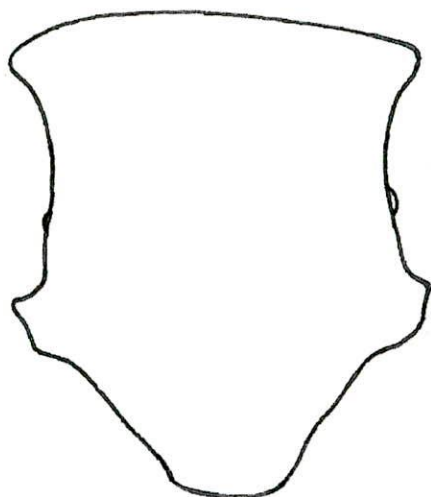


Lámina 25: Pieza MA 6

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - **Bolsón de Andalgalá**



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

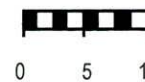
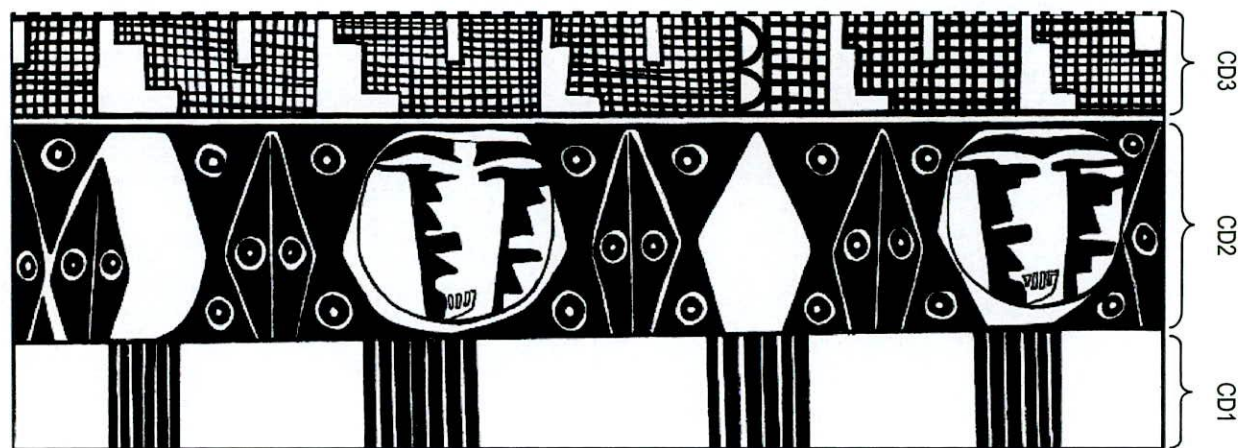
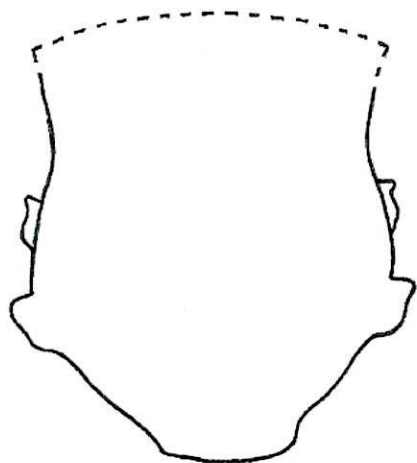
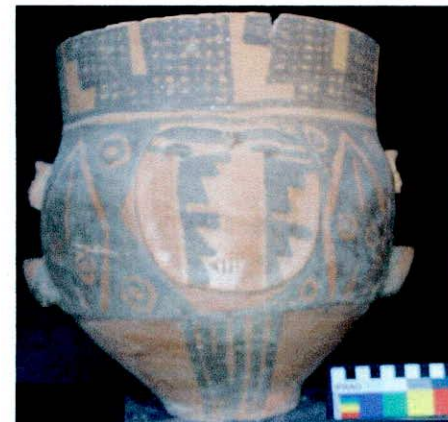
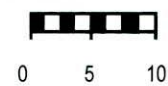


Figura 26: Pieza MA 7¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial – Bolsón de Andalgalá



Decoración Externa



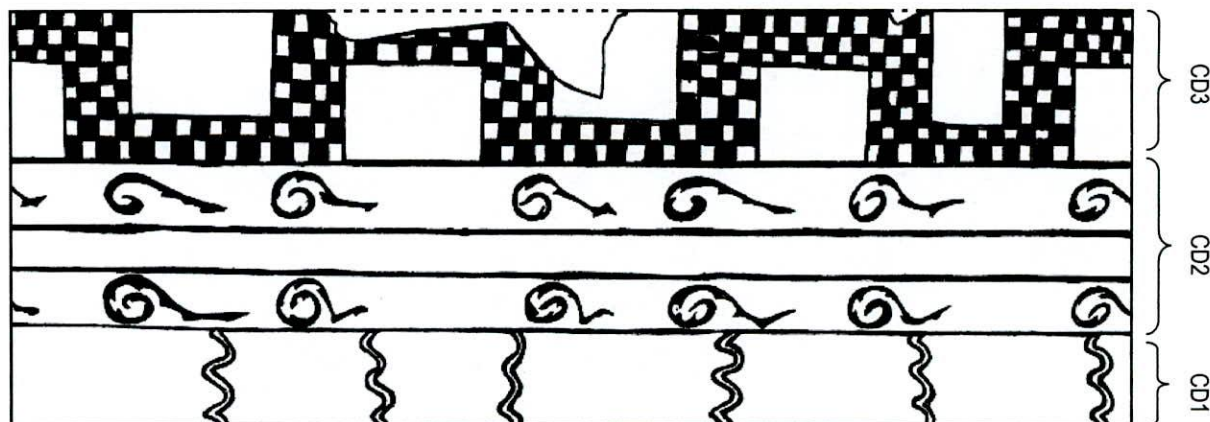
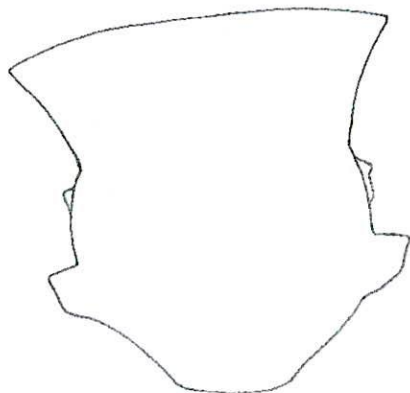
¹ Como resultado de la fractura del borde resultó inaccesible su decoración interna.

