

## ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Recibido: 22 de agosto de 2024. Aprobado: 19 de marzo de 2025.

DOI: 10.17151/rasv.2025.27.2.11

# Arte y técnica: reflexiones teóricas sobre el arte rupestre como hecho social total en el mundo prehispánico de la cultura Aguada, el caso de La Tunita (Catamarca, Argentina)

**Art and technique, theoretical reflections on rock art as a total social fact in the Pre-Hispanic world of the Aguada Culture: the case of La Tunita (Catamarca, Argentina)**

## RESUMEN

La relación entre arte y técnica en el arte rupestre prehispánico constituye un campo de análisis complejo y ampliamente debatido. Algunos investigadores destacan la habilidad técnica, evidenciada en la selección cuidadosa de pigmentos, la preparación de superficies rocosas y el uso de herramientas rudimentarias para aplicar los pigmentos con precisión. Sin embargo, otros sugieren que la distinción entre arte y técnica en el arte rupestre prehispánico es difusa, e incluso cuestionan si es apropiado aplicar estos conceptos occidentales a culturas precolombinas. Argumentan que, en lugar de separar el arte y la técnica, es más útil verlos como interconectados y co-evolucionados en el contexto cultural específico de las sociedades prehispánicas. En este sentido, el proceso técnico de crear arte rupestre no solo implicaba habilidades técnicas, sino también un profundo conocimiento cultural, religioso y simbólico. Este trabajo presenta una serie de reflexiones sobre el proceso de la realización de las mezclas pigmentarias, la

**GUSTAVO GABRIEL ACOSTA**

Laboratorio de Petrología y Conservación  
Cerámica, Escuela de Arqueología,  
Universidad Nacional de Catamarca  
/ IRES, CONICET, Belgrano 300,  
4700 – Catamarca, Argentina.

✉ gabriel.laurent.leon@gmail.com

ORCID: 0009-0007-1535-6922

Google Scholar

**GUILLERMO ADRIÁN DE LA FUENTE**

Laboratorio de Petrología y Conservación  
Cerámica, Escuela de Arqueología,  
Universidad Nacional de Catamarca  
/ IRES, CONICET, Belgrano 300,  
4700 – Catamarca, Argentina.

✉ guillermodelafuente@unca.edu.ar

ORCID: 0000-0002-3058-8488

Google Scholar

**MARINA GALA MARTÍNEZ-CARRICONDO**

Laboratorio de Petrología y Conservación  
Cerámica, Escuela de Arqueología,  
Universidad Nacional de Catamarca  
/ IRES, CONICET, Belgrano 300,  
4700 – Catamarca, Argentina.

✉ martinezcarricondo.m@gmail.com

ORCID: 0009-0008-6082-9300

Google Scholar

**EMILIO VILLAFÁÑEZ**

Escuela de Arqueología, Universidad  
Nacional de Catamarca /  
IRES, CONICET, Belgrano 300,  
4700 – Catamarca, Argentina.

✉ emilio81@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2471-1558

Google Scholar

## Cómo citar este artículo:

Acosta, G. G., De la Fuente, G. A., Martínez-Carricondo, M. G. y Villafañez, E. (2025). Arte y técnica: reflexiones teóricas sobre el arte rupestre como hecho social total en el mundo prehispánico de la cultura Aguada, el caso de La Tunita (Catamarca, Argentina). *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*, 27(2), 239-270. <https://doi.org/10.17151/rasv.2025.27.2.11>



ejecución de las pictografías rupestres durante el período Medio (cultura Aguada) y su relación con la técnica dentro del marco teórico de la antropología de la tecnología, concibiendo al arte rupestre, en tanto materialidad como un hecho social total, idea planteada por Marcel Mauss hace más de un siglo. Esto implica que la técnica utilizada para crear las pinturas no solo se valora por su destreza técnica, sino también por su capacidad para comunicar y transmitir significados culturales más amplios. La comprensión completa de esta relación requiere no solo un análisis de las habilidades técnicas empleadas en la creación del arte rupestre, sino también una consideración de su contexto cultural y simbólico más amplio.

**Palabras clave:** arte rupestre, estética, hecho social total, técnica, paisaje (fuente: *Tesaurus de la UNESCO*)

#### ABSTRACT

The relationship between art and technique in pre-Hispanic rock art is a complex and widely debated field of analysis. Some researchers highlight technical skill, evidenced in the careful selection of pigments, the preparation of rock surfaces, and the use of rudimentary tools to apply pigments with precision. However, others suggest that the distinction between art and technique in pre-Hispanic rock art is blurred, and even question whether it is appropriate to apply these Western concepts to pre-Columbian cultures. They argue that, rather than separating art and technique, it is more useful to view them as interconnected and co-evolved within the specific cultural context of pre-Hispanic societies. In this sense, the technical process of creating rock art involved not only technical skills, but also a deep cultural, religious, and symbolic knowledge. This work presents a series of reflections on the process of making pigment mixtures, the execution of rock pictographs during the Middle Period (Aguada culture), and their relationship to technique within the theoretical framework of the anthropology of technology, conceiving rock art, in terms of materiality, as a total social fact, an idea proposed by Marcel Mauss more than a century ago. This implies that the technique used to create the paintings is valued not only for its technical skill, but also for its ability to communicate and convey broader cultural meanings. A complete understanding of this relationship requires not only an analysis of the technical skills employed in the creation of rock art, but also a consideration of its broader cultural and symbolic context.

**Key words:** aesthetics, landscape, rock art, technique, total social fact (Source: *UNESCO Thesaurus*)

## Introducción

El origen etimológico de la palabra arte deriva del latín *ars*, que a su vez es una traducción del griego *techné*. Sin embargo, para el contexto grecolatino, estas palabras tienen un significado muy diferente al que se les atribuye actualmente. Incluso en los primeros momentos de la época moderna, significaban destreza, habilidades y aptitudes requeridas para construir un objeto o mandar. Así se hablaba del arte de la guerra, del gramático, del sastre, entre otros (Tatarkiewicz 2001; Sennet 2009). El arte en la antigüedad y la edad media abarcaba un concepto mucho más amplio; se entendía que su práctica implicaba el dominio de reglas previamente establecidas, vinculadas al conocimiento experto orientado hacia un fin determinado.

No es de extrañar que la artesanía y otras actividades estuvieran profundamente vinculadas en el pensamiento de los clásicos y de los hombres y mujeres de la edad media (Tatarkiewicz, 2001). La perspectiva clásica del arte permite relacionar conceptos como habilidades, destrezas, dominio de reglas y fines, muy presentes en lo que se entiende hoy en día por tecnología, la cual puede resultar útil a la hora de comprender el arte y/o tecnología de las sociedades precolombinas (Calvo Trias y Roselló, 2014). No resulta extraño debatir la relación entre arte y tecnología a partir del arte rupestre, tanto por la carga esteticista que tuvo en determinadas épocas como por las aproximaciones que lo situaron como un aspecto material de la ritualización de las sociedades del pasado (Sanchidrián, 2009).

De acuerdo con lo anterior, el objetivo del presente trabajo es presentar una serie de reflexiones teóricas y esbozar un encuadre interpretativo abierto del arte rupestre del complejo de sitios *La Tunita*, ubicado en Ancasti (Catamarca), que contemple no solo los aspectos iconográficos, sino también los referentes materiales. Asimismo, se busca integrar los aportes más recientes de nuestro equipo en los ámbitos iconográfico, arqueométrico, experimental y simbólico. Cabe mencionar que los objetos estudiados son materiales arqueológicos, sin informantes ni con fuentes escritas coetáneas que permitan aproximarse directamente a la dimensión del significado de sus productores. No obstante, es posible utilizar las fuentes etnohistóricas en la medida en que el noroeste argentino forma parte del mundo andino, para luego confrontar las hipótesis elaboradas a partir de información arqueológica y la información etnohistórica con el análisis de las materialidades pictóricas rupestres con sus contextos específicos (Bovisio, 2012).

### Área de estudio

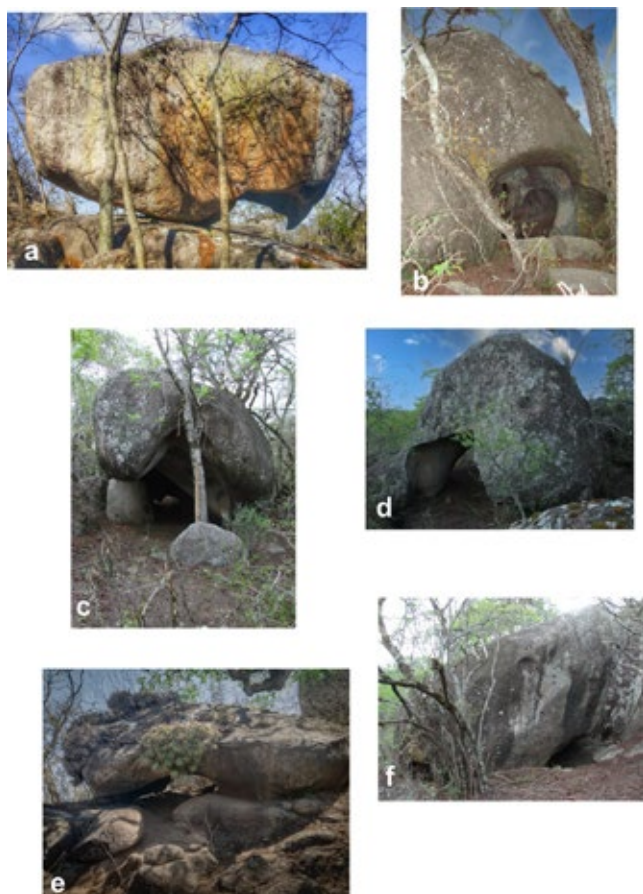
La Sierra de Ancasti se ubica en el sector este de la provincia de Catamarca (Argentina). Se extiende en sentido norte-sur, entre los 28° y 29° de latitud sur y los 63° y 65°30' de longitud oeste. Esta región configura una zona ecotonal con gran disponibilidad de recursos para la producción agrícola y ganadera que ha sido aprovechada desde tiempos precolombinos (Figura 1). A su vez, es una reserva importante de oquedades rocosas con arte rupestre (Figura 2) (Morlans, 1995; De la Fuente et al., 2005; Acosta et al., 2021a).



