



ARTE RUPESTRE DE MÉXICO PARA EL MUNDO

Avances y nuevos enfoques de
la investigación, conservación
y difusión de la herencia
rupestre mexicana



Gustavo A. Ramírez Castilla / Francisco Mendiola Galván
William Breen Murray / Carlos Viramontes Anzures

Coordinadores

ARTE RUPESTRE DE MÉXICO PARA EL MUNDO

AVANCES Y NUEVOS ENFOQUES DE LA INVESTIGACIÓN,
CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA HERENCIA RUPESTRE MEXICANA

Coordinadores:

Gustavo A. Ramírez Castilla

Francisco Mendiola Galván

William Breen Murray

Carlos Viramontes Anzures



En Memoria

José Antonio Lasheras Corruvaga

William Breen Murray

ARTE RUPESTRE DE MÉXICO PARA EL MUNDO

© *Coordinadores:*
Gustavo A. Ramírez Castilla
Francisco Mendiola Galván
William Breen Murray
Carlos Viramontes Anzures

Primera edición 2015

ISBN: 978-607-8222-94-0

Gobierno del Estado de Tamaulipas

Ing. Egidio Torre Cantú
Gobernador Constitucional del Estado de Tamaulipas

Mtra. Libertad García Cabriaes
Directora General del
Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes

Diseño de portada: Alejandro Betancourt Alcocer

Derechos exclusivos de la presente edición
reservados para todo el mundo.

Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes (ITCA)
Calle Francisco I. Madero N° 225, Zona Centro
Ciudad Victoria, Tamaulipas (C.P. 87000)
Teléfono ITCA: (01-834) 1534312 Ext. 101

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, viñetas e iconografías, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin consentimiento por escrito del editor.

Presentación

Tamaulipas es un estado privilegiado en manifestaciones de arte rupestre. En nuestra geografía, diversas son las regiones donde el misterio y el encuentro con lo extraordinario se hacen presentes. Desde los inicios del siglo XX y muy especialmente en las décadas de 1950 a 1970, se han dado a conocer estos sitios que pasaron desapercibidos por mucho tiempo.

En nuestro tiempo, el arte rupestre de Tamaulipas ha comenzado a destacar por la gran cantidad, calidad y belleza de algunas de estas sorprendentes pinturas. Para destacar, el hallazgo de casi cinco mil pinturas en la Sierra de San Carlos, municipio de Burgos, que fue noticia mundial en el año 2013. Descubrimiento que reafirmó en grupos de investigadores e instituciones la importancia de la riqueza patrimonial de Tamaulipas.

Conscientes de la necesidad de conservar y difundir esta herencia natural y cultural, el Gobierno de Tamaulipas se unió a instituciones fundamentales para instrumentar el Primer Encuentro Internacional de Arte Rupestre en el año 2014 en Tampico, Tamaulipas. Encuentro que nos permitió enlazar proyectos con distinguidos investigadores nacionales e internacionales que enriquecieron con sus aportes el diálogo al respecto.

Los resultados del encuentro se plasmaron en este libro que ponemos a disposición de los interesados; con premisas, imágenes y propuestas que sin duda serán aliento de la reflexión y la toma de conciencia acerca de las pinturas rupestres en general. Una obra que se constituye en una valiosa contribución al conocimiento antropológico de nuestra entidad y de nuestro país.

Con enorme respeto por lo nuestro, presentamos Arte rupestre de México para el mundo, convencidos que en sus páginas encontrarán ustedes motivos ciertos para el orgullo de ser tamaulipecos.

Egidio Torre Cantú
Gobernador Constitucional de Tamaulipas

Arte rupestre en Tamaulipas: vivir el asombro

Con el cielo dibujado de borreguitos, salimos rumbo a Burgos un domingo muy temprano. El paisaje en la carretera fue otro de los regalos: flores amarillas a los costados y la belleza de las sierras tamaulipecas enmarcando el camino. Llegamos al municipio de Burgos dos horas después para reunirnos con el grupo de académicos, desayunar algo y emprender una de las experiencias más asombrosas vividas en la geografía de nuestro amado Tamaulipas: la visita a los abrigos rocosos de la Sierra de San Carlos que albergan extraordinarias pinturas rupestres.

Mientras recorriamos el camino hacia los sitios, pensaba en el privilegio de asistir a contemplar el arte rupestre en compañía de algunos de los más importantes investigadores del tema como José Antonio Lasheras, director de las emblemáticas Cuevas de Altamira en España; María de la Luz Gutiérrez, delegada del Centro INAH en Baja California, donde se encuentran pinturas rupestres declaradas como patrimonio mundial de la humanidad; el conocedor William Murray y nuestro amigo Gustavo Ramírez del Centro INAH Tamaulipas, entre otros compañeros. Después de concluir el Encuentro Internacional de Arte Rupestre en Tampico, los investigadores nos habían pedido visitar las pinturas rupestres con el propósito de observarlas y estudiarlas.

Toda una historia conlleva el estudio y la observación del arte rupestre en Tamaulipas. Pero primero habrá que reconocer a quienes se interesaron en estas extraordinarias manifestaciones artísticas. Entre ellos, los investigadores Richard Mag Neish, Guy Stresser Pean y Joaquín Meade, así como Edmundo Castro Núñez con los exploradores Esparta de la Escuela Normal, quienes en décadas pasadas observaron y estudiaron el arte rupestre de Tamaulipas. Mención especial por sus aportes a mi amigo mantense Jean Louis Lacaille, quien desde 1996 ha recorrido, estudiado y fotografiado los espacios con arte rupestre, haciendo de ello una pasión de vida. Gracias también a Don Lalo Maldonado, personaje insustituible en el conocimiento de la geografía tamaulipeca.

Otro acontecimiento que posicionó internacionalmente nuestro arte rupestre fue la investigación de la Arqlga. Martha García Sánchez, quien hace dos años subrayó la importancia de casi cinco mil pinturas rupestres en cuevas y cañadas de la Sierra de San Carlos en Burgos. Con base en todo lo anterior, se realizó el Encuentro Internacional de Arte Rupestre en Tampico coordinado por el Gobierno de Tamaulipas a través del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes y la ahora Secretaría de Cultura en colaboración del Instituto Nacional de Antropología e Historia, además del valioso apoyo de la Red Mexicana de Arqueología.

Un encuentro en el que agradecemos profundamente la colaboración fundamental de Gustavo Ramírez, uno de los arqueólogos con mayor trayectoria y visión en Tamaulipas. Con más de 30 ponencias y la participación de especialistas de todo México, Estados

Unidos y España, el encuentro arrojó resultados sorprendentes en la aportación de nuevos enfoques para la interpretación, difusión y conservación del arte rupestre en el mundo.

Escuchar algunas de las ponencias fue realmente interesante, pero nada se compara con tener las pinturas frente a los ojos, algo que fue posible también gracias a Mario González Treviño, nuestro guía local. En la excursión, fue fundamental tener las referencias de los investigadores, pero la experiencia solo se completó cuando vimos lo extraordinario. Llegar a la Cueva de los Indios fue toda una aventura. Escalar 315 metros entre flores, cadillos y pinolillos para llegar y encontrar en la cumbre las asombrosas imágenes.

Lo primero fue el escalofrío ante el prodigio. Dicen los que saben que las pinturas fueron realizadas por diversos grupos de cazadores recolectores de la región. Y aunque fechar y conocer las formas de vida de estos grupos es muy complejo, se habla de miles de años en las figuras con animales, plantas, instrumentos para caza, astronomía y formas que aluden a la cosmovisión de los grupos, a sus creencias y miedos, al erotismo, a su forma de ver el mundo. Pero más allá de las dudas que le quedan a uno después de apreciar el arte rupestre, nos queda la conciencia de lo humano, el reconocernos en el infinito misterio de vivir.

En suma, la experiencia en la Sierra de San Carlos fue única porque además nos reafirma la grandeza de Tamaulipas, la incuestionable fuerza de natura y cultura en esta amada tierra que siempre nos sorprende. Tiene razón Jean Louis Lacaille al citar a Hambleton: “pocas experiencias son comparables a la de contemplar de cerca la obra de misteriosos artistas que plasmaron, sobre la roca viva, un mensaje lleno de vigor y de incógnitas”.

Meses después del significativo Encuentro Internacional de Arte Rupestre en Tampico, nos complace mucho presentar este libro que muestra las reflexiones allí vertidas. Con Arte rupestre de México para el mundo, ustedes podrán conocer lo extraordinario y reconocer en sus imágenes y análisis no solo el valor de nuestra tierra y las maravillas que contiene, sino también el resultado de investigaciones de reconocidos especialistas en torno al arte rupestre en el mundo.

Celebramos la llegada de esta publicación, seguros que será aliento para reafirmar nuestro conocimiento del Tamaulipas que todos queremos.

Libertad García Cabriales

Directora General del Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes

Prólogo

Hace casi 33 000 años, un individuo caminó por un acantilado de caliza sobre el antiguo cauce del río Ardèche, ubicado al sur de Francia, hasta la entrada de una gran caverna que ahora conocemos como Chauvet; con las palmas de sus manos embadurnadas con un colorante ocre, dejó plasmadas para la posteridad las primeras improntas de manos y los más antiguos motivos rupestres fechados hasta el día de hoy. ¿cuáles fueron sus intenciones? ¿cuál su sexo y su edad? ¿qué le impulsó a hacerlo? ¿por qué el empleo del color rojo? ¿tenía conciencia de la perdurabilidad de sus acciones y esperaba de esta manera trascender su tiempo? Estas y otras preguntas han sido planteadas a lo largo de muchos años por arqueólogos, historiadores del arte, antropólogos e incluso diletantes en torno a los enigmáticos motivos que se encuentran pintados o grabados en cuevas, frentes, afloramientos o abrigos rocosos a lo largo y ancho del mundo y en lugares tan distantes entre sí como Huashan (China), las montañas de Drakensberg (Sudáfrica), Arnhem (Australia), Piauí (Brasil) o la Sierra de San Francisco (México), por mencionar sólo unos cuantos. En estos lugares y en muchos otros encontramos ejemplos paradigmáticos del pensamiento complejo y la expresión simbólica del hombre antiguo quedando inmortalizados en lo que actualmente se denomina arte rupestre.

Sin lugar a dudas, el arte rupestre —o manifestaciones gráficas rupestres como también se le designa en México—, es una de las primeras expresiones plásticas de la especie humana y pudo tener su antecedente más cercano en el arte mobiliario, cuyos primeros ejemplares po-

drían llegar a tener 75 000 años o más. Con todo, el arte rupestre no se define por su antigüedad o por ser una práctica exclusiva de un tipo de sociedad en una región en particular, pues fue común a muchas sociedades antiguas e incluso modernas. Aunque los ejemplos más conocidos se encuentran en el viejo continente, en casi todo el mundo existen innumerables cuevas, abrigos, frentes o afloramientos rocosos con pintura o petrograbado que revelan que fue una actividad común del género humano, desde el Paleolítico hasta tiempos relativamente recientes.