Lámina 28: Pieza MA 8

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - Bolsón de Andalgalá



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

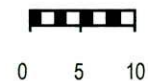
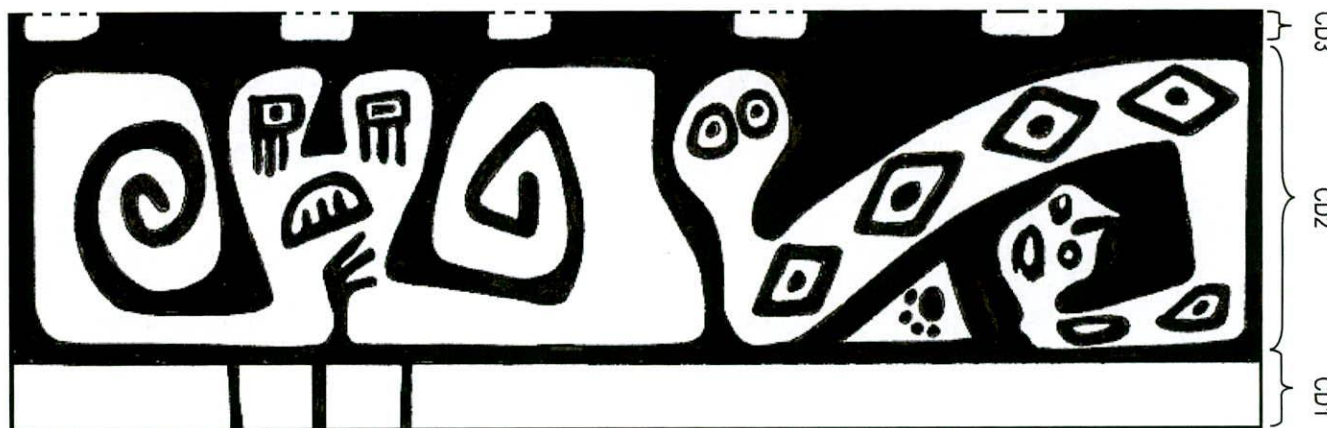
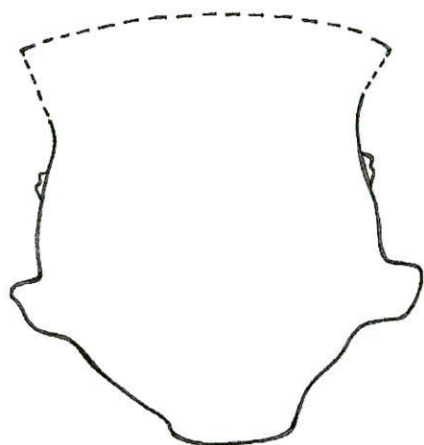
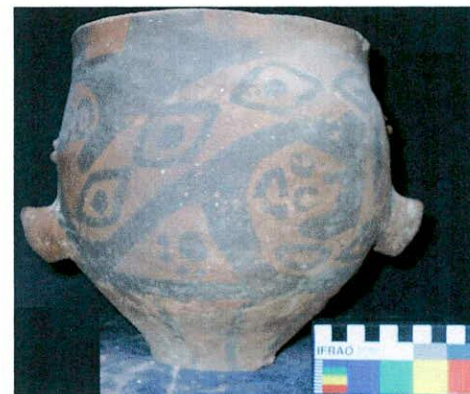
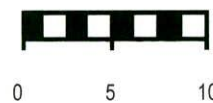


Lámina 28: Pieza MA 9¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - Bolsón de Andalgalá



Decoración Externa



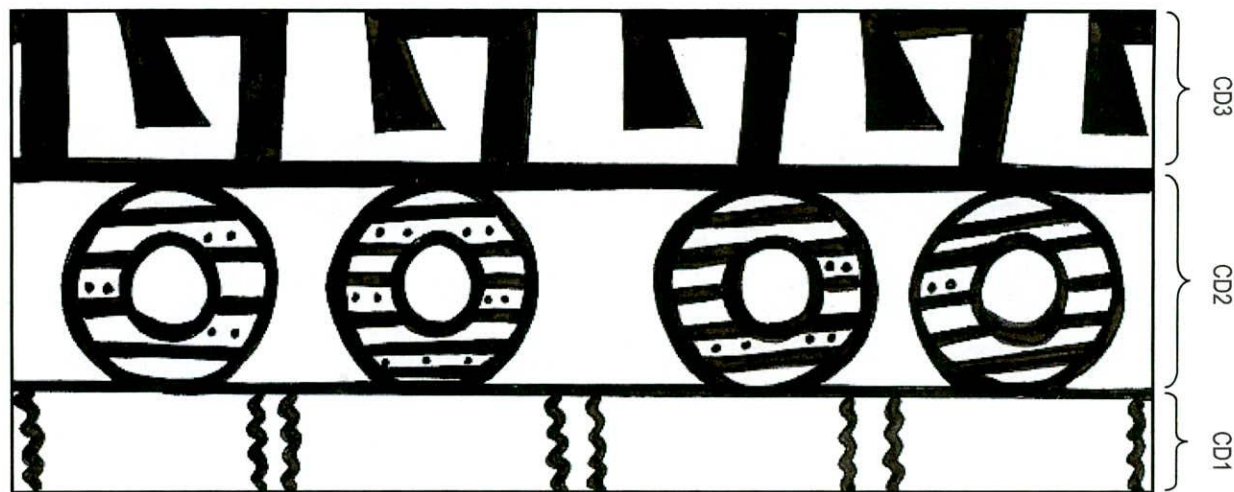
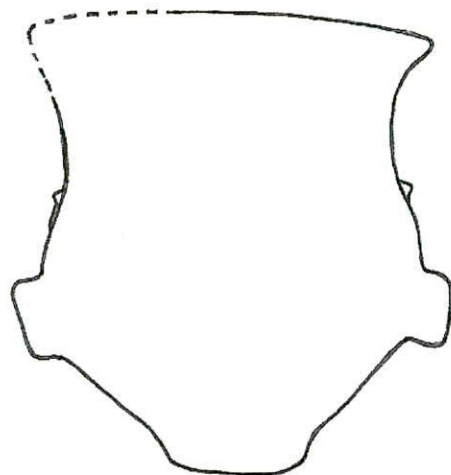
¹ No presenta decoración en el borde interno.

Lámina 29: Pieza MA 10

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - **Bolsón de Andalgalá**



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

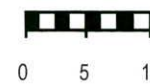
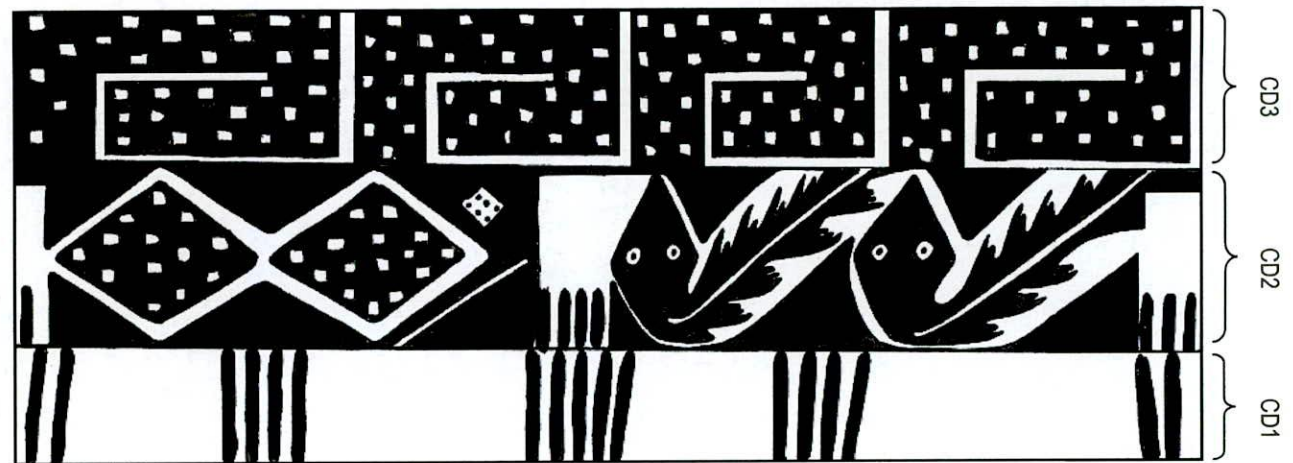
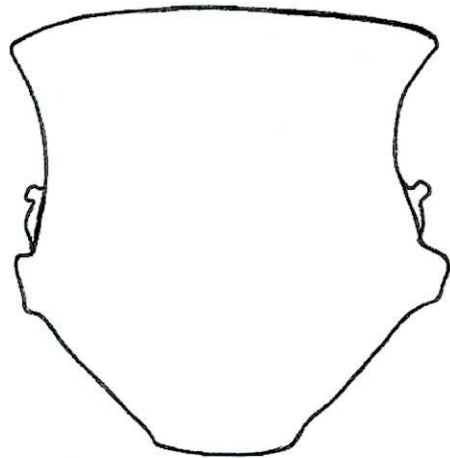
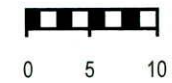