**Figura 1.** Ubicación geográfica del Parque Arqueológico La Tunita (Catamarca, Argentina)  
Fuente: elaboración propia.

Dentro de estas oquedades rocosas con arte rupestre, La Tunita es uno de los complejos de sitios más conocidos por la arqueología del noroeste argentino. Actualmente, el Camino de las Casas de Piedra es el único circuito activado patrimonialmente y conecta nueve sitios dentro del Parque. En líneas generales, se ubica entre los ríos Chico y Los Molinos, está constituido por numerosos abrigos con pinturas rupestres a poca distancia entre sí (De la Fuente et al., 2005) (Figura 1). En general, las pictografías rupestres pueden ser apreciadas desde el interior de los abrigos y, en algunos casos, desde corta distancia. Las mismas se ejecutaron a través de un tratamiento lineal y plano. Predominan los colores blancos con matices rosas, algunos en combinación con el rojo, siendo una minoría las pictografías realizadas en negro o rojo exclusivamente. Es destacable que

algunas representaciones poseen una considerable cantidad de materia que se descargó sobre el soporte, lo que pareciera potenciar ciertas condiciones ópticas y perceptivas (Nazar et al., 2014). Dentro de los sitios de La Tunita, el alero La Sixtina y El Hornero han sido los más estudiados y conocidos. La Sixtina se destaca por su emplazamiento y concentración de motivos antropomorfos de gran tamaño asignados principalmente a la cultura Aguada (Figura 3 y 4) (González, 1961-1964; De la Fuente, 1969; González, 1998; Nazar et al., 2014a).



**Figura 2.** Vista exterior de algunos de los sitios arqueológicos del Parque Arqueológico La Tunita

Nota.a. Alero La Sixtina, b. Alero El Hornero, c. Alero Bosquecillo 2, d. Cueva del Gato, e. Cueva de la Víbora, f. Bosquecillo I. Fuente: elaboración propia.





**Figura 3.** Vista de las pictografías del Alero La Sixtina  
Fuente: elaboración propia.



**Figura 4.** Detalle del motivo “El Danzarín”, Alero La Sixtina  
Fuente: elaboración propia.

A unos metros de La Sixtina, se ubica el alero El Hornero, que posee varios motivos zoomorfos y antropomorfos, conformado por dos cámaras. En la primera se destaca la representación de un gran felino y de un antropomorfo con una cabeza cercenada en su mano (Figura 5 y 6); en la cámara del fondo se aprecian pinturas de tonos blancos que parecen corresponder a momentos más tardíos (De la Fuente y Nazar, 2016).



**Figura 5.** El “Gran Jaguar”, Alero El Hornero

Fuente: elaboración propia.



**Figura 6.** El “Sacrificador” con su cabeza trofeo, Alero El Hornero

Fuente: elaboración propia.

## Antecedentes de aquello que llamamos Aguada y período Medio

Aquello que se conoce como la cultura Aguada en el período Medio o período de Integración Regional, Floreciente Regional o Formativo Superior-, tradicionalmente se ubica entre los siglos VII y IX d.C. El debate en torno a la periodificación crono-cultural de la cultura Aguada ha generado diversas posturas entre los investigadores. Así, para Kriscautzky y Lomaglio (2000), Aguada es una larga tradición que abarca desde el siglo III hasta el XII d.C. Esta falta de consenso en la asignación temporal ha dado lugar a un debate enriquecedor que aún continúa entre los especialistas (González, 1977; Núñez Regueiro y Tartussi, 1987; Pérez Gollán y Heredia, 1987; Raffino, 1988).

Para algunos investigadores, Aguada no correspondería a una cultura definida ni equivalente a una etnia, sino más bien a un componente ideológico durante el período de Integración Regional (Pérez Gollán, 1994). Sin embargo, estas propuestas tienen limitaciones, ya que no incluyen a otras sociedades coetáneas a Aguada, lo que cuestiona su validez (Gordillo, 2018). A pesar de esto, se optó por mantener la división tradicionalmente aceptada para el límite inicial y adoptar como límite final, la periodización de Kriscautzky y Lomaglio (2000), ubicando a Aguada entre los siglos VII y XII d.C. para efectos de estudio. Esta elección no es arbitraria, ya que atañe a los fechados de otros sitios arqueológicos de la Sierra de Ancasti cercanos al complejo del sitio La Tunita y el valle central de Catamarca aledaño a la Sierra de Ancasti (Llamazares, 2000; Núñez Regueiro y Tartussi, 2002; Nazar et al., 2014a).

El espacio geográfico ocupado por la cultura Aguada se extiende desde el sur de Salta hasta el norte de San Juan, con evidencias de interacción con el norte de Chile. Para tener una noción de Aguada y de las sociedades que integró, es necesario tener en cuenta aquellos cambios distintivos a partir del registro arqueológico. Los mismos sugieren un crecimiento poblacional con patrones de asentamiento más complejos y heterogéneos, especialización artesanal, segregación mortuoria, una iconografía religiosa centrada en motivos antro-po-felínicos y temas fantásticos, y el consumo de alucinógenos en prácticas rituales. La figura del chamán y el guerrero aparecen como fundamentales, lo que sugiere cierta jerarquización social en torno a estos individuos, esto se ve contrastado con la representación de adornos complejos y tocados cefálicos. No obstante, hay un extenso debate sobre si hubo jerarquías institucionalizadas o mantuvieron relaciones heterárquicas o ambiguas en la construcción de las desigualdades sociales (Haber, 1992; González, 1998; Laguens, 2006; Gordillo, 2018, 2020; Calomino, 2019).



La iconografía dispuesta en materiales como la alfarería de la cultura Aguada se caracterizó por su diversidad y complejidad, que va desde diseños esquemáticos y geométricos hasta representaciones analíticas y figurativas. Predominaron los motivos figurativos, incluyendo representaciones antropomorfas, ofídicas, felínicas y ornitomorfos, con múltiples combinaciones de estas categorías (González, 1977,1998). En la combinación de representaciones intervinieron dos procesos; la atomización, donde se descompone el motivo en partes, y la recomposición, que combina las partes atomizadas en nuevos motivos fantásticos basados en una idea previa del modelo representado (Kusch, 1991).

El análisis de los motivos antropomorfos evidencia la existencia de normas de composición que rigen la representación de la humanidad, tales como la posición de pie, frontal y vertical (Gordillo y Kusch, 1987). Por su parte, los motivos ofídicos –que incluyen referencias a ofidios, anfisbenas y batracios– se caracterizan por su aparición en guardas o bandas que adornan las piezas cerámicas, así como en los accesorios de las figuras antropomorfas. Sin embargo, su relevancia es secundaria en comparación con los motivos felínicos, los cuales se distinguen igualmente por su traslado hacia otras representaciones (Gordillo y Basile, 2019).

Un aspecto poco estudiado de la iconografía Aguada es la representación de vegetales, donde algunos motivos podrían remitir a semillas de cebil utilizadas como alucinógenos, presentes en motivos felínicos y antropomorfos (Marconetto, 2015).

En líneas generales, la ausencia de representaciones de la cotidianidad en la iconografía Aguada sugiere un interés por integrar ideológicamente distintas sociedades en un discurso religioso, mítico y ceremonial común, posiblemente buscando sublimar y trascender conflictos socio-políticos (González, 1998; Nazar et al., 2014b).

### **Los estudios rupestres en la Sierra de Ancasti**

Los estudios arqueológicos en Ancasti se iniciaron con Ardissonne y Difrieri en la década de 1940, cuando ambos investigadores decidieron analizar pircas y morteros de la zona en un intento de delimitar el área meridional andina (Ardissonne, 1943; Difrieri,1945). En el año 1969, Nicolás de la Fuente dio a conocer al mundo académico la existencia del sitio La Tunita. Desde entonces, las investigaciones arqueológicas en Ancasti se caracterizaron por un interés en el estudio del arte rupestre, dando cuenta de la temporalidad y autoría de las materialidades arqueológicas

de la zona (De la Fuente, 1969, 1990; Barrionuevo, 1972; Gramajo y Martínez Moreno, 1978; Segura, 1988).