Se trata de un conjunto de técnicas a través de las cuales se altera la superficie de la roca siempre y cuando esta se encuentre *in situ*, es decir, en su emplazamiento original, e incorpora tres procesos básicos de elaboración: pintura rupestre (delineado, tinta plana, impresiones en positivo, negativo, etcétera), petrograbado (por abrasión, desgaste y percusión) y geoglifos (acumulación de rocas o limpieza de grandes áreas para formar diseños generalmente de dimensiones considerables). Mientras que los motivos pintados o grabados pueden alcanzar desde dos o tres centímetros hasta unos cuantos metros, dependiendo de la superficie y la motivación particular, los geoglifos llegan a medir varias decenas de metros y suelen ser visibles solo desde el aire.

Pero, ¿qué llevó a hombres y mujeres de diferentes tiempos, espacios y contextos culturales a pintar o grabar en las rocas sus preocupaciones y necesidades, sus temores o esperanzas, su necesidad de contactarse con las deidades y los muertos, su forma de pensar y entender el mundo y su lugar en él, entre

otras muchas posibilidades? Eso es algo difícil de establecer; afortunadamente hoy día hay muchos investigadores dedicados a develar las incógnitas que nos plantean estas manifestaciones culturales. Dada la gran cantidad de información que hemos perdido a lo largo de los siglos desde que los motivos rupestres fueron plasmados, tal vez ya no sea posible encontrar respuestas concluyentes y definitivas, pero por lo menos sí es posible realizar propuestas generales sobre su significado y finalidad.

Y es que el arte rupestre tiene múltiples motivaciones que pueden derivarse de una gran cantidad de experiencias diferentes; puede ser el resultado de ceremonias de fertilidad o terapéuticas, reflejo de eventos históricos o acontecimientos astronómicos significativos, se le pudo haber empleado como marcador territorial o para llevar la cuenta del ciclo sinódico de la luna, entre otras muchas posibilidades.

En México se han registrado oficialmente más de 3000 sitios arqueológicos de manifestaciones rupestres y en todo el mundo la cifra, seguramente, rebasa las decenas de miles; sin embargo, mientras que en otras latitudes del globo, como en Europa, la investigación formal del arte rupestre inició hace casi 150 años, en México el estudio sistemático de esta particular expresión plástica comenzó apenas en el último tercio del siglo pasado, con notables excepciones antes de ese tiempo.

Esto fue una consecuencia desafortunada tanto del desarrollo propio de la arqueología mexicana —que privilegió la investigación, conservación y difusión de las culturas agrícolas mesoamericanas—, como de las condiciones socioeconómicas y políticas que vivió el país desde el siglo XIX y hasta mediados del XX, donde se impulsó una arqueología ligada de diferentes formas con el nacionalismo y, de manera no tan infrecuente, con el turismo, una de las principales fuentes de divisas del país.

Afortunadamente, desde la década de 1980, pero con mayor intensidad en los últimos veinte años, el arte rupestre mexicano ha

reclamado su lugar en la arqueología nacional y actualmente observamos con gran satisfacción a una buena cantidad de investigadores que dedican su tiempo y esfuerzo a comprender esta faceta del quehacer humano. Las tesis de licenciatura y posgrado presentadas en diversas universidades y centros de investigación superior, los libros, los artículos y las reuniones científicas cuyo objetivo es intercambiar ideas, propuestas y experiencias en torno al arte rupestre se han multiplicado en los últimos años. Un gratificante ejemplo de lo anterior fue la reunión que convocó a jóvenes estudiantes, investigadores y público en general, al Encuentro Internacional de Arte Rupestre celebrado en Tampico, Tamaulipas en octubre de 2014 y que acercó a más de cuarenta ponentes que presentaron los resultados de sus investigaciones en diferentes estados del país y que ahora se integran conjuntadas en este volumen.

Los trabajos abarcan una amplia gama de temáticas, formaciones sociales, tiempos y espacios, donde quedan de manifiesto los diferentes contextos culturales que dieron origen a múltiples formas de expresión rupestre: desde aquéllos vinculados con sociedades de cazadores recolectores nómadas y seminómadas, hasta los plasmados por sociedades cacicales y estatales de corte agrícola mesoamericano de la época prehispánica. Asimismo, una característica del arte rupestre mexicano fue que en algunas regiones se continuó elaborando durante la época colonial y el siglo XIX, y en un extremo hasta el presente con la graficación en superficies rocosas del medio rural mexicano, realizada por integrantes de pueblos indígenas y mestizos, lo que convierte a esta práctica en una de las expresiones plásticas con mayor profundidad temporal y persistencia.

El volumen está dividido en tres grandes apartados, donde el primero de ellos está dedicado a reseñar la manera en que se han enfrentado los diferentes retos que se presentan en la investigación y conservación del patrimonio rupestre y las soluciones propuestas. Destacan aquí los casos de la Cueva de Altamira, de José

Antonio Lasheras y la Sierra de San Francisco, de María de la Luz Gutiérrez, quienes ofrecen, cada uno por su lado, dos de los casos más significativos en la investigación, conservación y gestión del arte rupestre de España y México. Tanto Lasheras como Gutiérrez han dedicado buena parte de su vida a entender los procesos que dieron origen a las excepcionales pinturas de Altamira y de la Sierra de San Francisco así como a elaborar mecanismos de gestión patrimonial que han permitido la salvaguarda y disfrute de estos ejemplos representativos de arte rupestre incluidos en la lista de patrimonio cultural de la humanidad de la UNESCO.

Dada la gran complejidad del estudio del arte rupestre, ha sido necesario apelar a diferentes herramientas técnicas, situación que no es del todo ajena a la práctica arqueológica; así, tanto María del Pilar Casado, Mariana Pinto y Rafael Alcocer, como Chessil Dohvehnain y Carlos Viramontes presentan los resultados de la aplicación de los Sistemas de Información Geográfica al estudio del arte rupestre de Guanajuato y Querétaro, mientras que Daniel Herrera y Ana Laura Chacón, por un lado, y Rosa María Ortiz, Héctor Cabadas, Cristina Sandoval y José Luis Punzo, por el otro, exploran las posibilidades del empleo de instrumentos portátiles, particularmente el microscopio digital, buscando responder preguntas de investigación y conservación específicas enfocadas a clarificar las técnicas de producción del arte rupestre, los instrumentos empleados o la aplicación de los tintes, entre otros.

En el ámbito de la conservación y la gestión, Sandra Cruz nos ofrece ejemplos de casos exitosos donde se conjunta la conservación integral con la participación comunitaria gracias a un programa institucional diseñado exprofeso, mientras que Gustavo Ramírez propone acciones específicas que podrían coadyuvar a conocer, conservar y valorar el abundante y diverso patrimonio rupestre tamaulipeco. Por su parte, Marco Sánchez, en Guanajuato, presenta un panorama general sobre los problemas que enfrenta la conserva-

ción del arte rupestre frente a los desarrollos mineros, la construcción de infraestructura y el crecimiento de la mancha urbana.

El segundo apartado del volumen está dedicado a los diferentes enfoques teóricos y metodológicos, así como a experiencias y propuestas para la divulgación; en primer lugar, destaca la aportación de William Breen Murray, que aboga por dejar de lado la expresión manifestaciones gráficas rupestres (MGR's) para retornar a la más general y aceptada que es la de arte rupestre. Asimismo, desde un acercamiento filosófico, Francisco Mendiola reflexiona en torno al arte rupestre bajo una nueva dimensión más allá de sus asociaciones culturales, temporales y espaciales. Como muestra de la capacidad de abstracción de la especie humana esta forma cultural delata conexiones universales que se recrean a través de la noosfera o red de pensamiento, mientras que Alma Vega explora los diferentes enfoques teórico-metodológicos que han intentado explicar el fenómeno rupestre.

Por su parte, otros autores ofrecen propuestas explicativas sobre sitios y lugares particulares como Carlos Viramontes, Fernando Salinas y Magdalena García, quienes dan a conocer las singulares representaciones en miniatura localizadas en Guanajuato y elaboran propuestas sobre la posible función del sitio arqueológico donde se encuentran; en el mismo tenor, para la reconstrucción del uso de las expresiones pictóricas y su posible relación con las áreas en las que se encuentran, Sandra Ramírez apela al escenario geográfico, histórico y etnohistórico. Finalmente, Sahira Rincón ofrece una visión actualizada de los ritos de fertilidad expresado mediante los petrograbados en forma de vulva, símbolo antropológico universal en el arte rupestre que sintetiza la esencia del ser femenino; por su lado, Francisco Rodríguez y Rodrigo Esparza dan a conocer un conjunto sugestivo de petrograbados tipo "*pecked cross*" (cruces punteadas) localizados recientemente en el estado de Jalisco.

Adicionalmente se presenta una experiencia de divulgación a cargo de Magdalena García, Adrián Colchado y Carlos Viramontes, donde la finalidad es dar a conocer el rico patrimonio arqueológico guanajuatense entre niños y jóvenes, al tiempo que, mediante actividades lúdicas, se recrea la memoria colectiva y se concientiza a los participantes en torno a la necesidad de proteger y conservar el arte rupestre en un conjunto de talleres denominados “Vámonos de pinta”.

Finalmente, el tercer y último apartado del libro está dedicado a estudios de caso; abren esta sección tres textos dedicados al arte rupestre tamaulipeco; en el primero de ellos, Jean Lacaille Louis presenta el resultado de la documentación fotográfica de 55 sitios ubicados en 13 municipios de la entidad, en tanto que Francisco Mendoza realiza una breve reseña del estado del conocimiento del tema en la entidad y Víctor Valdovinos analiza dos localidades con pintura y petrograbado de las cuales se carecía de noticias; después de analizar sus características iconográficas y disposición espacial, propone que podrían ser el resultado de rituales de caza y chamanismo practicados por diferentes grupos entre el 700 y 1600 d.C.

También en el norte de México, en el estado de Sonora, Beatriz Méndez y colaboradores dan cuenta del trabajo realizado en la localización y registro de diez nuevos sitios vinculados con la tradición Trincheras, entre los que destaca El Tigre, del que exponen sus características iconográficas generales; más al sur, en el estado de Sinaloa, José Rodrigo Vivero y María de los Ángeles Heredia hacen lo propio con relación al sitio arqueológico El Salto.