Lámina 30: Pieza MA 11¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - **Bolsón de Andalgalá**



Decoración Externa



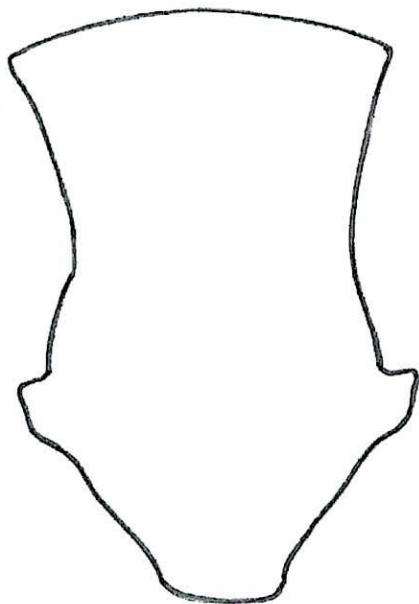
¹ No presenta decoración en el borde interno.

Lámina 31: Pieza MA 13

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - **Bolsón de Andalgalá**



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

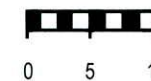
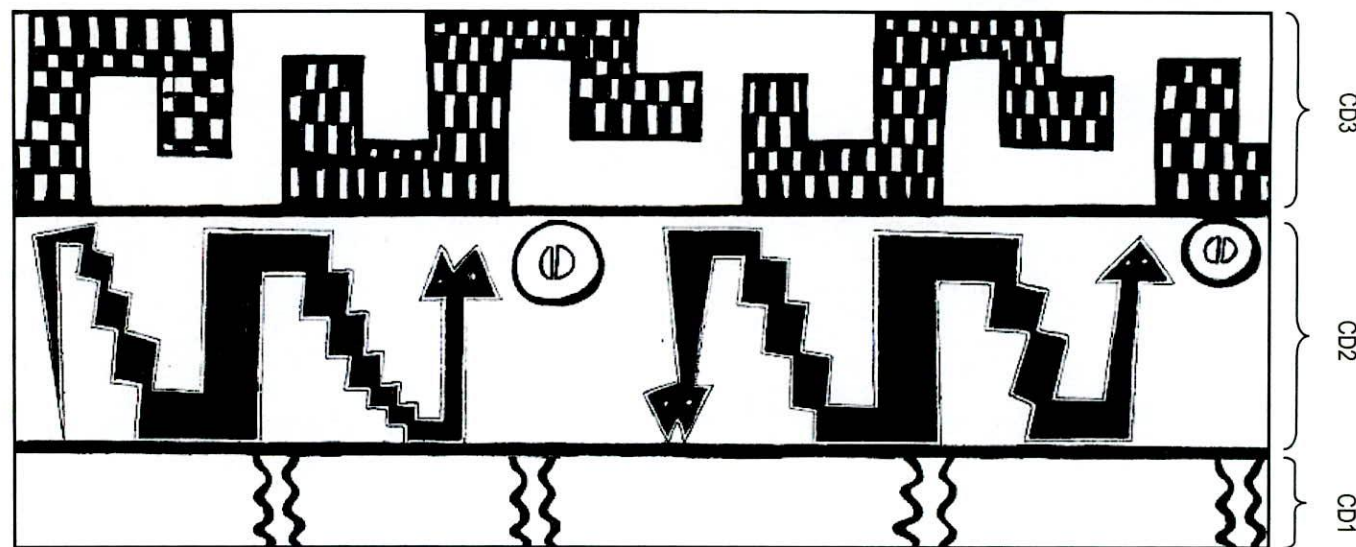
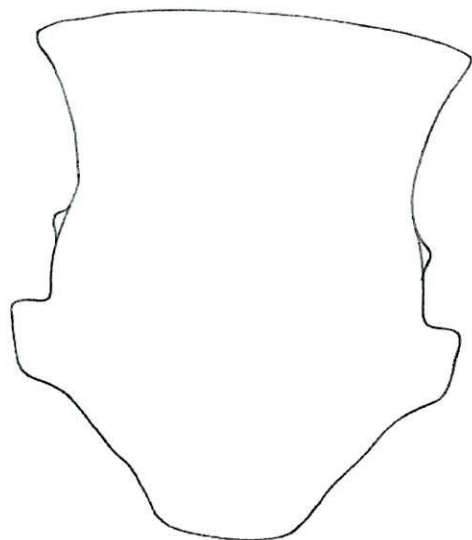
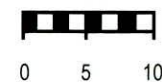


Lámina 32: Pieza MA 14¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - **Bolsón de Andalgalá**