Como consecuencia, los análisis morfoestilísticos fueron relevantes para los intereses de estos investigadores, ya que pudieron adscribir gran parte del arte rupestre a la cultura de La Aguada, la cual fue previamente definida por González (1961-1964). Una vez identificados el tiempo y la identidad de los sitios, surgieron cuestiones acerca de la funcionalidad del registro arqueológico. Desde un principio, por el carácter no eminentemente utilitario del arte rupestre, se consideró como parte del repertorio ritual Aguada.

Estas interpretaciones influyeron significativamente en investigaciones posteriores, las cuales pueden ser comprendidas dentro del enfoque de una *ritualización* de Aguada. El equipo liderado por Llamazares fue uno de los principales representantes de esta perspectiva, ya que abordó la dimensión religiosa y ceremonial no solo desde el análisis morfo-estilístico, sino también mediante dataciones absolutas. Estas dataciones revelaron un rango temporal de aproximadamente 600 años, ubicándose entre el 700 y el 1300 d.C., lo que incluye tanto fases tempranas como clásicas del desarrollo de Aguada. Además, la asociación con Aguada se vio fortalecida por estudios composicionales que detectaron la presencia de cebil en los pigmentos utilizados en las pictografías (Llamazares, 2000, 2004).

Por su parte, desde principios de los años 2000, Nazar amplió la vinculación ritual del arte rupestre hacia otros campos de acción social y exploró la dimensión simbólica de La Tunita. Este autor relacionó las escenas de violencia presentes en las representaciones antropomorfas del sitio La Tunita con las tensiones que acaecieron en el período Medio y la conflictividad hacia los grupos de la llanura chaco-santiagoense (Nazar, 2003; Nazar et al., 2014b; De la Fuente y Nazar, 2016).

Paralelamente, se desarrolló otra línea de investigación sustentada en la antropología de la tecnología, a través de la cual, De la Fuente y Nazar (2016) enfatizaron preguntas propias de la dimensión técnica y la base material del arte rupestre, a las que se les dio respuesta por medio del estudio morfo-estilístico y la aplicación de técnicas arqueométricas que buscaron reconstruir el proceso de elaboración de las pictografías de La Tunita y cómo este incidió en el resto de los aspectos involucrados (De la Fuente y Nazar, 2016; Acosta et al., 2021b). Ambos investigadores no plantearon una digresión con investigaciones anteriores donde enfatizaron la adscripción a Aguada; antes bien, retomaron tópicos propios de

estas líneas de investigación, tales como el carácter ritual y la vinculación de las sociedades de Ancasti con el valle central y el este catamarqueño (Nazar et al., 2014b).

Otros trabajos se han centrado en el complejo de sitios de Oyola, donde el enfoque está dirigido a descubrir los aspectos distintivos locales de Ancasti, integrando diversas técnicas arqueométricas, estratigráficas y análisis de superposiciones que permitirían conectar otros eventos ocurridos en los sitios con las pictografías (Quesada y Gheco, 2011).

En todos estos estudios se pueden observar dos tendencias, una que enfatiza los procesos de elaboración y otra que estudia los efectos que provoca el arte rupestre en un contexto determinado. Se considera que estas tendencias no son mutuamente excluyentes, antes bien son dos vías complementarias. Es por ello que, en los siguientes apartados, se dará cuenta de las discusiones teóricas en antropología respecto al arte no occidental.

### **El arte, antes y después del arte**

Desde sus inicios, la categoría de arte hacia ciertas prácticas y objetos de sociedades del pasado y no occidentales planteó un desafío relevante para los investigadores. Por un lado, se encuentran aquellos que niegan la posibilidad de un arte en estos grupos humanos, ya que la categoría *arte* remite a cierto tipo de instituciones, objetos y prácticas inherentes a las sociedades modernas y occidentales. Por el otro, aquellos que, si bien no niegan la posibilidad del arte en estas sociedades, la misma debe ser entendida como una categoría propia de los investigadores o remitirse a otros aspectos de la realidad social (Heyd, 2003; Sanchidrián, 2009).

Ambas posturas a la larga cristalizan nociones etnocéntricas, que niegan los fenómenos estéticos en otros grupos humanos y patrones de conducta similares a los que encontraríamos en las sociedades occidentales. En ambos casos nos enfrentamos a problemas típicos de la traducción antropológica, sin menoscabo de este tema que tuvo extensos debates en la teoría antropológica, consideramos que el arte es una categoría *etic* que nos permite conocer y reconocer en el otro culturalmente diferenciado los fenómenos estéticos (Clifford, 1988). Que en estos grupos haya existido o no un concepto de arte o un término, esto no impide su estudio al igual que muchas categorías que la antropología utiliza como las de *sociedades matrilineales* o *patrilineales* que no poseen un equivalente en esas mismas sociedades (Heyd, 2013).

A pesar de las limitaciones, ¿qué nos habilita a llamar arte al arte rupestre y por qué nuestra inclusión de esta categoría? Los múltiples intentos de la filosofía del arte en la definición del arte fueron más bien representantes de distintos puntos de vista estéticos de lo que debería ser el arte, en lugar de un intento por definir el arte (Stecker, 2003).

En la búsqueda de una definición no esencialista y no deontológica del arte, consideramos que es pertinente rescatar el consenso de los enfoques institucionales, intencionales y funcionalistas que buscan distinguir el arte sin partir de definiciones deontológicas estrictas. De esta manera se busca encontrar condiciones suficientes para que algo sea considerado arte, sin pretender crear una teoría del arte que establezca normas. Stecker (2003), un filósofo funcionalista, combinó algunos de los enfoques expuestos y definió al arte de la siguiente manera:

“ an item is an artwork at time *t* where *t* is not earlier than the time at which the item is made, if and only if (a) it is in one of the central artforms at *t* and is made with the intention of fulfilling a function that art has at *t*, or (b) it is an artefact that achieves excellence in achieving such a function.”(p. 151).

Esta definición es útil, ya que algo puede ser arte sin cumplir con alguna de las funciones del arte o tener otras funciones; si se toma como referencias las artes generalmente consolidadas por nuestro marco cultural moderno y occidental, la intención de cumplir con algunos de los requerimientos es suficiente, en consecuencia se identifica una dimensión histórico-reflexiva ya que las funciones poseen como presupuesto la suficiencia y no en la identidad. El arte del presente se relaciona con el arte del pasado de acuerdo con las funciones cambiantes del contexto histórico que cumplen o pretendieron cumplir en algún momento (Davies, 2013). Como resultado, el arte rupestre de las sociedades del pasado y/o no occidentales es una obra de arte desde el punto b) (Stecker, 2003).

En suma, cuando se califican las pictografías o grabados rupestres como arte desde nuestro contexto, se busca poner en consideración los fenómenos estéticos y todo lo que ello implica, poniéndose en juego aspectos tales como la forma, la composición, los ritmos, las respuestas emocionales de apreciación y/o placer/desagrado, el grado de habilidades involucradas, entre otras. Sin embargo, esto no nos habilita a realizar extrapolaciones sobre nuestra concepción del arte, antes bien la definición dada por Stecker permite situar nuestra subjetividad como investigadores (Mauss, 2002/1947; Romero, 2018).

De esto también se desprende que debemos tener en cuenta los contextos que relacionan múltiples dimensiones sociales a analizar, no basta con reconocer que los aspectos estéticos se encontraban presentes, sino con cuáles otros elementos interactúan y qué especificidad les otorgan los contextos culturales que los producen (Heyd, 2003).

### **Entre arte y técnica: la vuelta a lo mágico-religioso**

Como se mencionó anteriormente, la recepción del arte de las sociedades del pasado y no occidentales representó un gran dilema para la antropología y la arqueología. Aunque algunas posturas plantearon la imposibilidad de conocer el arte, este tuvo un lugar relevante en los debates académicos (Pitt-Rivers, 1906; Boas, 1927/1947; Mauss, 1947/20002; Harris, 1987/2001; Heyd, 2003; Gell, 1992/2016).

De estos autores se resaltan dos tópicos que permitieron poner en cuestión nuestra noción de arte; en primer lugar, la relación de los aspectos técnicos y estéticos, y en segundo lugar, la problematización de las nociones de lo útil y lo decorativo que poseen los objetos y prácticas de las sociedades del pasado y no occidentales que se han calificado como arte (Mauss, 1947/2002; Harris, 1987/2001).

La diferenciación entre lo útil y lo decorativo es una categorización que realizamos los investigadores para explorar determinadas dimensiones presentes en las sociedades que estudiamos. Estas distinciones provienen de nuestras propias concepciones sobre el arte y la técnica. Sin embargo, como científicos sociales, nuestro objetivo no es construir una teoría del arte, sino examinar los criterios de suficiencia que identificamos inicialmente como un estándar de excelencia. Este paso resulta necesario para poder confrontar nuestra propia subjetividad con las prácticas o materialidades de contextos no occidentales y/o arqueológicos (Stecker, 2003).