José Eduardo Cruz y María Isabel Godínez Rodríguez presentan también sus consideraciones en torno a la interacción de cazadores recolectores chichimecas y agricultores otomíes de Hidalgo y algunos rituales con significados astronómicos donde resalta la representación del sol y la luna, mientras

que Lourdes Hernández y Manuel Moreno exponen ejemplos de dos posibles representaciones de juegos de pelota procedentes de la Cueva de Palancares, Veracruz y lo vinculan con la cosmovisión ligada a este juego ritual. Cierra el libro el artículo de Josué Lozada que trata del arte rupestre inmediato a la laguna de Metzabok, en la Selva Lacandona; señala nuevos datos acerca de la temporalidad de varios sitios rupestres y presenta los primeros registros sistemáticos de los paneles localizados en los riscos alrededor de la laguna.

Mucho tiempo ha pasado desde que don Alfredo Chavero consideró que el arte rupestre era figurativo por necesidad y que no era otra cosa que “ideas vulgares y necesarias, que no podían representarse materialmente”. Si bien es cierto que durante casi todo el siglo pasado las investigaciones sobre el tema fueron por demás escasas, esta tendencia empezó a revertirse poco a poco hacia finales de esa centuria. Como mencionamos al principio, en las décadas de 1980 y 1990, el estudio del arte rupestre —que la arqueología mexicana había dejado de lado durante mucho tiempo—, empezó a ganar impulso y en los albores del nuevo siglo, hace escasos quince años, encontramos que muchos especialistas se han sumado a la difícil tarea de desentrañar los elusivos significados de los símbolos plasmados en las rocas; ejemplo de lo anterior es este libro, que conjunta trabajos que abordan temáticas y regiones diversas.

Algo que ha contribuido a potenciar los estudios sobre el tema tiene que ver con la imposibilidad de desligar los procesos socioeconómicos y políticos mesoamericanos, así como los diversos procesos de poblamiento y despoblamiento del dilatado norte mexicano (vinculado con el sur de los Estados Unidos, antes norte novohispano) con las diferentes sociedades que habitaron ancestralmente el septentrión del país y con quienes usualmente se vincula casi de forma exclusiva —de manera equívoca—, al arte rupestre. El reconocimiento del relevante papel que jugaron las socie-

dades nortañas durante la época prehispánica ha propiciado una importante apertura de las escuelas y universidades que forman arqueólogos al abrir nuevas líneas de investigación que involucran, de diferentes maneras, al arte rupestre, motivando el interés de alumnos, maestros e investigadores en ese espacio que alguna vez fue llamado Gran Chichimeca.

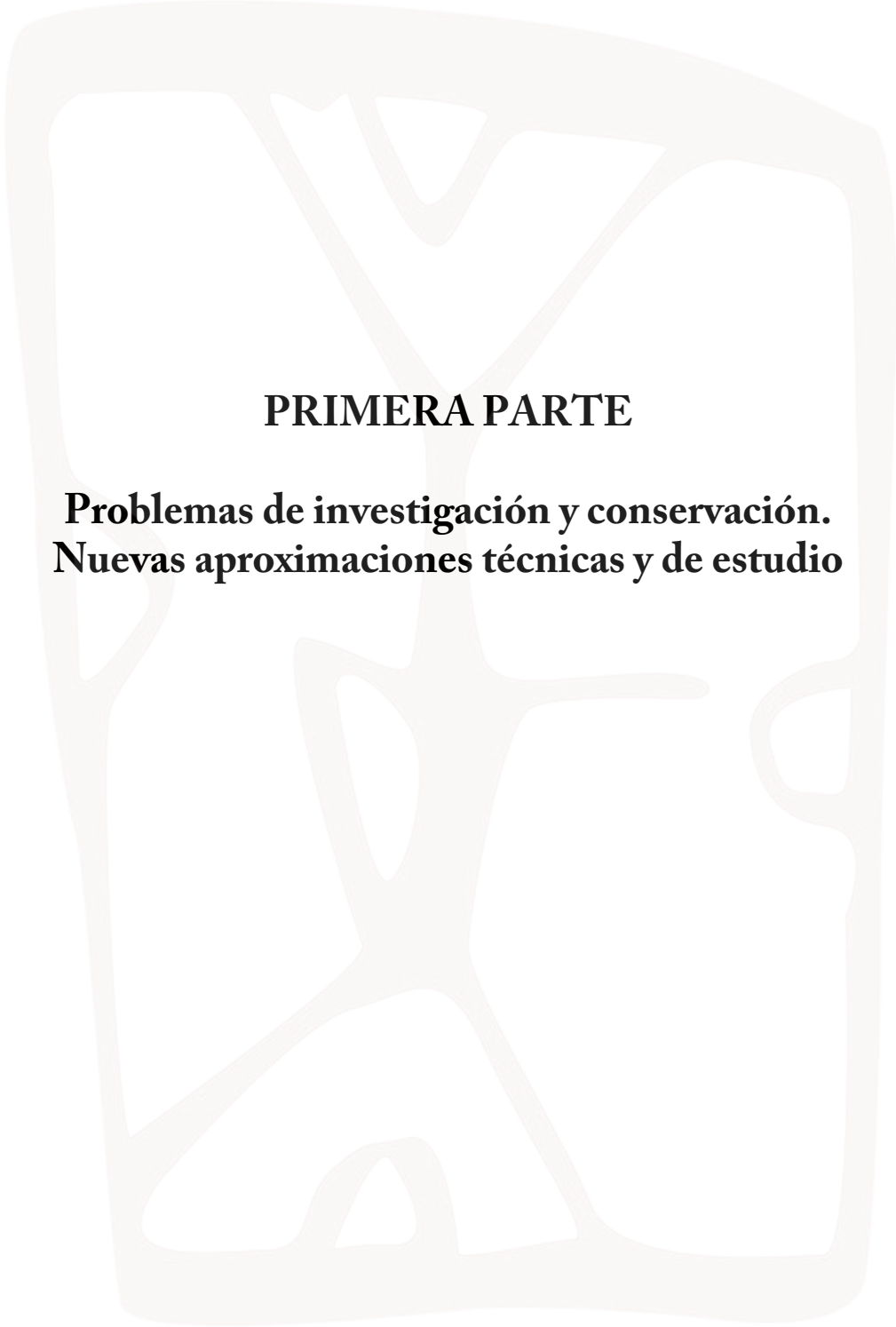
A la par del incremento del interés en los temas que tienen que ver con el arte rupestre se ha presentado el mejoramiento de las técnicas de registro, así como de poderosas herramientas informáticas que facilitan en gran medida el procesamiento de la información; de igual manera, una visión más antropológica ha permitido incorporar diferentes disciplinas, incrementando con ello la cantidad y calidad de las investigaciones.

Sin embargo, todavía falta mucho por hacer, particularmente en lo que se refiere a la protección y conservación del patrimonio rupestre. El acelerado proceso de desarrollo del país, la construcción masiva de infraestructura, el crecimiento de pueblos y ciudades y, por su-

puesto, el vandalismo, hacen que el arte rupestre mexicano se ubique como un patrimonio cultural en constante riesgo.

Es importante tomar conciencia que el arte rupestre es frágil; cada sitio, cada motivo, encierra una historia que solo puede ser contada una vez y su destrucción acarrea la pérdida de esa historia en particular y de la memoria colectiva en general. Cuando un sitio de arte rupestre se destruye, lo que lamentablemente sucede cada vez con mayor frecuencia, desaparece una pieza del complejo mosaico que conforma la historia prehispánica o colonial y con ello se rompe una más de las frágiles líneas de conexión del pensamiento. Los motivos pintados o grabados en cuevas, abrigos, afloramientos o frentes rocosos son vestigios culturales únicos e irrepetibles que nos hablan de un pasado rico en sus expresiones plásticas, en su diversidad y en su persistencia. Respetarlos y preservarlos para el futuro es nuestra responsabilidad. Son, por derecho propio, parte fundamental del patrimonio cultural de México y el mundo.

Carlos Viramontes Anzures
Gustavo A. Ramírez Castilla
Francisco Mediola Galván
William Breen Murray



PRIMERA PARTE

**Problemas de investigación y conservación.
Nuevas aproximaciones técnicas y de estudio**

La cueva de Altamira: de primer arte a patrimonio mundial en la actualidad

José Antonio Lasheras Corruchaga*

Es preciso agradecer al Gobierno de Tamaulipas y al Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes (ITCA) la organización de este encuentro y el habernos reunido aquí, lo que nos ha permitido actualizar y compartir el conocimiento del arte rupestre de México. Han sido unas jornadas de gran interés científico, y muy gratas. Era necesario algo así y sería lógico que fuera el germen o el punto cero de unos congresos nacionales de arte rupestre en años sucesivos, en Tamaulipas o en otros estados que tomen el relevo en su organización.

Parafraseando a Voltaire podemos decir que *para aburrir a alguien basta con contárselo todo*, idea que tengo presente en la divulgación científica —una parte de mi trabajo museístico—, y también cuando debo hablar en público de Altamira. Evitaré “contarlo todo” e intentaré centrarme en cuestiones relevantes o singulares. Abordaré alguno de los valores originales: qué fue Altamira durante la Prehistoria, lo que conocemos a través de la investigación científica; pasaremos por el siglo XIX y XX, por los valores historiográficos a partir de su descubrimiento y de cómo se produjo este, y nos asomaremos a la idea de arte y a sus actuales valores de patrimonio cultural, valores que capitaliza el museo creado en 1979 para la gestión integral de la cueva, o lo que es lo mismo, para su conocimiento o investigación, conservación, divulgación y accesibilidad o uso. El actual museo fue inaugurado en 2001 y en él se incluye la reproducción facsímil de

la cueva, la llamada Neocueva de Altamira, un instrumento de información y conocimiento, de accesibilidad intelectual para todos.

La cueva y su paisaje paleolítico y actual

Altamira se halla al norte de España, en la costa del mar Cantábrico, en el municipio de Santillana del Mar. La villa está formada por una impresionante colegiata románica del siglo XII y por las casas, torres y palacios que agrupa a su alrededor, cuya nobleza pregonan los escudos de sus fachadas. Es un conjunto monumental interesante y atractivo que ha llegado en buen estado de conservación hasta nuestros días. La cueva se halla en lo alto de una de las suaves colinas que lo rodean, cuyo subsuelo está formado por estratos horizontales de calcarenitas. La oquedad presenta techos planos y secciones trapezoidales mostrando unas formas que no se deben a la disolución de la caliza por el agua, sino a hundimientos gravitacionales, consecuencia, a su vez, de los provocados por la actividad kárstica y el nivel freático en capas profundas. La única boca se abre a 156 metros sobre el nivel del mar, a dos kilómetros del río Saja y a cinco de la línea de costa. La cueva tiene casi 300 metros de longitud; en general, su altura oscila entre dos y doce metros y su anchura entre seis y veinte. La galería final es un estrecho corredor de 50 metros de largo y apenas un metro y medio de anchura y altura.

* Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira.

Toda la cueva está salpicada de figuras y signos grabados o dibujados que se concentran en el techo de los policromos, próximo a la entrada, y en la galería final (figura 1).

El marco actual de Altamira está definido por el clima templado y húmedo de la fachada atlántica europea y por un paisaje absolutamente humanizado fruto de la ganadería tradicional. El resultado es un mosaico verde de pequeños prados de siega separados por seto vivo y salpicado de arbolado disperso o residual. Todo era muy diferente durante el Paleolítico superior, entre hace 40 000 y 10 000 años, a finales del Pleistoceno. El clima de todo este tiempo era más frío y húmedo que en el presente, y en el periodo del máximo glacial – hace 23 000 años– la temperatura bajó hasta diez grados de media respecto a la actual. En consecuencia la franja costera durante la época de Altamira presentaba un paisaje caracterizado por una extensa pradera con bosquetes y arbolado disperso en función del relieve y los accidentes del terreno. En los valles, el bosque se desarrolló en las laderas en razón de su orientación y altura, y los bosques de galería señalarían el curso de los ríos. Esta vegetación sustentaba especies de fauna que aún se conservan en la región como el ciervo y el rebeco, otras que perviven, pero en regiones muy alejadas (renos y bisontes), y algunas que se extinguieron como el uro y el mamut. Clima, relieve, flora y fauna formaban un territorio de gran diversidad biológica, adecuado para aquellos grupos humanos que se alimentaban cazando, recolectando o mariscando en la cercana línea de costa.

La forma de la cueva es también muy diferente a como era durante las ocupaciones paleolíticas. Hace 15 000 años, poco después de que fueran dibujados con carbón unos bisontes en la cueva, el desplome de los primeros cinco metros cerró la gran boca que daba paso a un luminoso vestíbulo donde los grupos humanos habían hecho su vida diaria. Tras el derrumbe, la cueva quedó cerrada hasta su moderno descubrimiento. Hubo nuevos



Figura 1. Plano general de la cueva de Altamira. © Museo de Altamira – Gimgeomatics.

desprendimientos del techo del vestíbulo en el siglo XIX, entre las visitas de su descubridor; otro se produjo en la misma zona durante las excavaciones de 1924; y el último de cierta magnitud ocurrió hacia 1935, en un tramo intermedio mientras estaba siendo visitada por turistas. La cueva tiene zonas del techo con aspecto inestable, el temor a que algún desplome afectara a las pinturas hizo que, entre 1905 y 1965, se construyeran pilares de refuerzo y muros de sustentación tan hábilmente camuflados que los visitantes no notan su existencia. También se introdujeron toneladas de grava para nivelar el suelo y crear un cómodo camino que recorre toda la cueva, realizando escaleras de mampostería para salvar algún fuerte desnivel. Todo esto alteró notablemente la forma natural de la cueva y el techo de los bisontes policromos quedó encerrado en una sala, casi

aislado del resto, lo que se consideró adecuado a su mejor conservación.

La cueva cambió en el fondo y en la forma. Se convirtió en un monumento atractivo y cómodo para la visita, para el turismo, gracias a escaleras y luces artificiales; y apenas recuerda a la caverna habitada durante el Paleolítico, cuando la luz natural definía el amplio espacio de lo cotidiano más allá del cual, a partir de la penumbra, estaban densas y superpuestas las figuras de animales y signos, el arte, en el espacio para conmemorar los mitos y celebrar los ritos.

El descubrimiento del arte rupestre. La polémica sobre Altamira

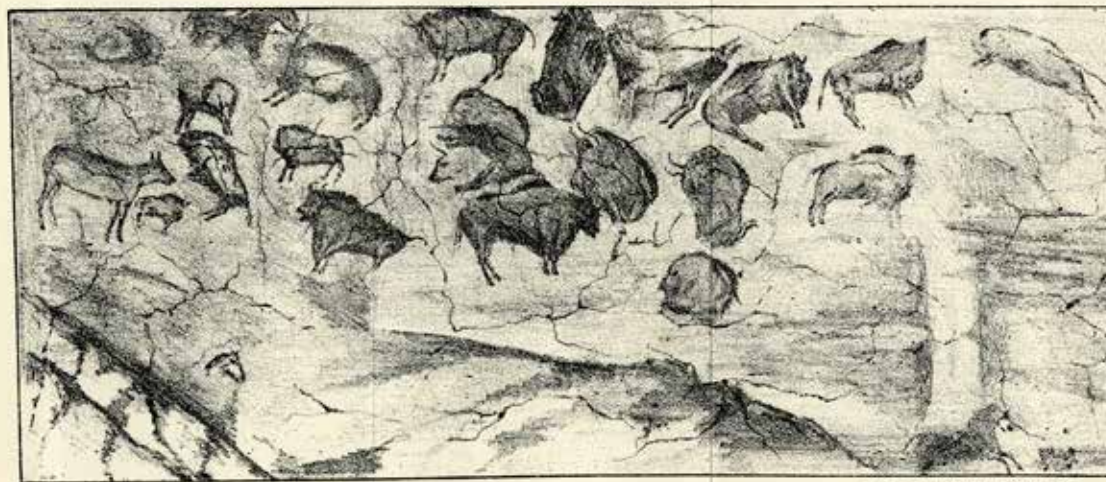
El descubrimiento de Altamira y del arte rupestre paleolítico resulta muy interesante y atractivo pues fue fruto de la investigación con algún toque de casualidad. Hacia 1876 un paisano encontró una grieta por la que se accedía a una cueva y se la mostró a Marcelino Sanz de Sautuola, persona notable que tenía una casa en el pueblo cercano de Puente San Miguel. Era licenciado en Derecho, pero su curiosidad científica lo llevó a la Arqueología, la Prehistoria y la Historia. En 1878 fue a La Exposición Universal de París, donde visitó la exposición de objetos prehistóricos recién descubiertos en las cuevas de Francia y decidió buscar lo mismo en su región. Lo encontró en otra cueva y en la de Altamira. Durante las excavaciones, fue su hija de siete años la primera en ver las figuras pintadas en el techo: ¡Papá, bueyes!, fueron exactamente sus palabras, según nos especificó su hijo en 1992. Sautuola quedó sorprendido: allí había más de veinte grandes figuras y otros muchos dibujos y grabados. Aunque no se conocía nada igual, previó el impacto y la trascendencia que tendría su descubrimiento y las dificultades para que fuera aceptado.

En 1880 publicó los hallazgos en Altamira en un librito que tituló *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*

(Sanz de Sautuola, 1880). Describió los útiles de piedra y hueso (reprodujo algunos con excelentes dibujos en dos láminas), los colorantes minerales y los huesos de los animales que analizó como restos de la alimentación de los primitivos habitantes de la cueva. En una lámina reprodujo fielmente el conjunto de las figuras del gran techo y en otra, algunos animales y signos que encontró por toda la cueva, pues la recorrió atentamente hasta el último rincón. Al analizar las pinturas identificó al extinto bisonte y dio al conjunto y a sus autores un gran mérito artístico. Relacionó los objetos arqueológicos con los que había conocido expuestos en París, asoció los pigmentos minerales que halló en la excavación con los colores de las figuras y a estas, con las de animales grabados sobre huesos paleolíticos de reciente hallazgo y publicación en Francia. Para Sautuola no había duda: las pinturas de Altamira eran del Paleolítico, de los primeros tiempos de la humanidad, y eran arte.

Sus propias palabras fueron precisas y elocuentes. Comparó los útiles paleolíticos que halló con los que “usan aún hoy algunas tribus muy atrasadas en el camino de la civilización”; de las pinturas afirmó que “su autor estaba práctico en hacerlas [...] cada rasgo se hizo de un golpe”, y que “su autor no carecía de instinto artístico”. Relacionó las pinturas con los objetos de hueso paleolíticos y animales grabados publicados en 1865 por J. Lubbock para afirmar que “no será aventurado admitir que si en aquella época se hacían reproducciones tan perfectas, grabándolas sobre cuerpos duros, no hay motivo fundado para negar en absoluto que las pinturas de que se trata [las de Altamira] tengan también una procedencia tan antigua [...] pertenecen sin género alguno de duda a la época denominada con el nombre de Paleolítica” (Sautuola, 1880:23). Para los expertos y demás personas interesadas tardó mucho en ser así (figura 2).

Sautuola invitó a Juan Vilanova y Piera, geólogo y prehistoriador, catedrático de la Universidad de Madrid, para valorar Altamira antes de darla a conocer. Este asumió presentar el



Pinturas en la bóveda de una cueva en el Ayuntamiento de SANTILLANA DE LA MAR

Lit. Telesforo Martínez, Santander

Figura 2 El techo de Altamira publicado por Marcelino Sanz de Sautuola en los *Breves apuntes*. Dibujo de Sautuola.

descubrimiento y el libro en distintos congresos y reuniones de Prehistoria en Portugal, Alemania, Francia y España, pero tan sorprendente hallazgo y aporte científico fue desestimado, condenado al ostracismo. En Francia, donde se concentraban los más reputados prehistoriadores, la reacción osciló entre la prudencia y el desprecio. ¿Por qué sucedió esto? Todo pareció difícil de asumir de golpe, resultaba excesivo: la antigüedad, la calidad y espectacularidad de aquellas pinturas, su “frescura” y buen estado de conservación, su hallazgo en España por un aficionado, por un “desconocido”. Todo influyó en el rechazo. Sucedió demasiado pronto: nadie –casi nadie– estaba preparado para algo así, no estaba previsto, y en consecuencia el primer arte de la humanidad fue ignorado durante veinte años.