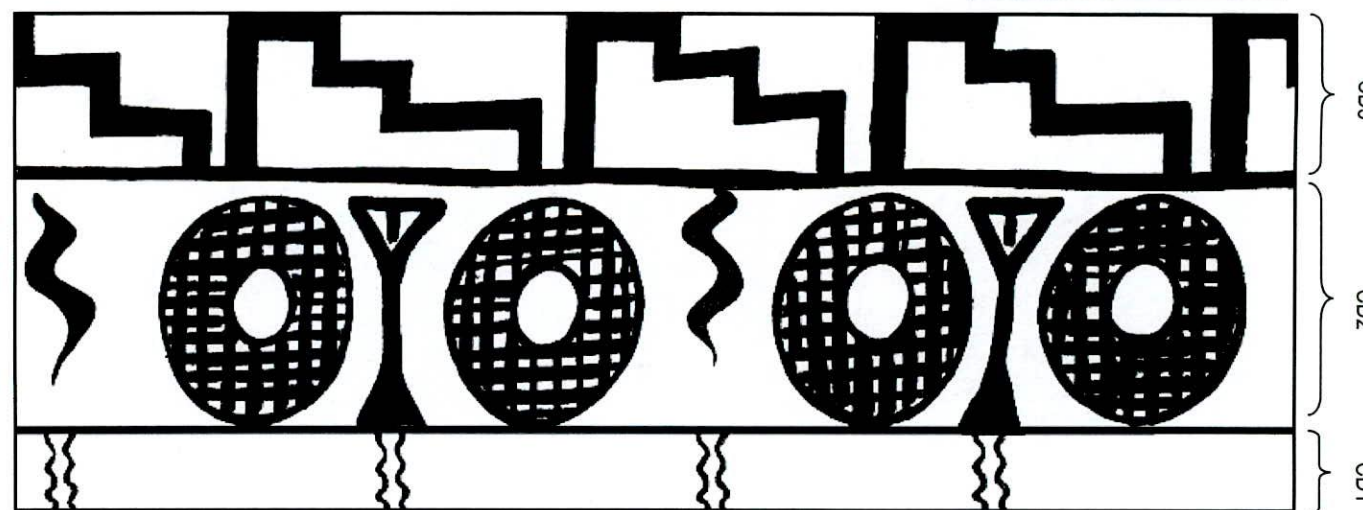
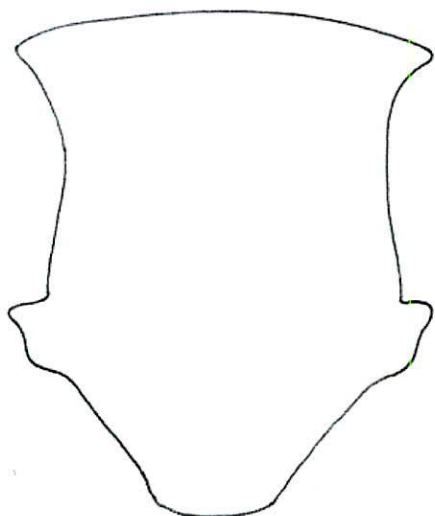
Decoración Externa



¹ No presenta decoración en el borde interno

Lámina 33: Pieza MA 15¹

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - Bolsón de Andalgalá



Decoración Externa

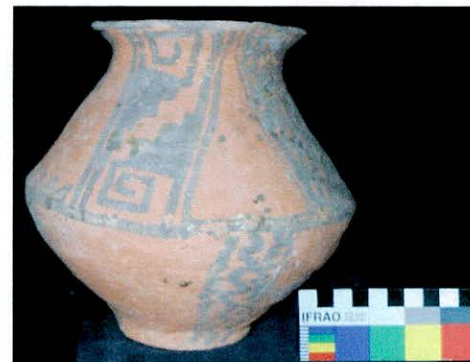


0 5 10

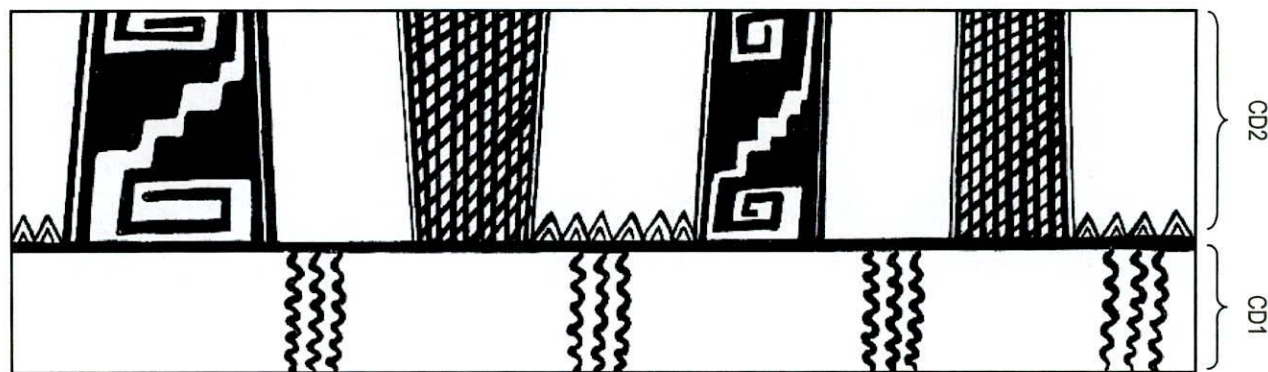
¹ No presenta decoración en el borde interno

Lámina 34: Pieza MA 16

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - **Bolsón de Andalgalá**



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

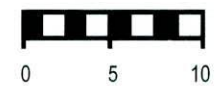
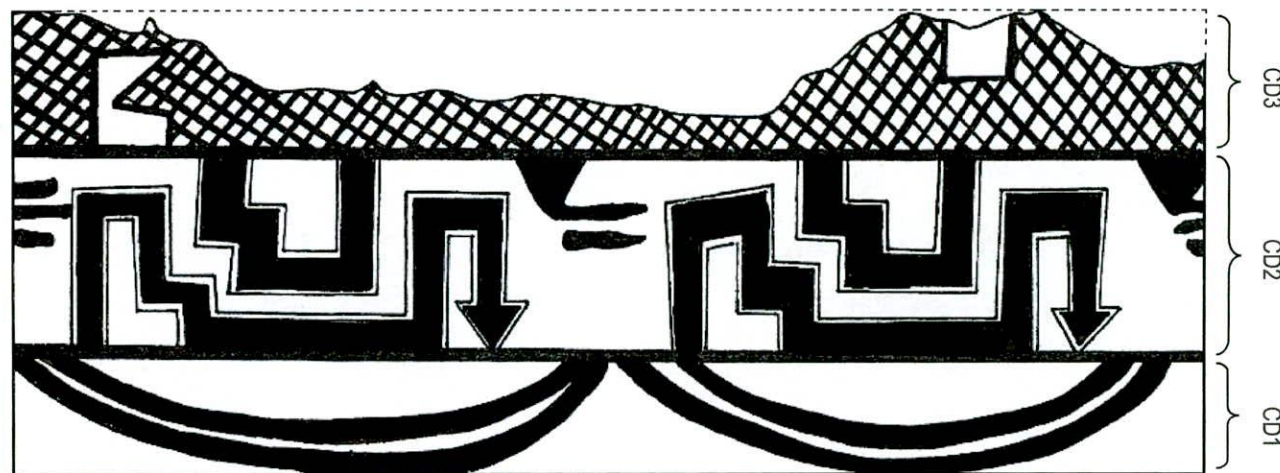
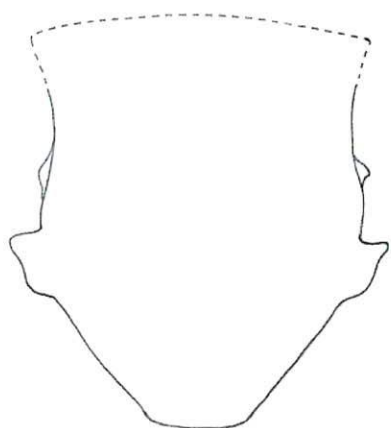