Incluso dentro de la antropología de la tecnología se encuentra presente la problematización de lo utilitario versus lo decorativo en la evaluación de los procesos de elaboración de los objetos. Así, para Lemonnier (1992), la técnica es el producto resultante de una serie de interrelaciones entre materia, energía, objetos, gestos y saber hacer. De este modo se tienen en cuenta aquellas elecciones técnicas y patrones que no responden a un criterio meramente utilitario o funcional, las cuales son inherentes a un saber hacer y se inscriben en las representaciones sociales de un contexto específico (Lemonnier, 1992; Gosselain, 2010).



Por lo ya mencionado, se considera que ambos enfoques no son mutuamente excluyentes para el arte rupestre, antes bien una mirada estética requiere entender y evaluar el efecto de las propiedades físicas sobre los sentidos. Por este motivo, los referentes materiales cobran importancia (Vergara Murúa, 2013), al igual que la necesidad de evaluar las elecciones técnicas que desde un punto de vista funcional o utilitario podrían parecer arbitrarias, pero que responden a representaciones sociales vinculadas con criterios estéticos u otros (Troncoso, 2010).

Por esta razón, para poder integrar y observar los datos del registro arqueológico no se debe perder la relevancia de los contextos específicos donde estos se integran. Una gran diferencia es que estas sociedades no poseen marcos institucionales que delimiten aquello que es artístico o no, en efecto se puede observar en los objetos de las sociedades no occidentales distintas dimensiones de lo social, como lo político, lo religioso e incluso las prácticas de subsistencia, este carácter global también se encuentra presente en lo que se denomina arte rupestre (Gell, 1992/2016). En este sentido se sostiene que es necesario volver a Mauss (1925/1979) y abordar el arte rupestre como un hecho social total, ya que “los planos de la sociedad son interdependientes e interpenetrados” (Giobellina, 2009, p. 32). Consecuentemente, el camino para llegar hacia los aspectos estéticos debe tener en cuenta como primer paso el proceso de elaboración que posee y analizar los gestos implicados en la transformación de las materias primas hacia las pictografías y grabados rupestres (Acosta et al., 2023). Para de esta manera visualizar las siguientes dimensiones:

1. *Interconexión de elementos culturales:* el arte rupestre prehispánico puede ser visto como un ejemplo de hecho social total según Mauss, ya que implica una interconexión de diferentes aspectos de la vida social de las sociedades del pasado. Esto puede incluir elementos religiosos, económicos, políticos y simbólicos que se manifiestan a través de las representaciones rupestres.
2. *Integración de la comunidad:* el arte rupestre, al ser producido y utilizado por alguna sociedad determinada, puede otorgar indicios sobre la integración social, la cohesión del grupo y el conflicto. Mauss argumenta que los hechos sociales totales involucran la participación y el compromiso de la sociedad de manera diferenciada; de esta manera, puede considerarse como una manifestación de distintos colectivos que participaron, ya sea de manera restrictiva o ampliada según los grados de solidaridad social admitidos.

3. *Función simbólica*: muchas de las representaciones rupestres tienen una función ritual y simbólica en las sociedades prehispánicas. Estas imágenes pueden estar relacionadas con prácticas religiosas, creencias cosmogónicas o actividades rituales que formaban parte de la vida social total de estas sociedades, según la perspectiva de Mauss (Hubert y Mauss, 1902; Mauss y Hubert, 1899/2010).
4. *Transmisión intergeneracional de conocimiento*: la producción y el uso del arte rupestre implican la transmisión de conocimientos y prácticas culturales. Este aspecto coincide con la idea de Mauss sobre la continuidad de los hechos sociales totales a lo largo del tiempo, ya que estas representaciones rupestres pueden haber sido elaboradas y mantenidas a lo largo de varias generaciones (Mauss, 1925/1979).
5. *Inclusión de dimensiones materiales y no materiales*: el arte rupestre no solo involucra la producción de imágenes en las rocas, la elección de los soportes y espacios, sino también la utilización de técnicas y materiales específicos, así como la incorporación de significados simbólicos y sociales, algunos de los cuales pueden rastrearse en el registro arqueológico. Esta combinación de dimensiones materiales y no materiales refleja la complejidad de los hechos sociales totales.

En líneas generales, abordar el arte rupestre como hecho social total es una incursión en la vida social que remite a la densidad simbólica e interactiva; el análisis nunca se aleja de lo concreto, ya que busca captar los modos singulares que acaecen en las relaciones sociales (Karsenti, 2008).

Todos estos factores comienzan a ser elucidados por el análisis tecnológico, ya que la técnica, en palabras de Mauss (1925/1979) es un “acto tradicional eficaz” (p. 342). De este modo, el análisis de los gestos de los y las artistas permite la identificación de elecciones técnicas conscientes e inconscientes que responden al *saber hacer* de un grupo (Lemonnier, 1992). Por consiguiente, la elaboración del arte rupestre es el resultado de una serie de actividades antrópicas –por lo tanto, sociales– y limitantes físicas materiales que forman parte de un proceso de transformación de las materias primas y pueden ser recopiladas en una *cadena operativa* (Leroi-Gourhan, 1965/1971; Gárate Maidagan, 2000; Acosta et al., 2023).

Resulta menester como sujetos disciplinados de la arqueología no dejar de advertir las limitantes existentes en la identificación de las cadenas operativas fruto de los procesos tafonómicos en cualquier

materialidad arqueológica (Sanchidrián, 2001). Sin embargo, la cadena operativa como herramienta conceptual y metodológica no se agota en una suma de procesos físicos, sino que estos pueden ser vinculados con las demás esferas de la vida social de un individuo que elabora arte rupestre, por este motivo resulta un instrumento útil, ya que permite moderar nuestras consideraciones ideacionales con las consideraciones materiales (Schlanger, 2005).

### **Integrando interpretaciones: volver al período Medio en La Tunita**

A lo largo del tiempo, se han abierto múltiples interpretaciones respecto al arte rupestre del sitio La Tunita. Para realizar mejores argumentos, se consideró que estas interpretaciones se integren y expliciten en sus supuestos. Con este propósito se retomaron algunos trabajos que, por distintos caminos, llegaron a diversas lecturas del arte rupestre; las primeras obtenidas por el análisis morfo-estilístico, las segundas derivadas del análisis tecnológico del arte rupestre y las terceras identificadas a partir del estado actual de conocimiento arqueológico e inferencias antropológicas aplicadas al contexto del período Medio.

Por la vía morfo-estilística se arribó a las siguientes consideraciones:

Las pinturas rupestres mayoritariamente asociadas al período Medio y cultura Aguada presentan características morfoestilísticas específicas, como la representación de escenas rituales con temas recurrentes –felinos, pipas y sacrificios–. Estas representaciones destacan por el uso predominante de colores como blanco, crema, rojo y en menor medida negro, siendo este último utilizado para resaltar rasgos como ojos y fauces (De la Fuente et al., 2005; Nazar et al., 2014b).

La estética antropomorfa de las pinturas del alero de la Sixtina (Figura 7) y la Cueva El Hornero del sitio La Tunita se distingue por dos tratamientos diferenciados en motivos de diferentes tamaños, no solo en la escala sino también en la cantidad de materiales empleados. Además, las oquedades rocosas seleccionadas para la elaboración de las pictografías son visibles desde el interior, lo que resulta en patrones de visibilidad restringidos en dichas representaciones (Nazar et al., 2014a).



**Figura 7.** Vista de la visera del alero La Sixtina con el despliegue de pictografías en las unidades topográficas

Fuente: elaboración propia.

Por la vía tecnológica encontramos las siguientes consideraciones:

Las pinturas rupestres de La Tunita presentan una compleja mezcla pigmentaria que incluye yeso, aluminosilicatos, calcita y oxalatos de calcio. Este hallazgo sugiere una cuidadosa selección y preparación de los elementos utilizados en la elaboración de las pictografías. Aunque las condiciones técnicas de las superficies podrían haberse visto mejoradas por un acondicionamiento previo del soporte, no encontramos evidencia suficiente del mismo. No obstante, no se descarta la posibilidad de su existencia, ya que tal cuestión podría zanjarse a través de un análisis microestratigráfico (De La Fuente y Nazar, 2016; Acosta et al., 2021a).

El análisis de las técnicas pictóricas empleadas reveló la existencia de dos métodos distintos: uno basado en la agregación de pastas y otro en la aplicación directa de pintura con una base más acuosa. Esta diferenciación en los procesos creativos destaca la diversidad técnica de las personas que pintan (Acosta et al., 2021b).

Además, se consideró que la posible inclusión de materiales orgánicos en las pinturas rupestres podría haber aportado tonalidades especiales o propiedades específicas a estas pictografías prehispánicas. Asimismo, se han identificado repintados o retoques realizados posteriormente, los cuales pueden corresponder a restauraciones o realces de detalles de las composiciones originales. Por lo tanto, se concluye que esto representa una reactualización de las prácticas pictóricas a lo largo del tiempo (De La Fuente y Nazar, 2016; Acosta et al., 2021a; Acosta et al., 2021b).