Para entender mejor el rechazo hacia Altamira es interesante recordar la secuencia de algunos hitos del nacimiento de la Prehistoria como ciencia. En 1849 Boucher de Perthes publicó el primer tratado de prehistoria: *Antiquités Celtiques et Antédiluviennes*; en 1856 se descubrieron los restos de Neandertal; en 1859 se excavó en Saint-Acheul (Francia); ese mismo

año Darwin publicó *On the Origin of Species*, y en 1871 *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Había un intenso debate científico e ideológico y la Prehistoria empezaba a tener su propio lugar entre las ciencias, aportando datos que se sumaban con la convulsión darwiniana. Pensemos que en 1880 aún no se había establecido una precisa secuencia cronológica de la evolución en relación con la Geología, la Paleontología y la Prehistoria, y en esa ebullición científica apareció Altamira. En pocos años debió aceptarse la existencia de un hombre antediluviano; hubo que asumir el conocimiento científico frente al relato bíblico, la evolución biológica frente a la creación divina; reconocer los animales grabados sobre hueso de la “Edad del Reno” hallados en Francia y añadir a su remota antigüedad la de una gran obra de arte como Altamira, lo que fue ya imposible. Considerar que aquellas figuras únicas, rotundas y extrañas eran arte y eran paleolíticas sorprendió a todos: resultó inaceptable porque no se conocía nada comparable. Por una parte, la antigüedad paleolítica deducida por Sautuola era difícil de aceptar, difícil de atribuir a los primeros humanos y, por otra, calificarlas de arte

parecía una provocación, algo comprensible si consideramos la pintura dominante entonces, rígida y acartonada, de un academicismo contrario a la novedad (recordemos que los impresionistas tuvieron una generalizada repulsa de público y crítica).

Los evolucionistas —y la mayoría de los prehistoriadores lo eran— atribuían entonces a la humanidad paleolítica un grado o nivel de evolución que no creían compatible con la creación artística, pues se trataba de los hombres más antiguos que se conocían entonces; además, la idea de arte se negaba aún a casi todo lo no europeo (un detalle más de la ideología que sustentaba el colonialismo imperante). Por otra parte, para los creacionistas, que la humanidad más remota hiciera arte de tal magnitud confirmaba que Dios hizo al hombre completo, con todas sus capacidades desde el primer instante de la creación. El conflicto entre evolución y creación, entre ciencia y creencia, entre tradición y progreso en todo el orden social y político era generalizado en Europa y particularmente intenso en España. Lo encontramos ejemplificado en lo que Gabriel de Mortillet escribió sobre las pinturas de Altamira a su también prestigioso colega Emile de Cartailhac: “una farsa; una simple caricatura. Han sido hechas y mostradas al mundo para que todos se rieran de los crédulos paleontólogos y prehistoriadores” (Carta de G. de Mortillet a E. de Cartailhac, de fecha 19 de mayo de 1881, carta conservada en el Institut de Paléontologie Humaine de Paris) pues a los integristas cristianos y creacionistas convenía que el hombre más antiguo fuera, por así decir, perfecto, capaz incluso de hacer una obra de arte monumental como la de Altamira. A Emile de Cartailhac le influyó que pudiera ser

una maniobra de los conservadores, clericales cristianos y creacionistas españoles; escribió a Sautuola en relación con los objetos paleolíticos hallados en Altamira, pero sin referirse a las pinturas, a las que ignoró en su libro *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal*, publicado en 1886. Hubo dudas y prudencia en estas actitudes, y algo de soberbia en tanta desconfianza hacia Sautuola y su hallazgo.

La situación cambió por completo al descubrirse en Francia varias cavernas con pinturas y grabados cuya cronología paleolítica era indudable; el hallazgo en 1901 de las cuevas de Les Combarelles y Font-de-Gaume, con bisontes similares a los de Altamira, que demostraban sin margen de duda el error generalizado respecto a nuestra cueva (Sanz de Sautuola, 1880; Lasheras y Heras, 2004; Lasheras, 2009:6).

Respecto a América, antes del reconocimiento de Altamira, León Diguët ya había publicado en la revista *L'Antropologie*, en 1895, el monumental arte rupestre de la Sierra de San Francisco (Baja California, México), uno de los primeros estudios publicados sobre arte rupestre. Destacamos que en este artículo no se usó ni una sola vez la palabra arte, quizá por no parecer adecuada al autor para algo que tenía interés antropológico como “obra de indios”, pero no la categoría de arte (Diguët, 1895:160-175). Mucho antes había habido referencias a pinturas y grabados dadas por los colonizadores de América del Sur, por los jesuitas en particular, y el naturalista Francisco P. Moreno, en 1879, en su exploración de la Patagonia había mencionado una roca con figuras grabadas¹. Estas anotaciones son el lejano precedente del estudio del arte rupestre de los primeros americanos, que se generalizó en el último tercio del siglo pasado.

¹ El naturalista argentino Francisco Pascasio Moreno —conocido como perito Moreno— en su *Viaje a la Patagonia septentrional. 1876-1877*. (La Plata, 1879) dice: “Subiendo la travesía del Chalcúm se encuentra un walichu o piedra que puede llamarse sagrada. Consiste en una arenisca amarillenta con figuras quizá dibujadas por alguno de los que componían la expedición de Villarino. Lo único que distinguí con claridad fue una cruz, aunque los indios creen ver allí rastros de avestruz o impresiones de pies humanos y de león.” Así describió una roca con grabados e informó de la interpretación que hicieron los indígenas que le acompañaban. En 1957 Osvaldo Menghuin, clasificó esos grabados en lo que llamó estilo de pisadas, del Arcaico reciente.

Altamira hizo que la Prehistoria trascendiera del estudio de los objetos arqueológicos al de los grupos humanos que los crearon y usaron. Además, ha sido fundamental en las tesis generales sobre el arte paleolítico de H. Breuil (1952), A. Laming-Emperaire (1962) y A. Leroi-Gourhan (1961), así como en el sugerente artículo de Max Raphael (1986), y ocupa un lugar destacado en la Historia del Arte. Respecto a M. Sanz de Sautuola, en la bibliografía se empaña con frecuencia su mérito científico comentando que en Francia se conocían otras cuevas con pinturas y grabados, aunque no fueran reconocidas como paleolíticas hasta mucho después de que Sanz de Sautuola publicara Altamira. Una valoración historiográfica inexacta perdura aún en alguna obra reciente, negando que Sautuola asignara al Paleolítico su importante hallazgo (Groenen, 1994:318).

Los tiempos de Altamira

En las inmediaciones de la cueva se han hallado casualmente numerosos bifaces pesados, grandes, propios del Paleolítico inferior y medio, pero Altamira es un hito del Paleolítico superior, el tiempo que se inicia hace cuarenta mil años con la llegada a Europa de nuestra especie, *Homo sapiens*, y que concluye hace diez mil años coincidiendo con el paso del Pleistoceno al Holoceno. Ese tiempo está presente en Altamira en los estratos arqueológicos y en el arte rupestre correspondientes a diferentes ocupaciones de la cueva, marcado todo por treinta dataciones absolutas de los niveles (Heras y Lasheras, 2014:615-627)

Fruto de las excavaciones realizadas se conserva una estratigrafía de cuatro metros de longitud y uno de espesor. La revisión arqueológica realizada por el museo ha diferenciado ocho niveles, con una columna de dataciones por 14C AMS que permite establecer la siguiente secuencia crono-cultural: un periodo de distintas ocupaciones durante el Magdale-

niense entre 15 300 y 19 100 años; dos niveles del Solutrense entre 20 500 y 23 900 años, y un nivel con dos dataciones de 26 400 y 25 900 de finales del Gravetiense. Es un tiempo muy largo en el que la cueva estuvo habitada en distintas ocasiones por distintos grupos de personas. El descubrimiento reciente de este último nivel ha permitido atribuirle una serie de figuras rojas que hasta ahora vinculábamos al Solutrense por ser este el periodo más antiguo conocido en la estratigrafía. A esto se suma la reciente datación por series de uranio en 35 600 años de un gran signo rojo correspondiente al Auriniaciense, periodo que no está presente en esta. Hay por tanto una notable correlación entre la estratigrafía arqueológica y la secuencia artística en el techo de Altamira; queda sin apoyo estratigráfico –de momento– la fecha de más de 35 000 años para ese signo, pero procedentes del interior de la cueva, hay en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid unos hendedores de cuarcita, de tipología antigua, que podrían atribuirse incluso a un momento anterior al Auriniaciense. Ni la arqueología ni la cronología de Altamira son un capítulo cerrado para la investigación que hace el equipo del museo (figura 3).

Un apunte sobre algunos objetos (cultura material)

Durante los tiempos de Altamira se crearon y desarrollaron algunos objetos que han sido del mayor éxito en toda la historia, útiles que han estado vigentes durante más tiempo que ningún otro, que han sido usados por el mayor número de generaciones y que seguimos usando con “ligeros” cambios. Nos referimos, por ejemplo, a la talla laminar del sílex y al retoque plano, desarrollados íntegramente en el Solutrense y en uso sobre la obsidiana en las culturas prehistóricas hasta el siglo XVI; al propulsor –*atlatl* en náhuatl– aún utilizado por cazadores aborígenes de Oceanía en el siglo XX; al arpón para capturar peces, cuyo diseño de punta

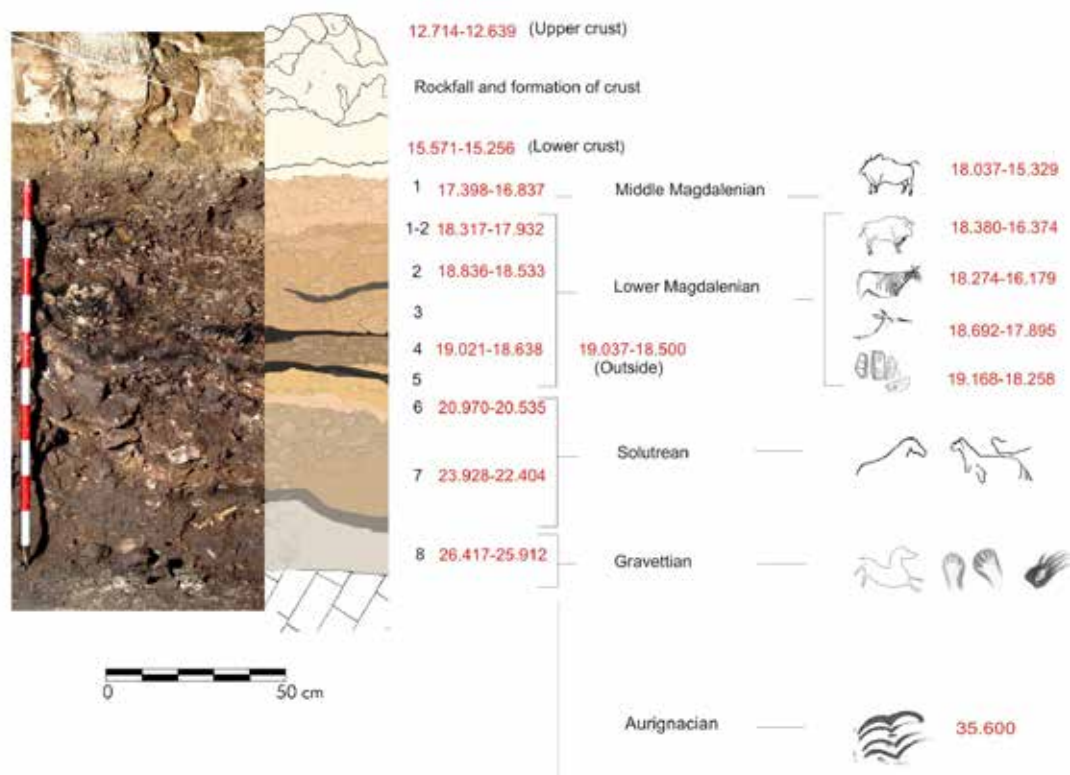


Figura 3 Estratigrafía y dataciones absolutas obtenidas en el actual proyecto de investigación arqueológica. © Museo de Altamira.