Lámina 35: Pieza MA 19

Procedencia: Museo Arqueológico Provincial - Bolsón de Andalgalá



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

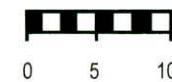
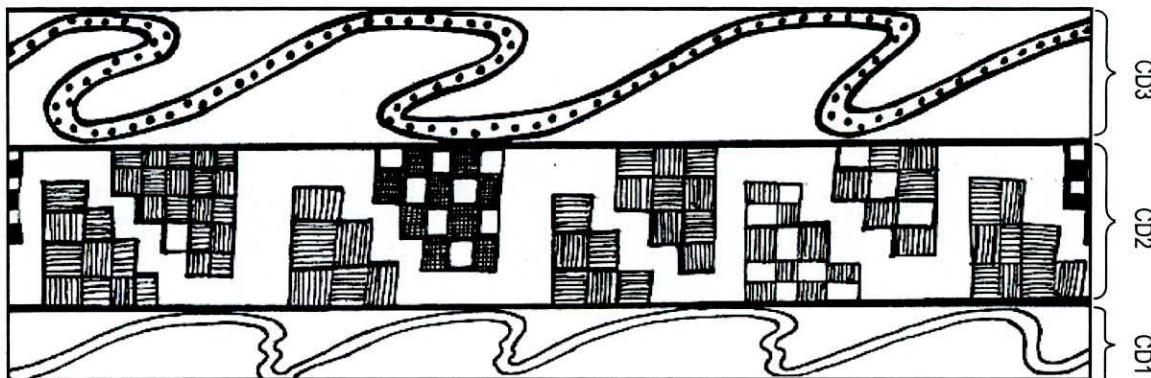
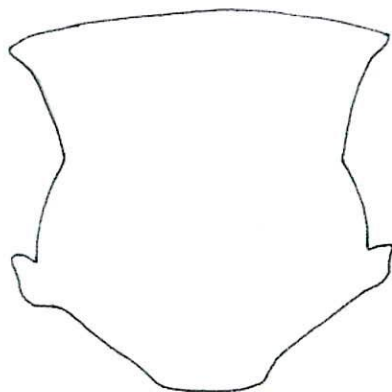


Lámina 36 : Pieza IAT 1

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT -Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

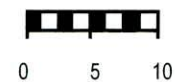
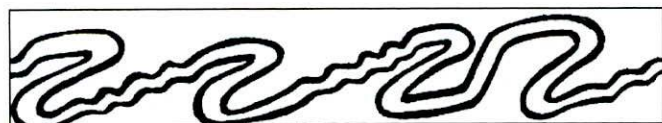
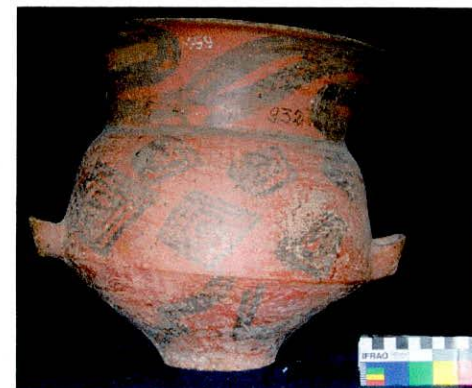
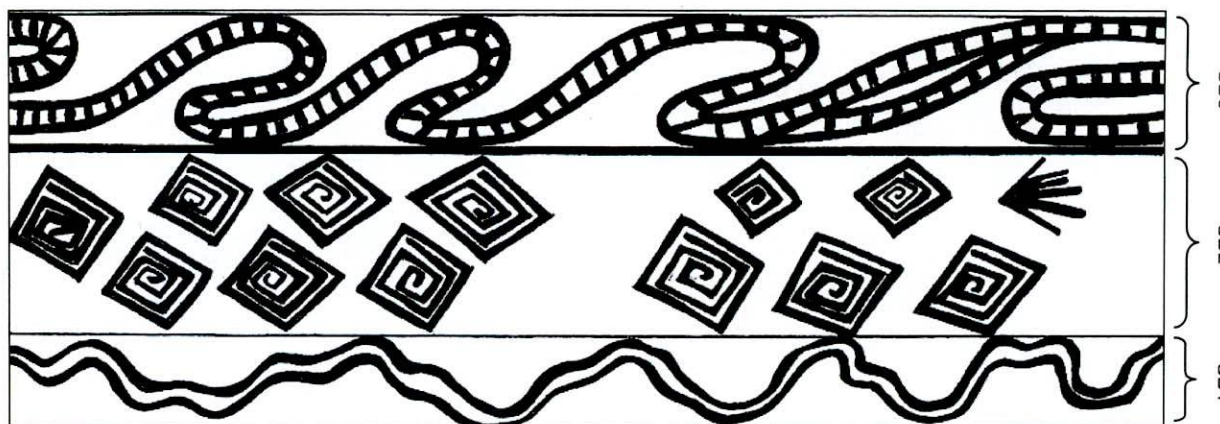
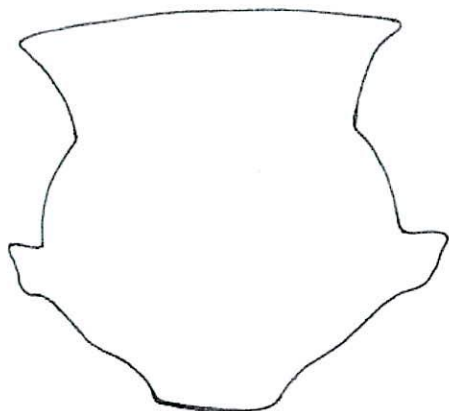


Lámina 37: Pieza IAT 2

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT - Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

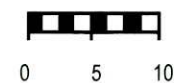
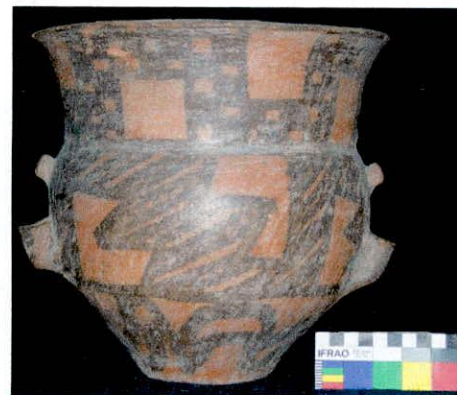
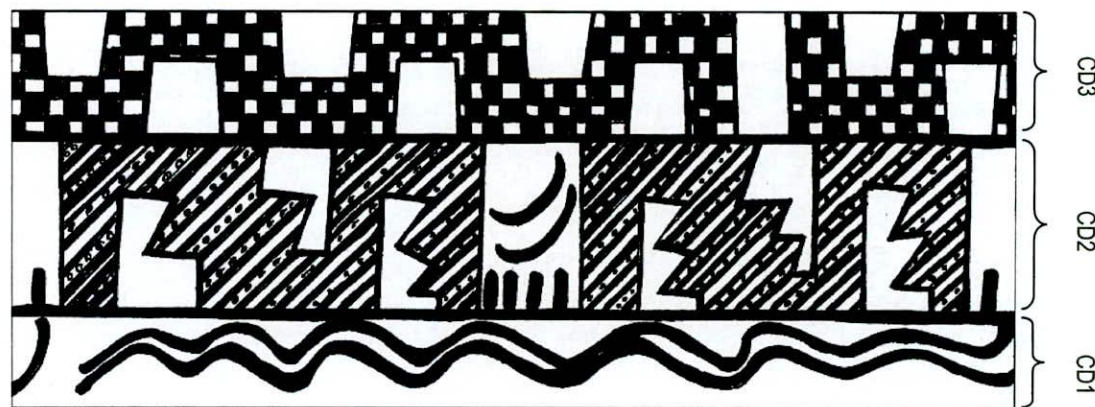
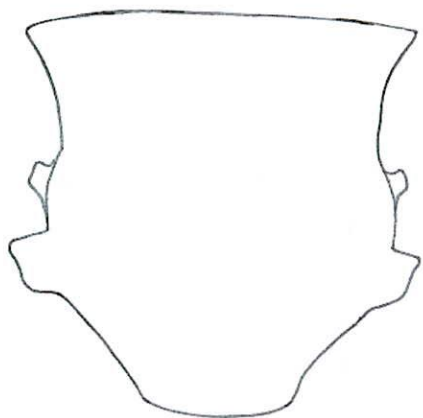