La cantidad de materiales utilizados, así como los conocimientos técnicos requeridos para el tratamiento de los mismos, sugiere un alto grado de especialización por parte de los antiguos pintores de La Tunita. Este nivel de pericia artística subraya la importancia cultural y la sofisticación técnica de esta antigua comunidad (De la Fuente y Nazar, 2016).

Por la vía de las inferencias antropológicas y la información arqueológica del período Medio se llegó a las siguientes consideraciones:

La Tunita es un sitio que se encuentra asociado a una importante vía de circulación macrorregional, que conecta las sierras de Ancasti, el valle de Catamarca y los valles mesotermiales del oeste catamarqueño. Al encontrarse cercano a las llanuras santiagueñas, se sostiene que pudo tener una relación fluida con las poblaciones al oeste (valle de Catamarca y oeste catamarqueño) y conflictiva con las poblaciones orientales (llanuras santiagueñas). Es por ello que las representaciones pictóricas guardan relación con conflictos y tensiones sociales que acaecieron a finales del período Aguada (Nazar et al., 2014a).

Además, el discurso visual de las pictografías carente de escenas vinculadas con la vida cotidiana expresa un fuerte énfasis en la violencia ritual, las metamorfosis de humanos a zoomorfos y seres imaginarios, propias de la dimensión religiosa-política (Gordillo, 2020). Si a esto se suma que las sociedades Aguada posiblemente utilizaron el sitio La Tunita como un lugar de iniciación chamánica debido a su ubicación dentro de un bosque de cebil (*Anadenanthera colubrina*), cuyas semillas eran utilizadas para la elaboración de alucinógenos, tales observaciones se ven reforzadas (Nazar et al. 2014b; Bovisio, 2019).

Por último, es menester mencionar que la mayoría de las cuevas y abrigos rocosos del sitio La Tunita poseen distancias considerables con espacios domésticos, esto da indicios de una fase de separación y discontinuidad, lo que de hecho explica la elección de espacios pequeños y de acceso limitado para visualizar las representaciones rupestres (De la Fuente, 1990; Turner, 1999).

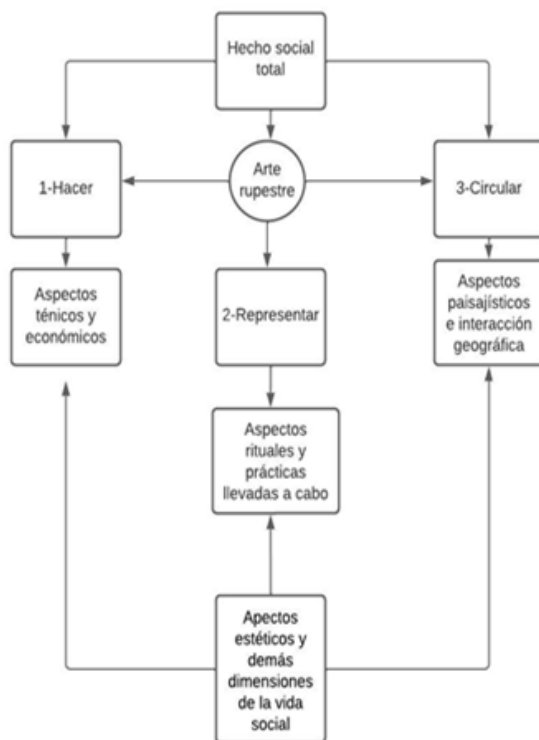
### **Las pictografías rupestres como hecho social total: una discusión**

Para Mauss (1925/1979), el don, que clasifica como un hecho social total, se encontraba compuesto de una tríada de tres instancias interactivas y cohesivas; una de dar, otra de recibir y una última de devolver. De esta manera se vinculan las obligaciones de hacer el don, los grupos a los cuales se destina el don y los eventos donde circula o consume, por



último, el alcance en la reproducción social de las relaciones implicadas (Mauss y Hubert 1899/2010; Mauss, 1925/1979; Karsenti, 2008).

Pese a sus diferencias se sostiene que al arte rupestre de La Tunita pueden imputársele tres instancias interactivas: una primera instancia de hacer, que implica todos los procesos técnico-económicos de elaboración; una segunda instancia de representar en la cual los objetos se incluyen en acontecimientos específicos; y una tercera de circulación donde el arte rupestre se vuelve un elemento relevante dentro del paisaje arqueológico (Figura 8). Estas instancias de interacción posibilitan la articulación de diversas dimensiones de la realidad social, al tiempo que permiten ejercer un control reflexivo sobre las interpretaciones elaboradas. Con el fin de ilustrar nuestra propuesta, retomaremos algunas de las conclusiones previamente expuestas.



**Figura 8.** Esquema interpretativo del arte rupestre como hecho social total

Fuente: elaboración propia.

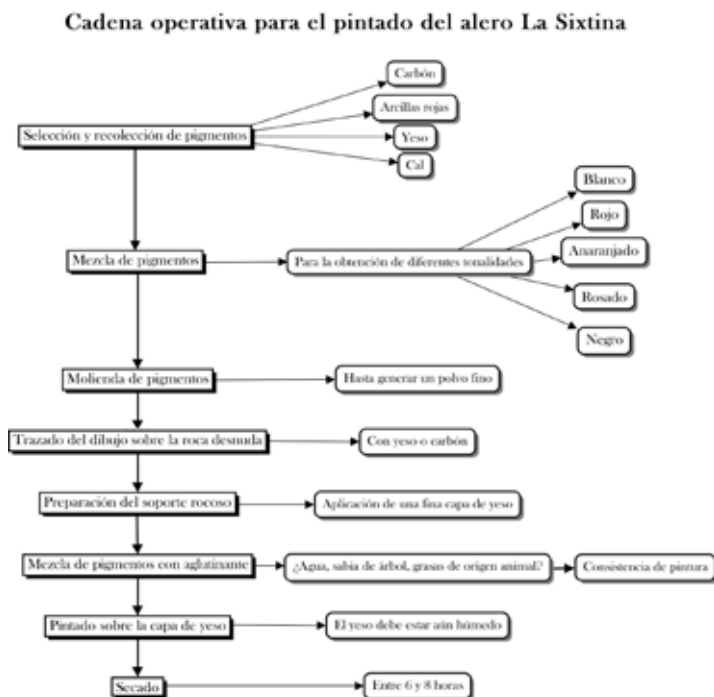
### *Primera instancia: Hacer*

En esta primera instancia se observa que el tratamiento técnico que poseían las sociedades del período Medio es complejo, lo cual se advierte en torno a dos cometidos: primero, la obtención de las materias primas; segundo, la durabilidad de las pictografías a lo largo del tiempo (De La Fuente y Nazar, 2016).

Para eso se requirió de materiales aptos para adherirse a los soportes rocosos, compuestos fundamentalmente de rocas graníticas con una alta presencia de micas pasibles de la absorción de humedad (Nazar et al., 2010)

De esta manera, se identifican dos procesos técnicos diferenciados: el primero corresponde a la pintura propiamente dicha, presente en pictografías de menor tamaño, cuya base es más acuosa; y el segundo, a la aplicación de agregados de pastas destinados a las pictografías más grandes, compuestos principalmente de yeso (Acosta et al., 2021a). No es el objetivo de este artículo reproducir todos los resultados, para ello remitimos al siguiente cuadro que da cuenta de la cadena operativa de las pictografías (Figura 9). No obstante, queremos recalcar que la manipulación del yeso y el posible agregado de cal, revelan un conocimiento de las temperaturas necesarias para su procesamiento y tiempos de fraguado óptimos que poseen estos materiales para la ejecución pictórica en el soporte rocoso, lo que nos habla de una gran destreza técnica de los pintores del período Medio (Acosta et al., 2021b).

A raíz de estos estudios, se vislumbra un grado de especialización importante por parte de los pintores del período Medio y pistas sobre un saber hacer que nos acercan a sus identidades. Lo que queda irresuelto son las relaciones entre lo político-religioso: si había cierto grado de separación y conformaban parte de un grupo específico de chamanes que poseían el discurso religioso que legitima al poder político, o se trataba de escenas violentas de una élite guerrera que detentaba el poder político y religioso de manera conjunta.



**Figura 9.** Cadena operativa del proceso de elaboración y ejecución de las pictografías en el Alero La Sixtina  
Fuente: tomado y adaptado de Acosta et al., 2021b.

### Segunda instancia: Representar

En el estudio de las representaciones sociales se encuentra la definición clásica de Moscovici (2000) para quien son “un conjunto de conceptos, declaraciones y explicaciones originadas en la vida cotidiana que constituyen una manera particular de comprender y comunicar”(p. 33). En la antropología de la tecnología, se entiende por representación social todos aquellos aspectos que son indicadores objetivos de significados y que como tales pueden ser llamados *símbolos*. En el campo tecnológico, muchos de estos se encuentran presentes en las elecciones arbitrarias desde un punto de vista técnico en las acciones físicas y materiales de la elaboración de algún objeto (Jodelet, 1986; Lemonnier, 1992). Se considera que en esta segunda instancia se vuelven presentes todas aquellas nociones e intenciones por las cuales fueron elaboradas las pictografías rupestres, volviéndose acto en los ritos y ceremonias que se celebraron en La Tunita.