barbada es una creación magdaleniense o a las agujas con la que cosemos nuestros vestidos, en las que solo hemos cambiado el hueso original de las agujas magdalenienses por el acero actual de las nuestras. Este objeto en concreto nos facilita por sí mismo crear la imagen de aquellas personas: vestidas con pieles suaves y blandas, bien curtidas, con formas ajustadas al cuerpo, a los brazos y a las piernas como conocemos por alguna imagen del arte paleolítico, por lo visto en las tumbas de Sungir (Rusia) y, por analogía, por las vestimentas hechas con tecnología similar por los aborígenes del norte de América y Asia antes de que conocieran y usaran el metal llevado por los colonos europeos. En suma, nuestra distancia cronológica, técnica y de todo tipo con los protagonistas de los tiempos de Altamira es muy relativa y fácil de superar en su mayor parte hasta poder sentir su cercanía en muchos detalles y cuestiones materiales, y reconocernos iguales en capacidad neurobiológica y raciocinio.

Un marco general para el arte rupestre

En los últimos años parece que el uso del término arte aplicado al arte rupestre está en retroceso en nuestra jerga, incluso en la primera sesión de este encuentro, esto ha sido objeto de atención e interesante tema de diálogo y disparidad en el que nosotros argumentamos la idoneidad del término arte para las figuras hechas sobre las rocas por comunidades ágrafas arcaicas o prehistóricas. Parece que se considera inadecuado aplicar a la más remota prehistoria el concepto moderno de arte algo que, por otra parte, hacemos constantemente al aplicar conceptos actuales al pasado, como cuando se habla de “economía del paleolítico” y se usan tantos conceptos recientes, o que se prefiere aludir a las pinturas y grabados como “expresión gráfica” o “grafismo rupestre”, que lo son. Sin embargo, la palabra arte —entre su amplia y creciente polisemia— mantiene un sentido de uso que parece más adecuado al arte rupestre.

La música, la literatura y el cine son expresiones, pero además son arte, calificación que no damos a las señales acústicas, a los textos burocráticos ni a las imágenes de los noticieros por mucho que también expresen alarma, actos administrativos o información.

Arte es, desde el siglo pasado, y partiendo de Dino di Formaggio, lo que algunos dicen que es arte o lo que hacen los artistas. Pero podemos ir al origen. La palabra y la idea de arte surgen en la Grecia arcaica (arte: *areté*, en griego) donde la *areté* era la excelencia, lo mejor y los mejores (*aristós*) y, por ende, también el pensamiento de los mejores: los aristócratas, los gobernantes, los jefes militares, los sacerdotes. Así, la misma palabra *areté* / arte acabó por denominar las imágenes —pinturas, relieves, esculturas— que ilustraban, acompañaban, recordaban y representaban el discurso de la *areté* desde las fachadas de los templos o en los espacios públicos, y desde entonces, con ese mismo sentido, arte ha sido lo mismo a lo largo de la historia, incluso ahora. Antes de la posmodernidad del siglo XX —y aún ahora— podríamos convenir que *arte es creación, plástica, simbólica, en relación con lo excelente y trascendente de la cultura o con su representación*, una definición más fácil de aplicar o reconocer en la pintura y la escultura. Si no es creación no es arte y si no es simbólico tampoco. Nuestras señales de tráfico son símbolos, pero solo el modelo original fue una creación, pero no son “plásticas” puesto que deben ser forzosamente de una determinada forma, material y medidas. Las señales de circulación tienen en común con los objetos de arte que también representan algo que no son, pues por convención expresan información de las normas de circulación: un discurso concreto y cotidiano ajeno la excelencia o la trascendencia social. En otro extremo igual de obvio, son arte el *Guernica* de Picasso y los murales de Rivera y Siqueiros porque expresan, ilustran o acompañan ideas importantes: el horror, la barbarie y el sufrimiento de la guerra, y los nuevos valores resultado de la revolución. ¡Qué más importante o trascendente que la organi-

zación de toda una sociedad, de todo un país! Estas representaciones y las creadas por tantos otros artistas son arte, son creaciones plásticas y simbólicas respecto a ideas, discursos y pensamientos importantes, trascendentes para la comunidad.

Antes de que cualquier sociedad creara la escritura —un código de símbolos gráficos—, todas crearon un mundo de narraciones orales que ordenaban la comprensión del mundo y el lugar en él de la humanidad. En Europa y durante el Paleolítico superior estos relatos —mitos, diríamos— debieron tener elementos comunes pues se crearon imágenes similares asociados a ellos desde hace más de 30 000 años, como la imagen tipo de mujer (las venus paleolíticas), y las de ciertos animales esculpidos en diversas cuevas de Alemania o pintados en la de Chauvet (Francia) que se reiteraron durante diez, veinte o treinta mil años. En esos relatos el pensamiento animista debía reconocer personalidad y voluntad en los demás seres que habitaban la Naturaleza junto a los humanos y así, hasta los presocráticos de la cultura clásica europea, se pensaron e imaginaron explicaciones insensatas, pero no fantásticas para la vida y los fenómenos naturales, que se dotaron y acompañaron de imágenes. Entonces, durante el Paleolítico, lo más esencial se concretó en algunos animales: ciervos, bisontes y caballos en cualquier momento y lugar; quizá leones al principio o solo en alguna comunidad (otros animales escasamente representados parecen de poca relevancia en el conjunto de la tradición oral paleolítica). Eran imágenes de las narraciones que trataban de explicar y comprender el Mundo y de ordenarlo, que relacionaban a los humanos con los demás seres, con el resto de la Naturaleza —el Mundo— que tranquilizarían a la comunidad explicando su propio lugar en ella y que reflejarían también el orden social y las prácticas importantes y adecuadas a aquellas sociedades. El arte de Altamira, el de las cavernas de Europa, sugiere un códice o un libro miniado medieval del que se conservaran los iconos e imágenes, pero del que se hubiera

perdido el código es decir, las palabras que permitían entenderlas por completo.

El arte rupestre es un hecho universal en el tiempo y en el espacio: siempre sobre rocas, siempre animales; ciertos signos comunes que parecen universales, el omnipresente color rojo. Pero también es cierto que cada arte rupestre es un artefacto distinto, de comunidades distintas que tienen sus propios procesos de cambio y desarrollo a lo largo de cientos o miles de años. En un extremo temporal se hallan las fechas recientemente publicadas de más de 40 000 años para unas figuras abstractas y de animales en Sulawesi (Indonesia) y en Arnhem (Australia) el arte rupestre puede tener una antigüedad similar; puede tratarse de un fenómeno paralelo al de Europa, cuyas fechas más antiguas son similares, o quizá obligue a pensar en un precedente común y anterior, durante los primeros cincuenta mil años de nuestra especie en África, aunque no se conserve o hayan encontrado suficientes evidencias. En el otro extremo del arco temporal, podría decirse que se sigue haciendo arte rupestre recordando alguna comunidad aborigen en Níger, Australia o Malawi, o haciendo analogía con el *graffiti* que marca y se apropia del paisaje urbano o, como ejemplo histórico, recordando los *Budas de Bamiyan* (Afganistán) o mirando al monte Rushmore, pero por una sensata convención dejamos el término arte rupestre para las *pinturas y grabados realizados sobre la roca natural en cuevas, abrigos o al aire libre por sociedades ágrafas*.

El arte rupestre de Altamira

Altamira conserva obras de entre hace 35 000 y 15 000 años, una muestra representativa de buena parte del arte paleolítico respecto a los temas, las técnicas y los estilos.

Hace más de 35 000 años alguien se adentró en la penumbra provisto de ocre y agua —¿en qué recipiente la llevaría?—, y con los dedos realizó varios trazos curvos paralelos que conforman un signo de sesenta centímetros.

En el mismo periodo, en varias cuevas de Alemania se tallaban figuras en marfil de mamut y sonaba la música de flautas —de al menos cinco agujeros— hechas con huesos de ave; o se pintaban leones, rinocerontes, mamuts y renos en la cueva Chauvet (Francia) y en Sulawesi (Indonesia) se habían pintado animales, manos y signos rojos: el arte más antiguo que conocemos se manifiesta con gran diversidad técnica, temática, estilística y conceptual. Hace años se proponía para el primer arte una evolución desde formas supuestamente básicas o elementales —líneas y puntos, formas geométricas— hasta lo que se consideraba el máximo desarrollo plástico naturalista: las figuras policromas de Altamira y otras análogas. Ahora, los hallazgos comentados muestran que esto era un error o que si el arte pasó por un proceso inicial de invención, desarrollo e innovación desde sencillos trazos arbitrarios hasta la creación de formas identificables con algo real o material no lo conocemos; y en todo caso el arte paleolítico no responde a ese esquema evolutivo. Si el arte paleolítico tuvo un momento formativo hasta su generalización o hasta dar lugar a lo más antiguo que ahora conocemos en Europa y Asia, no se han conservado indicios suficientes del mismo o no los hemos hallado. No es posible considerar que las formas abstractas, conceptuales podríamos decir, son más sencillas y elementales en términos artísticos o intelectuales, y que deben ser anteriores a la figuración y a la representación naturalista, más bien al contrario: parece más fácil, lógico y previo asociar cualquier idea o pensamiento a una imagen fácilmente reconocible —a una representación naturalista— que generar el acuerdo respecto a lo que pueda representar una imagen aleatoria, arbitraria o abstracta. No es imprescindible un periodo formativo del arte o que algo así fuera dilatado en el tiempo ni que fuera un suceso único; no puede darse por supuesto que la no figuración preceda a la figuración, o que el detallismo naturalista sea el culmen del arte paleolítico (ni de ningún otro arte), algo que es un error, una falsa lógica propuesta en las síntesis



Figura 4. Signo del techo de Altamira, datado en más de 35 600 años. © Museo de Altamira.