Lámina 38: Pieza IAT 3

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno

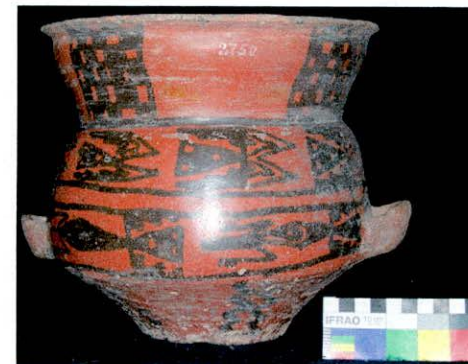


Decoración Externa

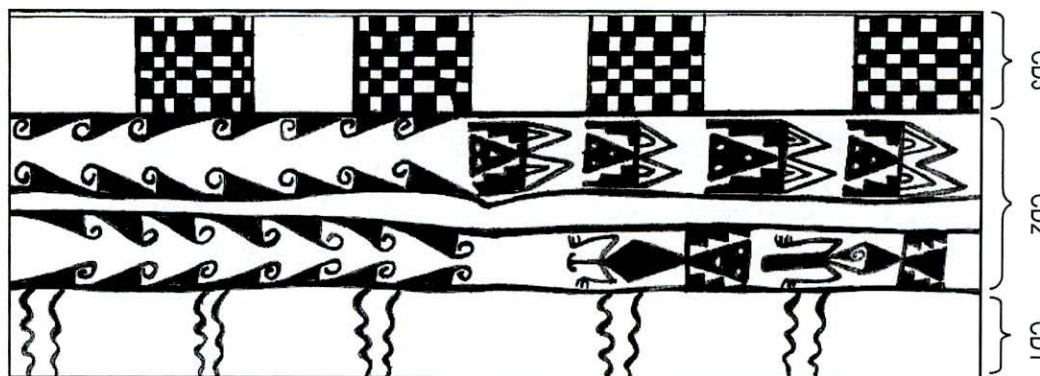
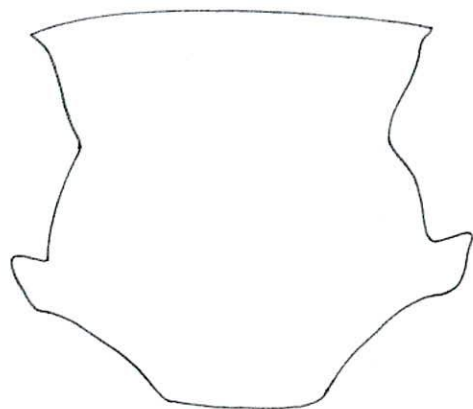


Lámina 39: IAT 4

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

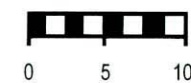
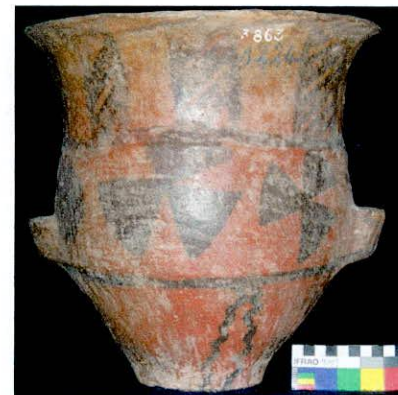
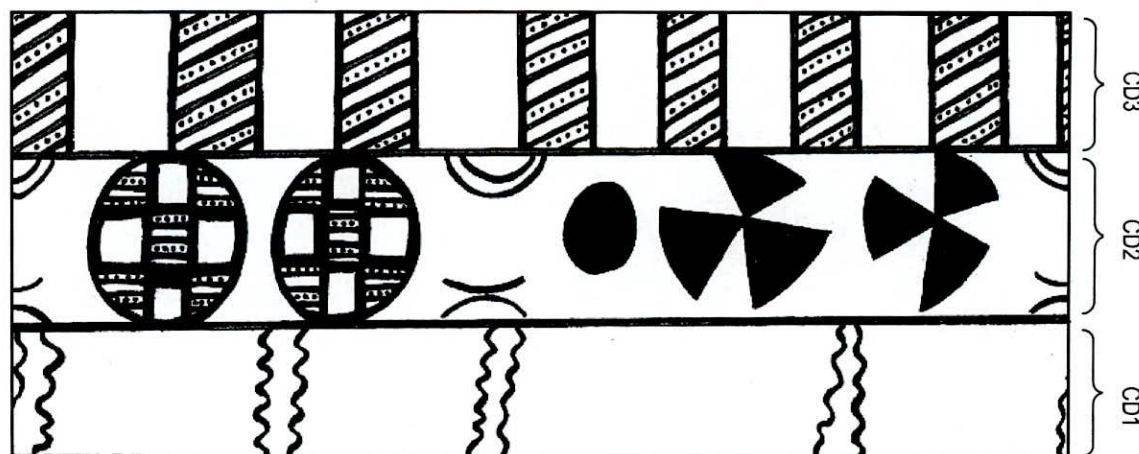
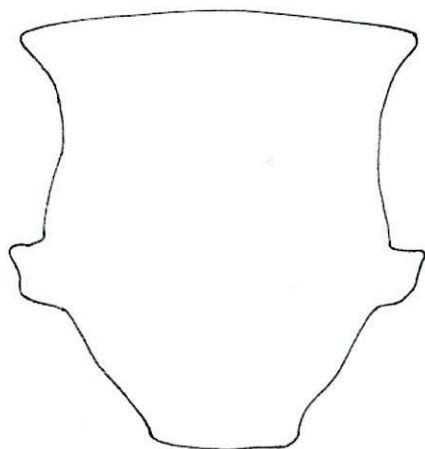