Durante largo tiempo hubo una discusión del carácter ritual de los sitios con arte rupestre en Ancasti, al punto tal que el rito se convirtió en una *caja negra* para explicar todo aquello que no estuviera relacionado con una función de subsistencia determinada, algo que llamamos la *ritualización de Aguada*. La iconografía de las pictografías revela temas típicos del período Medio, la parafernalia felínica, escenas de danzas y sacrificios. Sin embargo, en el sitio La Tunita y su alero más importante, La Sixtina, sobresalen los motivos antropomorfos y algunos de ellos con atributos zoomorfos, con una notable ausencia de las figuras quiméricas. Lo cual permite pensar un espacio donde tiene como protagonistas no seres sobrenaturales o divinidades, sino la relación que poseen los chamanes con esos seres, a su vez estos primeros se identifican con propiedades y capacidades de los animales representados –el felino principalmente– (Tabla 1) (Nazar et al.,2014a).

Tabla 1. Tipos de motivos documentados en el complejo de sitios La Tunita

Tipos de Motivos del complejo de sitios La Tunita	Alero La Sixtina	Cueva El Hornero
Antropomorfos	21	3
Antropozoomorfos	1	-
Felinos	3	4
Camélidos	4	-
Ornitomorfos	-	3
Reptiles y serpentiformes	2	2
Zoomorfos indeterminados	2	-
Geométricos	8	4
Armas u otros objetos	1	-
Indeterminados	2	3

Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con los estudios de De La Fuente (1990), el sitio La Tunita presenta características típicas de lugares rituales, ya que se trata de un lugar separado de espacios domésticos, con una disposición particular donde las pictografías rupestres pueden ser observadas solamente desde adentro, conformando espacios pequeños y limitados. Estas condiciones de accesibilidad permiten pensar en un espacio donde

tienen lugar actividades para un número limitado de personas, donde las pinturas rupestres jugaban un papel importante; esto lo testimonian los continuos repintados identificados por los estudios arqueométricos (Acosta et al., 2021b). A su vez se encuentra enclavado en un bosque de cebil (*Anadenanthera colubrina*) cuyas semillas eran utilizadas para la producción de sustancias psicotrópicas (Nazar et al., 2014a).

El uso de máscaras felínicas como en la pictografía del danzarín (Figura 4) revela la convergencia de diversos elementos que tenía la cultura Aguada en Ancasti, al conjugar rasgos andinos y de los grupos amazónicos de las llanuras (Ramos Valenzuela, 2010). De acuerdo con estudios previos, el uso del tembetá, tocados cefálicos y mascarillas son rastreables en diversas tradiciones culturales del NOA, lo cual complejiza la identidad cultural de Aguada y su arte rupestre al salirse de lo estrictamente *andino* (González, 1979, 1998).

En la obra *De la naturaleza y de la función del sacrificio*, Hubert y Mauss (1899/2010) explican la relación entre el sacrificador y el sacrificado como una interacción simbólica que transforma tanto a la víctima como al sujeto que realiza el sacrificio. Esta transformación se da en el marco de un sistema ritual altamente estructurado, donde el sacrificador (individual o colectivo) no es simplemente un oferente pasivo, sino que participa activamente en la acción sacrificial que modifica su propio estado espiritual o moral. El sacrificador se convierte en un actor religioso que, mediante el acto sacrificial, se purifica, se consagra o busca restaurar una relación con lo sagrado que ha sido alterada. La víctima, por su parte, es consagrada –es decir, retirada del mundo profano– y, al ser destruida o transformada ritualmente, se convierte en el medio a través del cual se realiza esta operación de regeneración o expiación.

Asimismo, Hubert y Mauss (1899/2010) sostienen que la víctima no es simplemente un objeto pasivo del sacrificio, sino que actúa como un intermediario simbólico entre el sacrificador y lo sagrado. La muerte o transformación de la víctima tiene un efecto directo sobre el sacrificador, ya sea comunicándole una cualidad sagrada (como en los sacrificios comunales) o eliminando una impureza (como en los sacrificios expiatorios). Esta relación es estructural, no casual, y se enmarca en un sistema donde cada elemento –la elección de la víctima, el lugar, los ritos preliminares y posteriores– está cuidadosamente regulado para asegurar la eficacia simbólica del sacrificio. En resumen, el vínculo entre sacrificador y sacrificado es una mediación ritual que permite una transformación recíproca: el sacrificador se regenera o purifica a través de la destrucción sagrada de la víctima.



Si se busca integrar las instancias del hacer con las del representar, nos encontramos con un proceso de gran complejidad, que requiere conocimientos específicos tanto de los materiales como del diseño pictográfico. A esto se suman los procesos de repintado ulteriores de algunas representaciones rupestres, que sugieren una posible vinculación entre el mantenimiento de las pinturas y las actividades celebradas en el sitio. Esto puede interpretarse como una actualización de los saberes y códigos compartidos (Acosta et al., 2021b).

Bovisio (2019) señala en otros estudios, y con otros objetos calificados como ceremoniales de la arqueología del noroeste argentino, que esta relación entre quienes detentan el discurso ideológico-religioso y la producción de objetos resulta indisociable.

Como se señaló anteriormente, el carácter ritual de ciertas prácticas no nos excluye de identificar en ellas otros aspectos de la vida social. El verdadero problema surge cuando se asumen esos ritos como un punto de cierre, en lugar de considerarlos una vía para profundizar en el análisis.

#### *Tercera instancia: Circular*

Una de las claves para entender al don como hecho social total en Mauss es la pregunta por *la fuerza* que tiene un objeto que se dona y obliga al donatario a devolverla. El objeto no es algo inerte, sino que ordena elementos materiales e inmateriales y enmarca las relaciones sociales (Mauss, 1925/1979). En igual sentido, los sitios con arte rupestre conforman una unidad compleja de relaciones entre el ambiente, otros sitios cercanos e incluso grupos humanos de regiones más lejanas (Nazar et al., 2014b).

Así, los enfoques teóricos condicionan en cuanto a las interpretaciones. Por un lado, aquellos que privilegian lo local se concentran en las condiciones de acceso, los recursos y las prácticas sociales dentro de los sitios con arte rupestre, lo que permite plantear preguntas culturales vinculadas a las sociedades que los generaron, a partir de inferencias conductuales como la corporalidad, la visibilidad o las distancias. En cambio, quienes enfatizan los contactos entre la sierra de Ancasti y otras regiones tienden a descuidar las particularidades locales, al centrarse en el lugar que este territorio habría ocupado dentro de la geografía cultural del período Medio.

Una de las preguntas que interesan en este artículo y que puede desprenderse para ambas posturas es, ¿las escenas sacrificiales y que

expresan violencia responden a un contexto conflictivo del período Medio o son parte de un discurso ideológico común que buscaba dirimir la conflictividad interna de las sociedades productoras de arte rupestre? (Solari y Gordillo, 2017).

Provisoriamente se sostiene que ambas posturas no son mutuamente excluyentes, ya que aquello que los autores han llamado período Medio, se trata de la expresión de sociedades en un amplio espacio dentro del noroeste argentino y norte de Chile caracterizada por una mayor especialización, crecimiento poblacional y por ende mayor interacción, lo que devino en expresiones locales de un discurso ideológico compartido tanto por posibles sociedades jerarquizadas o posibles sociedades cuya construcción de jerarquías fueran más ambiguas.

Por ello, la ausencia de escenas de la vida cotidiana en La Tunita y otros sitios con arte rupestre revela una trama compleja de relaciones regionales que corresponden con las relaciones de las sociedades de Ancasti con el valle central y el este catamarqueño (Nazar et al., 2014a).

En un trabajo reciente Bovisio (2019) vincula las representaciones antropomorfas y zoo antropomorfas en objetos ceremoniales con las relaciones de los chamanes con las *wakas*, mientras las imágenes quiméricas expresan los caracteres propios de la *waka*. Dentro de las particularidades de algunos sitios de La Tunita se identificó una preponderancia de las figuras antropomorfas sobre las zoomorfas, lo que pareciera indicar que tienen como protagonistas los mismos oficiantes ceremoniales, si a eso se suma la accesibilidad y visibilidad restringidas, inducen a pensar el carácter excluyente de las prácticas efectuadas en tales sitios.

## Conclusiones

Así pues, al recorrer La Tunita, se halla en un complejo de sitios inserto en un bosque serrano con importantes recursos para las ceremonias y ritos, donde las pictografías parecen indicar una vinculación substantiva de aquellos personajes que detentan el discurso ideológico-religioso y los personajes presentes en las escenas violentas que sugieren un contexto tenso para el período Medio. La destreza técnica y el conocimiento que conllevan la elaboración de las pictografías, las operaciones ulteriores de mantenimiento y el énfasis con el rojo en zonas como los ojos, las fauces y heridas, nos revelan una práctica celebratoria y propiciatoria de la fuerza de los oficiantes, la cual legitima su posición mediante prácticas rituales específicas y excluyentes, donde las representaciones pictóricas conllevan un determinado código compartido, pero restringido. De esta

manera, se puede considerar La Tunita como un elemento importante en la construcción de las desigualdades sociales en tanto espacio sagrado.