Figura 5. Caballos rojos, manos en negativo y positivo y cabra en el techo de los policromos. © Museo de Altamira y P. Saura.

sobre el arte paleolítico del siglo XX o deducida de ellas (figura 4).

Después de ese signo y de algunos grabados, en el periodo Gravetiense o a comienzos del Solutrense, se pintaron en el techo de Altamira manos y series de puntos realizados con los dedos y se pobló de caballos rojos pintados con tinta plana, o contorneados por gruesos trazos como si hubieran sido realizados con un tampón, varios levantados de manos sobre las patas traseras, dos enfrentados entre sí como machos en celo disputando la yeguada (figura 5).

Durante el Magdaleniense, el último periodo de uso de la cueva, toda ella se llenó de grabados de cabezas de ciervas y de ciervos (no resultan visibles mediante fotografía) que presentan el lagrimal destacado, lucen cuernas de muchas puntas, tienen la cabeza levantada y la boca abierta: están en berrea, es otoño y el tema es el celo de los ciervos y las ciervas.

Antes de que colapsara la entrada de la cueva el techo fue ocupado por los famosos bisontes “policromos”. Varios están creados a partir de grandes bultos del relieve natural del techo, que se incorporan a la figura dando volumen a todo su cuerpo o a parte de él (el pecho o la cabeza). Fueron pintados en rojo y negro con trozos de ocre y carbón a modo de tiza o lápices, o haciéndolos polvo y diluyéndolo en agua. La pintura roja cubre la roca por completo excepto en alguna reserva de color a modo de línea, donde la roca es visible y separa y distingue las patas del cuerpo y, en general, diferencia la anatomía para dar profundidad y volumen a las figuras. Y junto a lo hecho hace milenios, las filtraciones y condensación de vapor de agua sobre la pintura a lo largo de milenios han disuelto y quitado pigmento haciéndolo caer al suelo y dando lugar a matices, veladuras y transparencias del rojo sobre el color de la roca, pero no son la obra de quien pintó las figuras, sino el resultado, en este caso, del deterioro natural que adopta la apariencia de una técnica artística en la pintura. Se trata de bisontes que están parados o recostados en el



Figura 6. Vista general de techo de los policromos. © Museo de Altamira y P. Saura.

suelo, rumiando o dormitando, o revolcándose y volteando la cabeza, machos y hembras adultos, juntos. ¿Es una manada? ¿Es una escena? El bisonte europeo, que aún se conserva en bosques de Polonia y Rusia, al igual que el ciervo, solo se reúne en manadas para el celo y la reproducción. ¿Es la fecundidad el tema representado? Junto a estos bisontes, realizados con la misma técnica bícroma se representaron dos caballos y una cierva en la que se hizo coincidir un bulto natural del techo con su vientre, como si estuviera preñada. ¿El mismo tema otra vez? (figura 6 y 7).

Los últimos bisontes fueron hechos con carbón, dibujados, apretando hasta lograr líneas negras en el contorno y en las patas o en algún detalle como los ojos y el hocico y extendiendo el negro para crear tonos grises en el pecho y la grupa para dar volumen a la figura (figura 8). Se trata de una técnica de carboncillo que se usó en Altamira y en otras cuevas y que después fue olvidada y no recuperada hasta los bocetos y dibujos de los pintores del renacimiento italiano, hasta los esbozos de sus pinturas o, por analogía con el efecto, hasta las

grisallas renacentistas y barrocas como las de numerosos claustros e iglesias barrocas de México. También con negro y grises se pintó en la cueva Chauvet mucho antes. Desde las pinturas más antiguas el arte se manifiesta con plenitud de temas, técnicas y estilos, sin que pueda hablarse de evolución. Joan Miró se refería a esto cuando dijo en 1924 que *desde Altamira todo es decadencia*, aludiendo a su calidad artística y a la intemporalidad del arte de cualquier época, algo que sugirió también S. Giedion al titular su libro sobre el arte paleolítico, *El presente eterno* (2003) —en su edición de 1964 *The eternal present*—.

Aquellas personas usaron su destreza técnica para representar fielmente a los animales en sus formas y actitudes por lo que es adecuado calificar como naturalista el arte paleolítico, aunque pueda haber alguna duda al ver los bisontes de Altamira, de color rojo y negro. ¿Son realmente bícromos los bisontes? Sí, a condición de que el bisonte representado haya estado antes rumiando, echado sobre el barro fresco del verano o sobre el embarrado suelo del invierno y muestre, húmeda o embarrada,

más oscura la zona de su cuerpo que ha estado en contacto con el suelo, desde el arranque del rabo hasta la axila (del mismo modo, muchas de las llamadas convenciones gráficas del arte paleolítico son una verosímil representación natural del modelo y no un artificio convencional). Y junto a las figuras naturalistas están los signos abstractos, aislados o superpuestos, para los que debemos suponer el acuerdo de aquellas comunidades respecto a lo que representaban.

No se representó la Naturaleza ni siquiera la fauna, sino solo una selección de animales: ciervos o renos, bisontes o toros, caballos y cabras que, en suma, son más del 90 por ciento de lo representado en todo al arte paleolítico. Y junto a ellos, en alguna cueva encontraremos una rapaz nocturna, algún pez, un mustélido, un córvido y otro pájaro, un par de salmones, un zorro, un insecto, un buey almizclero, mamuts y rinocerontes en varias cuevas, y numerosos leones en la cueva Chauvet. ¿Qué significa todo esto? ¿Para qué sirve pintar ciervos, caballos, bisontes o leones?

¿Por qué?

En este mismo encuentro se ha comentado que en los museos arqueológicos el visitante suele preguntarse para qué servían los artefactos que se exhiben y busca esa información en las guías, en los paneles de texto o en las cartelas; por el contrario, en un museo de Bellas Artes o en una pinacoteca llena de pinturas de cualquier época pasada (medievales, barrocas, o de las vanguardias del siglo XX) el visitante no suele preguntarse eso —a lo peor no se pregunta nada—, pero ante el arte rupestre siempre surge por qué o para qué, como si fuera obvio que estas pinturas, que este arte más que ningún otro tiene una motivación intelectual o cultural, una intención y un fin social trascendente y nada que ver con el adorno o la decoración.

A comienzos del siglo XX se creyó que estas figuras de animales eran parte de una magia simpática, que fueran imágenes propiciatorias para la caza, que fueran la representación de lo que se quería cazar y comer. Sin embargo, desde hace años se sabe la distinta o contra-



Figura 7. Ortofotografía del techo de los policromos. © Museo de Altamira - Gimgeomatics.

puesta proporción de las especies que aparecen representadas en el arte y en los restos de caza que se hallan en cada cueva (Altuna, 1994:303-312). Así por ejemplo, en la cueva de Ekain la relación entre fauna representada y fauna consumida es inversamente proporcional: el caballo está mayoritariamente representado en las paredes y no hay huesos de caballo en el yacimiento (y ocurre lo inverso con la cabra), y en Lascaux predominan casi absolutamente los huesos de reno y, sin embargo, no hay ni un solo reno pintado o grabado entre las más de mil figuras de la cueva: no hay una relación directa entre el arte de las cavernas y la alimentación. Es muy probable que la caza influyera en el orden social y en el sistema simbólico de los grupos paleolíticos, pero no es posible entender el arte paleolítico al servicio de la alimentación: esto nunca ha sido tema de ningún arte. Arcimboldo no pinta el postre cuando construye un rostro con diversas frutas ni los bodegones de cualquier época son la cesta de la compra. No hay motivo para interpretar así el arte de las cavernas para banalizarlo.

En Altamira encontramos varias alusiones al celo de los animales: los ciervos, en el techo de los policromos y en las galerías II, III y X, están en celo junto a las ciervas con las que han de aparearse; dos caballos levantados sobre las patas traseras, parecen pelear como consecuencia del celo. La manada de bisontes ha reunido a machos y hembras para la reproducción, la cierva policroma muestra la preñez, el fruto de la fecundidad, en su abultado vientre (un relieve natural). Lo trascendente de todo esto no puede ser más que la idea de fecundidad. Todos los animales tienen genéticamente marcado como objetivo vital su perpetuación, nada es más importante para cualquier especie, incluso para la nuestra. *Homo sapiens* es el único animal que ha reforzado la orden genética con un mandato divino: *Creced y multiplicaos; llenad la Tierra* (Génesis, I-28), el único ser que ha transformado mediante la cultura —las culturas— la reproducción sexual- en erotismo, lo que nos diferencia de las demás



Figura 8. Bisonte dibujado al carboncillo. © Museo de Altamira y P. Saura.



Figura 9. Bisonte con la cabeza vuelta hacia atrás. © Museo de Altamira y P. Saura.

especies. La idea de fecundidad, no la de tal o cual animal, sino asociada a la perpetuación del grupo humano —quizá como principio universal— parece celebrarse en el techo de Altamira como también ocurre en otras cuevas. Y entre nosotros: seguimos celebrando ritos de fecundidad, de tránsito de la adolescencia —adolescer, carecer de algo— a la plenitud de deberes y derechos, incluso el derecho a la procreación o al sexo: bodas sagradas o profanas, fiestas de los quince años o puestas de largo, etc., han sido o



Figura 10. Ciervo grabado a partir de la silueta natural preexistente en la roca. © Museo de Altamira y P. Saura.



Figura 11. Bisonte macho magdaleniense en el gran techo. © Museo de Altamira y P. Saura.

son ritos seculares de tránsito y fecundidad que podríamos suponer reflejados de algún modo en varios de los momentos del gran techo de Altamira, en ese palimpsesto cultural.

El uso premeditado, reiterado, sutil o evidente que se hace de la roca soporte, de su forma, relieve y grietas es más que un detalle técnico característico del arte paleolítico —nada que ver con el *truvismo*, *l'objet trouve* o *ready-made* de los surrealistas—. Se trata de algo que ocurre frecuentemente en las figuras magdalenienses, pero que podemos ver en épocas anteriores; es un gesto premeditado que une íntimamente

la naturaleza y la creación artística, simbólica, cuyo paradigma lo encontramos en los relieves y grietas del techo integrados en los bisontes de Altamira, creados sobre formas naturales de gran tamaño y usando grietas como líneas de contorno. Quizá el más interesante sea el bisonte que se revuelca (figura 9), cuya postura fue concebida al incorporar el saliente rocoso sobre el que se pintó la cabeza, vuelta hacia atrás. También es un claro ejemplo de esto el que se encuentra en el techo de la galería X, donde un sinuoso resalte de un par de milímetros se convierte en la línea cérvico-dorsal de un ciervo que se hace presente ante el observador cuando alguien adjuntó a ese gesto natural las líneas grabadas que dibujan el pecho, el vientre y las patas (figura 10).