Lámina 40: Pieza: IAT 5

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

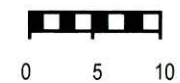
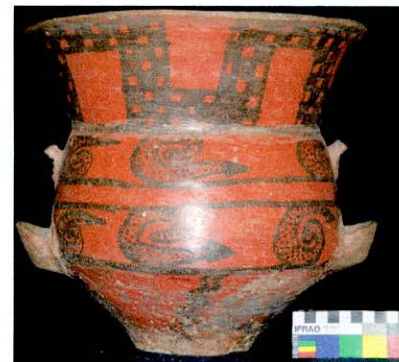
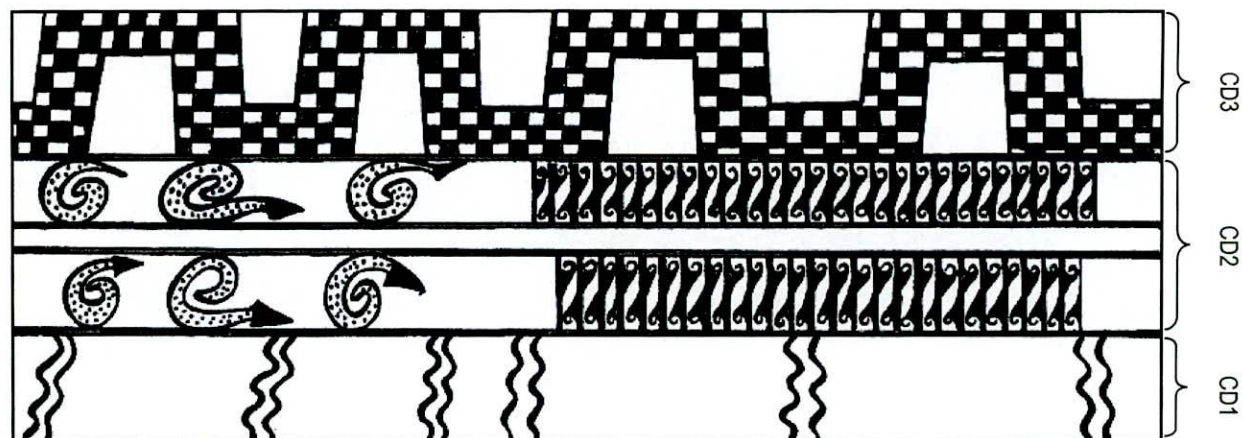
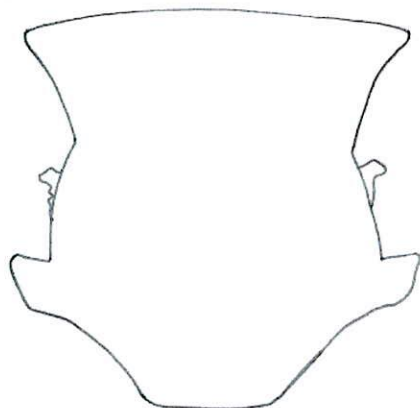


Lámina 41: Pieza IAT 6

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

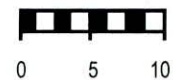
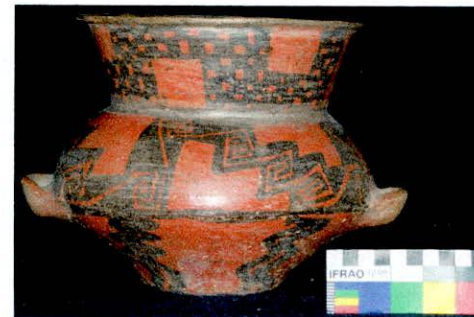
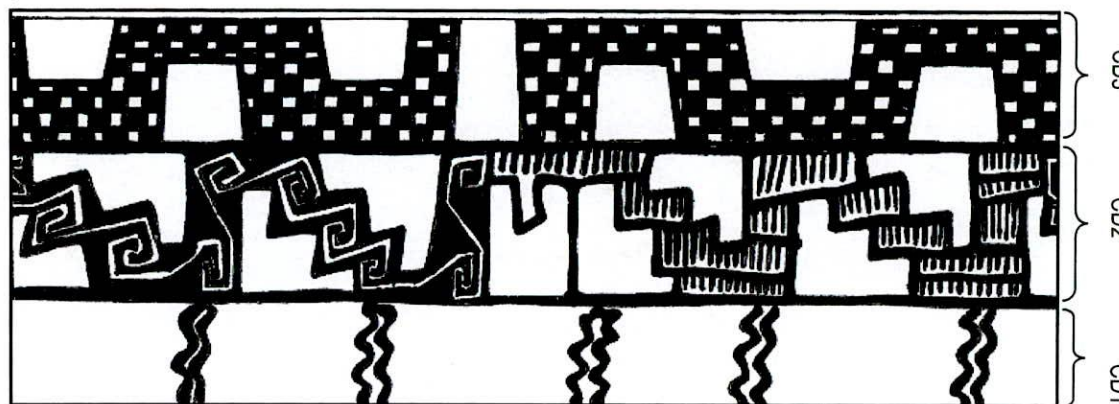
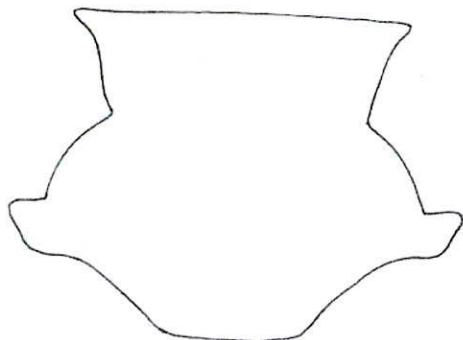


Lámina 42: Pieza IAT 7

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

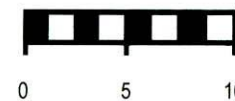
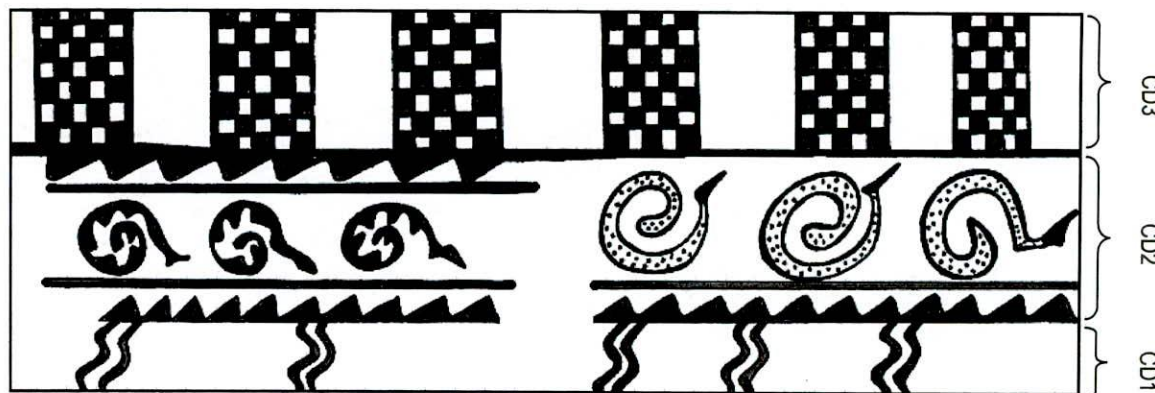
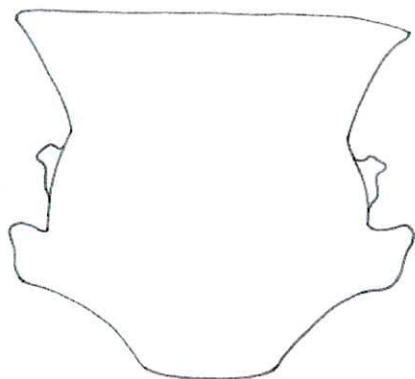