Desde una perspectiva metafórica, inspirada en las ideas de Hubert y Mauss (1899/2010), las escenas de sacrificios en el arte rupestre prehispánico podrían entenderse como *umbrales simbólicos pintados sobre la piel del mundo*, donde el sacrificio no solo se representa, sino que se reactualiza en el acto mismo de su inscripción. La roca se convierte en altar, y la pintura en ofrenda: al figurar el sacrificio, se reconstituye su poder transformador. Así como en el ritual la víctima consagrada media entre el sacrificador y lo sagrado, en el arte rupestre es la imagen del sacrificio la que oficia como mediadora entre lo humano, lo divino y lo natural. El artista-sacrificador no ofrece sangre, sino signos; pero estos signos mantienen intacto su valor propiciatorio, comunal o expiatorio. La imagen es, en este sentido, una *víctima simbólica fijada en el tiempo*, cuya eficacia ritual continúa operando a través de la contemplación colectiva.

Esta lectura encuentra su correspondencia más plena en el concepto de *hecho social total* propuesto por Mauss. El arte rupestre sacrificial no es simplemente arte, ni solo religión, ni únicamente expresión estética o histórica: es la condensación de múltiples dimensiones de la vida social –religiosa, jurídica, económica, estética, mítica– actuando simultáneamente en un solo gesto simbólico. Como hecho social total, estas representaciones articulan estructuras de parentesco, jerarquías de poder, cosmovisiones religiosas y normas éticas en una sola escena. El sacrificio representado no pertenece a una única esfera de la vida social, sino que las convoca a todas: es a la vez drama sagrado, pedagogía mítica, legitimación política y economía simbólica. En este sentido, las escenas de sacrificio en el arte rupestre no solo representan una acción pasada, sino que *prolongan* su efecto en el presente de la comunidad, manteniendo abierta la comunicación con lo sagrado y reforzando los lazos sociales a través del tiempo.

Hacer, representar y circular permite concebir a las pictografías prehispánicas Aguada como un hecho social total, ya que implica asumir la existencia de una compleja red de relaciones regionales entre el noroeste argentino y norte de Chile durante el período Medio, evidenciada por expresiones locales de un discurso ideológico común. Así, en La Tunita se destaca la ausencia de escenas de la vida cotidiana, predominando pictografías asignables al período Medio, revelando relaciones regionales posibles con corredores que conectaban Ancasti con el Valle Central y el oeste catamarqueño. La idea de hecho social total supone una conexión íntima de los pintores no solo con su mundo cosmogónico, sino también

con la forma en que este mundo se construye a través del hecho técnico implicado en la acción de pintar (o grabar).

Al haber abordado el arte rupestre de La Tunita, es imposible desvincularlo de la propia historia del arte occidental, cuya noción más cercana se encuentra en el concepto *techné*, entendido como una categoría con apertura mayor que la concepción moderna del arte. Por todo lo visto, el arte rupestre responde a un conjunto de habilidades que se ponen en juego en un proceso transformativo, no solo para las materias primas sino también para los/las mismos/mismas artistas. En este sentido, el arte rupestre noobjetivó cosmovisiones distintas sino también humanidades distintas a las que solo se accede a través de sus rastros y formas.

## Referencias

- Acosta, G., De La Fuente, G. y Nazar, D. C. (2021a). Implicancias tecnológicas del uso del yeso y la cal en el arte rupestre de La Tunita (departamento Ancasti, provincia de Catamarca): aportes a través de la experimentación con mezclas pigmentarias. *Intersecciones en Antropología*, 22(1), 25-40. <https://doi.org/10.37176/iea.22.1.2021.555>
- Acosta, G., De La Fuente, G. y Nazar, D. C. (2021b). Hacia la reconstrucción de identidades técnicas en la producción del arte rupestre del Período Medio en el faldeo oriental de la Sierra de Ancasti: el caso de la Tunita. Aportes a través de la arqueometría (Catamarca, Argentina). *Anuario Tarea*, 8(8), 118-147. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/1062>
- Acosta, G., De La Fuente, G., Nazar, D. C. y Amaya, D. (2023). Arte, grafos (γράφειν) rupestres y técnicas: reflexiones desde la antropología de la tecnología a partir de un estudio de caso en el alero La Sixtina y El Hornero (La Tunita, Ancasti, Catamarca). *Anales de Arqueología y Etnología*, 78(1), 273-309. <https://doi.org/10.48162/rev.46.030>
- Ardissone, R. (1943). Las Pircas de Ancasti. Contribución al conocimiento de los restos de andenes en el noroeste de la Argentina. *Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos*, 2(7), 383-416.
- Barrionuevo, O. (1972). Investigaciones arqueológicas en Nana Huasi, Ancasti. *Cuadernos de Antropología Catamarqueña*, 6, 3-17.
- Boas, F. (1947). *Arte primitivo* (A. Recinos Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo publicado originalmente en 1927).
- Bovisio, M. A. (2012). La metáfora como principio estético en el arte prehispánico del noroeste argentino. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7(1), 161-178. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394034995011>
- Bovisio, M. A. (2019). Tradiciones plásticas y ontologías: problemas en torno al estudio de la iconografía del período Medio del NO. Argentino. En V. Solanilla Demestre (Ed.), *Actas del Congreso Internacional de iconografía precolombina 2019* (pp. 217-233). Zea Books. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1257>

- Calomino, E. A. (2019). *Imágenes y paisajes: el arte rupestre del Noreste de Catamarca, Argentina*. Oxford Archaeopress Publishing LTD.
- Calvo Trias, M. y García Rosselló, J. (2014). Acción técnica, interacción social y práctica cotidiana: Propuesta interpretativa de la tecnología. *Trabajos de Prehistoria*, 71(1), 7-22. <https://doi.org/10.3989/tp.2014.12121>
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press.
- Davies, S. (2013). Definitions of art. En B. Gaut y D. McIver Lopes (Eds.), *Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 213-222). Routledge Press.
- De la Fuente, N. (1990). Nuevas pinturas rupestres en la ladera oriental de la Sierra de Ancasti – Catamarca. *Revista del Centro de Estudios de Regiones Secas*, 7, 9-15.
- De la Fuente, N. (1969, 23 de noviembre). La Cultura de la Aguada: nuevos aportes para su estudio. *La Prensa*.
- De la Fuente, N., Nazar, D.C. y Pelli, E. (2005). Documentación y diagnóstico del arte rupestre de La Tunita". En S. Martín y M. Gonaldi (Eds.), *La Cultura de La Aguada y sus Expresiones Regionales* (pp. 227-244). EUDELAR.
- De la Fuente, G. A y Nazar, D. C. (2016). Pintores antiguos, tecnología y pigmentos: aportes para la reconstrucción de las cadenas operativas implicadas en la producción de las pinturas de La Tunita, Motegasta y La Resfalosa (Dptos. Ancasti y La Paz, Catamarca, Argentina). En F. Oliva, A. M. Rocchietti y F. Banfi (Eds.), *Imágenes Rupestres lugares y regiones* (pp. 181-194). Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Difrieri, H. (1945). Morteros indígenas en Ancasti. *GAEA Anales de la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos*, 8(2), 383-416.
- Gárate Maidagan, D. 2000. Algunas reflexiones sobre el proceso grafico en el arte paleolítico. *Kobie (serie de paleoantropología)*, 26: 65-76.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica* (R. Cabrera Olivares Trad.). SB Editorial. (Trabajo original publicado en 1992).
- Giobellina Brumana, F. (2009). Estudio preliminar a ensayos sobre el don. En F. Giobellina Brumana (Ed.), *Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas por Marcel Mauss* (pp. 7-60). Katz Editores.
- González, A. R. (1961-1964). La Cultura de la Aguada del N.O Argentino. *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba*, 2, 203-253.
- González, A. R. (1977). *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*. Filmediciones Valero.
- González, A. R. (1979). El Noroeste argentino y el área andina septentrional. *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias*, 52(3-4), 373-404.
- González, A. R. (1998). *Cultura La Aguada, arqueología y diseños*. Filmediciones Valero.
- Gordillo, I. (2009). Dominios y recursos de la imagen. Iconografía cerámica del valle de Ambato (Catamarca, Argentina). *Estudios Atacameños*, (37), 99-121. [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-10432009000100007&script=sci\\_abstract](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-10432009000100007&script=sci_abstract)
- Gordillo, I. y Kusch, M. F. (1987). La Aguada. Por una aproximación iconográfica. *Revista de antropología*, 2(3), 40-52.
- Gordillo, I. (Comp.) (2018). *Los pueblos del jaguar, vida y arte*. Academia Nacional de Historia.

- Gordillo Besalú, I. 2020. De quimeras y transformaciones. Arqueología del arte y figuras polisémicas en los Andes del sur. En V. S. Demestre (Ed.), *Actas del Congreso internacional sobre iconografía precolombina* (pp. 204-216). Zea Books. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1256>
- Gordillo, I. y Basile, M. (2019). Los unos y los otros: contraposición y reflexiones sobre distintos universos expresivos del NOA prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 24(1), 153-179. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942019000100153>.
- Gosselain, O. (2010). Exploring the dynamics of pottery cultures. En R. Barndon, A. Engeviky, I. Øye (Eds.), *The Archaeology of regional Technologies. Case Studies from the Paleolithic to the Age of the Vikings* (pp. 193-224). Edwin Mellen Press.
- Gramajo, A. y Martínez Moreno, H. (1978). Otros Aportes al Arte Rupestre del Este Catamarqueño. *Antiquitas*, 24, 12-17.
- Haber, A. (1992). La Aguada en el Valle de Catamarca. Detección y características de sitios en la cuenca de Coneta-Miraflores (Huillapima, Capayan, Catamarca, Argentina). *Boletín del Museo Regional de Atacama*, 4, 71-83.
- Heyd, T. (2003). Estética del arte rupestre: trazo en la roca, marca del espíritu, ventana al paisaje. *Espacio, Tiempo y Forma*, (16-17), 213-230. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2687673>
- Heyd, T. (2013). Rock art in the context of contemporary art and aesthetics. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 18(2), 9-17. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942013000200002>
- Hubert, H. y Mauss, M. (1902). Esquisse d'une théorie générale de la magie. *L'Année sociologique*, 7, 1-146.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología social II, Pensamiento y vida social* (pp. 469- 494). Paidós.
- Karsenti, B. (2008). Marcel Mauss. *El hecho social como totalidad*. Antropofagia.
- Kriscautzky, N., y Lomaglio, D. (2000, 11-14 de octubre). *¿Aguada o Aguadas? en el valle de Catamarca* (Trabajo presentado en la IV Mesa Redonda de la Cultura de La Aguada y su Dispersión, San Pedro de Atacama). <https://www.geocities.ws/aguadamesaredonda/oaguadas/oaguadas.html>
- Kusch, M. F. (1991). Forma, diseño, figuración en la cerámica pintada y grabada de la Aguada. En M. Podestá, M. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (Eds.), *El arte rupestre en la arqueología contemporánea* (pp. 14-24). Serie Publicaciones S.A.
- Laguens, A. (2006). Continuidad y ruptura en procesos de diferenciación social en comunidades aldeanas del Valle de Ambato, Catamarca, Argentina (S. IV-X D.C.). *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, 38(2), 211-222. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562006000200005>
- Lemonnier, P. (1992). *Elements for an Anthropology of Technology*. Museum of Anthropology, Michigan.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El Gesto y la Palabra* (F. Carrera Trad.). Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. (Trabajo original publicado en 1965).

- Llamazares, A. M. (2000). El arte rupestre de la cueva La Candelaria, provincia de Catamarca, Argentina. *Publicaciones de Arqueología de la Universidad Nacional de Córdoba*, 50, 1-26. <http://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/16677>
- Llamazares, A. M. (2004). Arte chamánico: visiones del universo. En A. M. Llamazares y C. Martínez Sarassola (Eds.), *Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica* (pp.14-24). Biblos.
- Malinowski, B. (1939). The group and the individual in functional analysis. *American Journal of Sociology*, 44(6), 938-964.
- Marconetto, M. (2015). El jaguar en flor. Representaciones de plantas en la iconografía Aguada del Noroeste Argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 20(1), 29-37. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942015000100003>
- Mauss, M. y Hubert, H. (2010). *El sacrificio. Magia, Mito y Razón*. (R. Abduca Trad.). Las Cuarenta. (Trabajo original publicado en 1899).
- Mauss, M. (1979). Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas. (T. Rubio de Martín Retortillo Trad.). En F. Murillo Ferrol (Dir.), *Marcel Mauss, Sociología y Antropología* (pp. 155-258). Tecnos. (Trabajo original publicado en 1925).
- Mauss, M. (1979). Técnicas y movimientos corporales. (T. Rubio de Martín Retortillo Trad.). En F. Murillo Ferrol (Dir.), *Marcel Mauss, Sociología y Antropología* (pp. 337-358). Tecnos. (Trabajo original publicado en 1925).
- Mauss, M. (2002). *Manual de etnografía* (M. Mayer Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1947).
- Morlans, M. C. (1995). Regiones Naturales de Catamarca. Provincias geológicas y fitogeográficas. *Revista de Ciencia y Técnica Universidad Nacional de Catamarca*, 2(2), 1-42. <https://editorial.unca.edu.ar/Publicacione%20on%20line/Ecologia/imagenes/pdf/006-fitogeografia-catamarca.pdf>
- Moscovici, S. (2000). *Social Representations: Explorations in Social Psychology*. Cambridge: Polity Press.
- Nazar, D. C. (2003). *Relevamiento Arqueológico de la Zona Austral de la Sierra de Ancasti (Provincia de Catamarca)*. CENEDIT, Universidad Nacional de Catamarca.
- Nazar, D. C., De La Fuente, G. y Vera, S. (2010). Estudios tecnológicos y de composición de mezclas pictóricas de La Tunita, Catamarca, Argentina. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*, 2, 913-918.
- Nazar, D. C., De La Fuente, G. A. y Gheco, L. (2014a). Entre cebiles, cuevas y pinturas. Una mirada a la estética antropomorfa del arte rupestre de La Tunita, Catamarca, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 19(1), 37-51. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942014000100004>
- Nazar, D. C., De La Fuente, G. y Doulout, L. (2014b). En búsqueda de la dimensión simbólica de La Tunita, Sierra de Ancasti (Catamarca, Argentina). *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 45, 69-93. <http://hdl.handle.net/11336/105206>



- Nazar, D. C. y De la Fuente, G. (2016). Remembranzas ancestrales. Conflicto y violencia en las rocas de La Tunita (Sierra de Ancasti, Catamarca). En F. Oliva, A. M. Rocchietti y F. Banfi (Eds.), *Imágenes rupestres: lugares y regiones* (pp. 159-168). Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Núñez Regueiro, V. y Tartusi, M. (1987). Aproximación al estudio del área pedemontana de Sudamérica. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, 12, 125-160. <http://suquia.ffyh.unc.edu.ar/handle/suquia/10424>
- Núñez Regueiro, V. y Tartusi, M. (2002). Aguada y el proceso de integración regional. *Estudios atacameños*, (24), 22-34. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-10432002002400002](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432002002400002)
- Pérez Gollán, J. (1994). El proceso de integración en el Valle de Ambato: Complejidad Social y Sistemas Simbólicos. *Rumitacana*, 1, 33-44.
- Pérez Gollán, J. y Heredia, O. (1987). Hacia un replanteo de la cultura de la Aguada. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 12(1), 161-178.
- Pitt-Rivers, A. (1906 [1874]). *Principles of classification*. Oxford Clarendon.
- Quesada, M. y Gheco, L. (2011). Modalidades espaciales y formas rituales. Los paisajes rituales de El Alto-Ancasti. *Comechingonia*, 15(1), 17-37. <https://doi.org/10.37603/2250.7728.v15.n1.17908>
- Raffino, R. (1988). *Poblaciones Indígenas en Argentina. Urbanismo y Proceso Social Precolombino*. Editorial TEA.
- Ramos Valenzuela, H. A. (2010). *El ritual Tikuna de la pelazón en la comunidad de Arara, Sur del Trapecio Amazónico* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9389>
- Romero, G. (2018). Outline of a theory of scientific aesthetics. *Springer; Foundations of Science*, 23(4), 795-807. <https://doi.org/10.1007/s10699-018-9551-5>
- Sanchidrián, J. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Ariel. [https://proassetspdldcom.cdnstatics2.com/usuaris/libros\\_contenido/arxiu/38/37837\\_Manual\\_del\\_arte\\_prehistorico.pdf](https://proassetspdldcom.cdnstatics2.com/usuaris/libros_contenido/arxiu/38/37837_Manual_del_arte_prehistorico.pdf)
- Schangler, N. (2004). Suivre les gestes éclat par éclat: la chaîne opératoire de Leroi-Gourhan. En F. Adouze y N. Schlangier (Eds.), *L'homme: Contexte et actualité de Leroi-Gourhan* (pp. 5-25). Edition APDCA.
- Segura, A. (1988). *El Arte Rupestre del Este de Catamarca. Las Pictografías de la Candelaria*. Editorial Universitaria UNCa.
- Senett, R. (2010). *El Artesano*. Anagrama.
- Solari, A. y I. Gordillo. (2017). ¿Práctica real o imaginaria? El sacrificio humano en las sociedades Aguada del período de Integración Regional (ca. 600 – 1200 d.C.) en el Noroeste Argentino. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 42(2), 353-376. <http://journals.openedition.org/bifea/8478>
- Stecker, R. (2003). Definition of art. En J. Levinson (Ed.), *The Oxford handbook of aesthetics* (pp. 136-154). Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética* (Rodríguez-Martín, F. Trad.). Tecnos. (Trabajo original publicado en 1976).

- Troncoso, A. (2010). Articulaciones espaciales, cuerpos y rocas: explorando una estética del arte rupestre en el Centro Norte de Chile. *Fundamentos*, 9, 667-682.
- Turner, V. (1999). *La Selva de Símbolos. Aspectos del Ritual Ndembu*. Siglo XXI.
- Vergara Murúa, F.(2013). El lado material de la estética en el arte rupestre.*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*,18(2), 33-47.<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942013000200004>