Lámina 43: Pieza IAT 8

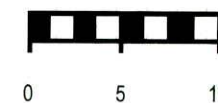
Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

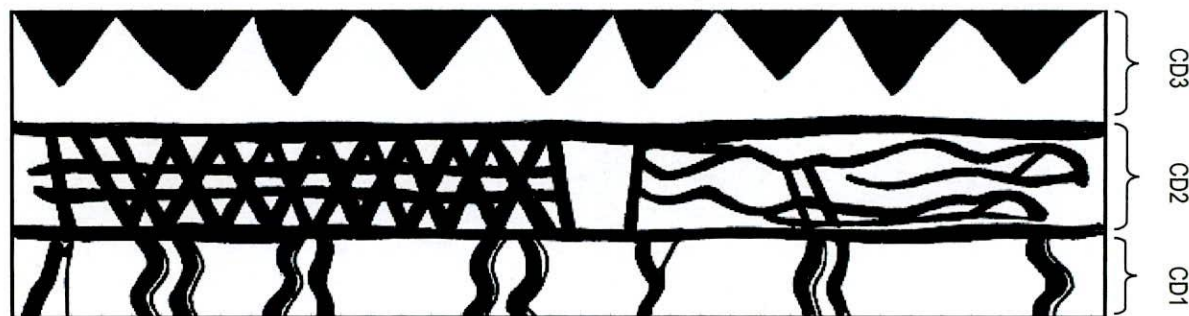
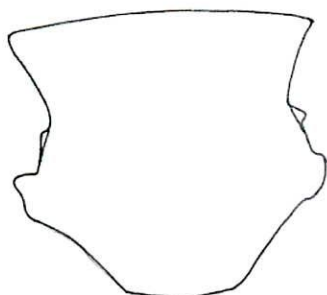


Pieza 44: IAT 9

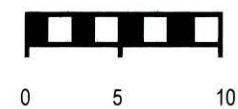
Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno

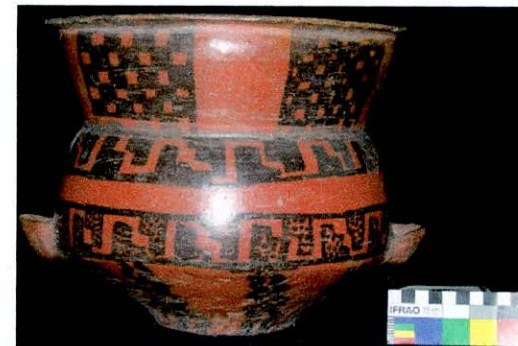


Decoración Externa

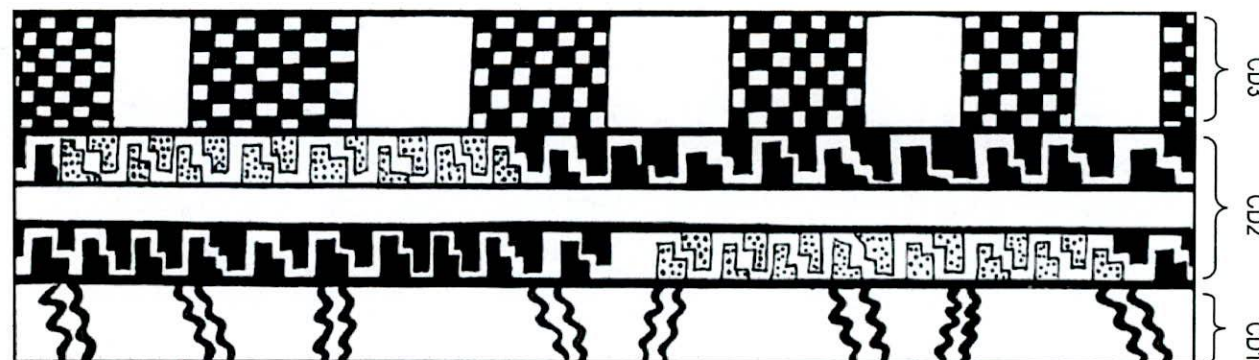
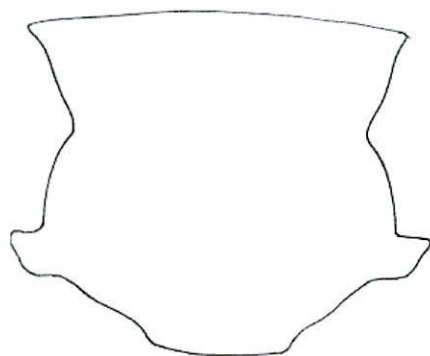


Pieza 45: IAT 10

Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



Decoración Externa

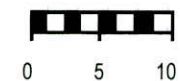
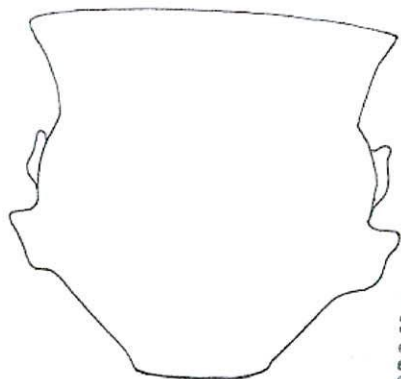


Lámina 46: Pieza IAT 11

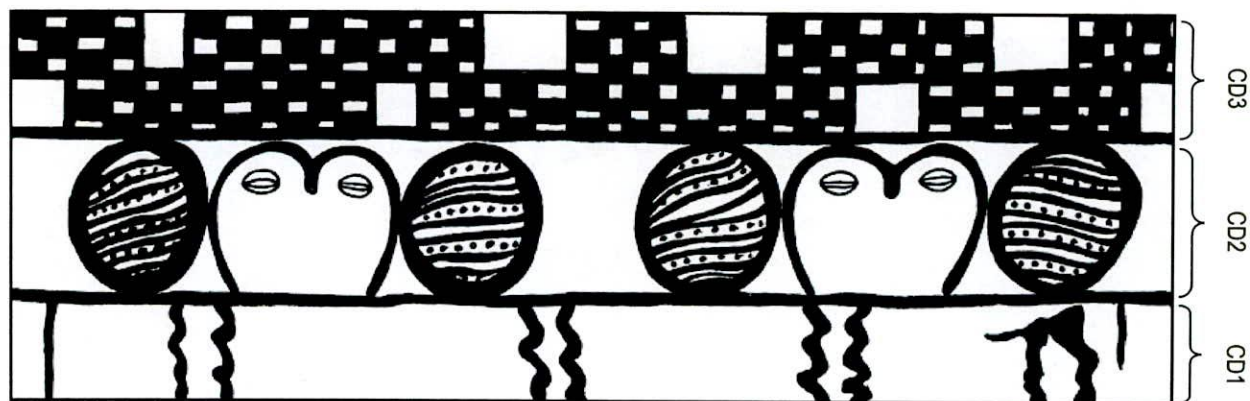
Procedencia: Instituto de Arqueología y Museo -UNT- Valle de Hualfin



Decoración en Borde Interno



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Museos



Decoración Externa