Es lógico ver en lo anterior una simbiosis entre la vida real que representan y la roca inerte, entre las figuras creadas y su soporte natural, entre arte y Naturaleza, en relación con el animismo que caracteriza el pensamiento de las sociedades de cazadores-recolectores como imágenes de la relación entre el valor atribuido a lo representado y la comunidad, y ver en quienes creaban estas imágenes y descubrían a esos seres en la roca a los individuos mejor dotados, reconocidos para el diálogo: personas con capacidad de influir, respetadas, intercesores o mediadores entre la comunidad y los otros seres, tal como son como los sacerdotes de ahora y de antes; similares a los tekoaruvicha de los pay tavytera de Paraguay (Lasheras *et al.*, 2012); con algo en común —por ejemplo— con los chamanes de las comunidades de Siberia (Clottes y Lewis-Williams, 1996), personas con capacidad y reconocimiento para el liderazgo social, ético o moral por su actitud y sabiduría; soportes del pensamiento mítico y prefilosófico y de aquellas comunidades. El arte, frente al conocimiento racional o científico, es una forma de conocimiento emocional y de comunicación social usado por aquellos oficiantes o intercesores quizá para relacionar o mediar entre la sociedad y distintos planos de la realidad, para relacionarse y convencer a los



Figura 12 Boca original de la cueva recreada en el facsímil, la Neocueva, del Museo de Altamira. © Museo de Altamira y P. Saura.

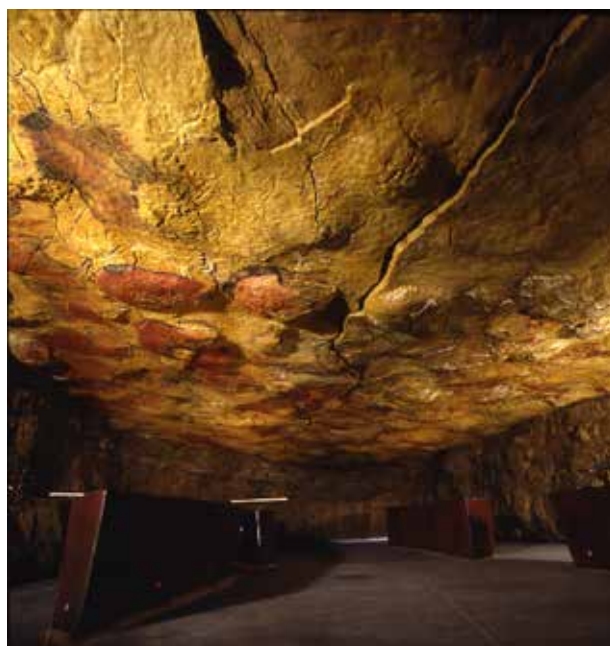


Figura 13 El techo de los policromos recreado en la Neocueva en el Museo de Altamira. © Museo de Altamira y P. Saura.

espíritus que lo animan todo, para intentar influir en la realidad aparente, la que nos rodea: lo que vemos. Sería el oficiante-artista quien descubriría en los relieves del techo los bisontes, quien representaría los ciervos y los caballos de Altamira que la comunidad necesitaba que se representaran, quien se relacionaría con lo que ellos simbolizaban. El arte paleolítico tiene un bestiario concreto ligado a una tradición oral, a determinados relatos comunes —mitos— que explican su coherencia y presencia en el vasto paisaje europeo a lo largo de milenios (figura 11).

Hace diez mil años, coincidiendo con el tránsito al Holoceno, un cambio cultural generalizado, un cambio de pensamiento, hizo inútil

el arte de las cavernas y lo relegó al olvido. Y las cuevas de la Europa paleolítica dejaron de ser morada y lugar simbólico de aquellos grupos humanos y volvieron a ser solo cuevas.

A diferencia quizá de algún arte rupestre de América o de otras regiones, el arte de las cavernas de Europa no responde a la memoria de ninguna sociedad actual, no hay un hilo cultural en el presente que pueda unirse a las ideas que acompañaban esas imágenes en su origen. Altamira es hoy Patrimonio de la Humanidad, inscrito en la Lista en 1985 por su excepcional valor social: les espero, será un placer recibirles allí y corresponder a sus atenciones en Tamaulipas (figura 12 y 13).

Bibliografía

- Altuna Etxabe, J. (1994). La relación fauna consumida-fauna representada en el Paleolítico superior cantábrico. *Complutum*, Madrid, N° 5, pp. 303-312.
- Breuil, H. (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Montignac: Centre d'Études et de Documentation Préhistoriques.
- Breuil, H., y Obermaier, H. (1935). *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid: Tipografía de archivos.
- Clottes, J., y Lewis-Williams, D. (1996). *Les chamans de la Préhistoire*. Paris: Seuil.
- Diguet, L. (1895). Note sur la pictographie de la Basse-Californie. *L'Anthropologie*, París, VI, pp. 160-175.
- Giedion, S. (2003). *El presente eterno. Los comienzos del arte*. España: Alianza.
- Groenen, M. (1994). *Pour une histoire de la Préhistoire*. Grenoble: Edit. J.Millon.
- Heras, C. y Lasheras, J. A. (2014). La cueva de Altamira. En E. Carbonell, J. M. Bermúdez de Castro, J. L. Arsuaga (coordinadores), *Los cazadores recolectores del Pleistoceno y del Holoceno en Iberia y el estrecho de Gibraltar: estado actual del conocimiento del registro arqueológico* (pp. 615-627). Burgos: Libro editado para el congreso de la UISPP.
- Laming-Emperaire, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*. Paris: Picard.
- Lasheras, J. A. (2009). The cave of Altamira. 22 000 years of history. *Revista Adoranten*, Suecia, 2009, p.6.
- Lasheras, J. A. y Heras Martín, C. (2004). El descubrimiento del Arte. Comentario sobre los Breves apuntes... de Marcelino Sanz de Sautuola. En M. Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander* [edición facsimilar] (pp. 11-36). Madrid: Turner.
- Lasheras, J. A., Fatás, P. y Allen, F. (2012). *El Libro de Piedra: Arte Rupestre en Paraguay. Asunción, Paraguay*: Ed. Fotosíntesis.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *La Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Mazenod.
- Lubbock, J. (1865). *Prehistoric Times*. Londres: Williams and Norgate.
- Moreno F., P. (1879). *Viaje a la Patagonia Austral. 1876-1877*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación. (Pascasio Moreno F. (1879) *Viaje a la Patagonia septentrional. 1876-1877*).
- Raphael, M. (1986). La composition de la bataille magique d'Altamira, En *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (pp. 79-107). Paris: Kronos.
- Sanz de Sautuola, M. (1880). *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*. Santander: Imp. y Lit. de Tellesforo Martínez.

Paisajes ancestrales. Identidad, memoria y arte rupestre en las cordilleras centrales de la península de Baja California, México

María de la Luz Gutiérrez Martínez*

En el ámbito de la investigación arqueológica del país, la península de Baja California permaneció durante décadas como una región inexplorada. Este desinterés es paradójico porque durante años se presentó en proporción inversa a la importancia y riqueza de su arqueología, su historia y su extraordinario arte rupestre, el cual es considerado una de las manifestaciones culturales más representativas de esta región. Con frecuencia, los paisajes peninsulares se encuentran matizados por imaginería pintada o grabada y su abundancia y complejidad es, en ocasiones, abrumadora. En ciertas regiones es omnipresente, marca, rubrica, se integra al paisaje con persistencia, lo inscribe simbólicamente y le otorga un significado cultural mostrándonos con claridad el fluido movimiento de los pueblos que lo crearon, testigos y protagonistas del ir y venir. En este sentido, uno de los principales valores de esta región es el propio paisaje, entendido como el extenso espacio social en el cual se originó, funcionó y trascendió el arte rupestre de estas antiguas sociedades.

Es en las cordilleras centrales de la península donde se concentra uno de los repertorios de arte rupestre más extraordinarios de Norteamérica; este se manifiesta en tradiciones de pintura rupestre tan reconocidas como el Gran Mural y otras que apenas empiezan a definirse, así como en abundantes yacimientos de petroglifos.

Por tratarse de tan excepcional tema de estudio, en 1980 el Instituto Nacional de Antropología e Historia inició en la región una investigación arqueológica de largo plazo. En 1997 concluyó la primera fase de dicha investigación, la cual tuvo como escenario la Sierra de San Francisco y amplios sectores aledaños. Este proceso contribuyó sustancialmente a resolver asuntos y prioridades de la arqueología regional, posibilitó un análisis más enfocado y productivo del arte rupestre, sentó las bases para el planteamiento de investigaciones futuras y aportó la información necesaria para diseñar una estrategia de protección de tan vasto e importante patrimonio cultural (Gutiérrez y Hyland, 2002).

En diciembre de 1993 la Sierra de San Francisco fue inscrita en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO; este evento incrementó el número de visitantes a los sitios rupestres y detonó la necesidad de diseñar un plan de manejo para la protección del bien patrimonial. Las medidas tomadas a lo largo de estos años han demostrado ser exitosas lográndose la preservación no solo de las pinturas rupestres, los petroglifos y demás sitios arqueológicos e históricos, sino de un altísimo porcentaje del paisaje del cual forman parte (Gutiérrez *et al.*, 1996).

*Centro INAH Baja California Sur.

Los estilos rupestres peninsulares y la tradición Gran Mural

La imaginaria peninsular presenta una pronunciada diversidad, especialmente a lo largo de su eje longitudinal (figura 1). En términos muy generales parecería que hacia los extremos predominan los estilos abstractos, mientras que en la parte central dominan los realistas; sin embargo, esta situación es mucho más compleja de lo que parece. Hasta el momento se han identificado seis macroestilos, no obstante, la gran mayoría de estas grandes agrupaciones han sido definidas con base en la observación de pocos sitios y, dada la dimensión que alcanza este fenómeno, es difícil llegar a conclusiones apropiadas, con excepción de algunos casos. Uno de estos casos se relaciona con la tradición pictórica de los grandes murales, los cuales se manifiestan densamente en las cordilleras centrales del macizo peninsular (figura 2). El término Gran Mural fue acuñado por Harry Crosby en la década de 1970 (Crosby, 1984), tomando en cuenta una característica destacada de algunos de los paneles: su gran tamaño. De hecho está considerado como uno de los estilos de mayor escala en el mundo. Muchos de los sitios exhiben paneles pintados con cientos e incluso miles de figuras y motivos¹, algunos de los cuales están plasmados en partes muy elevadas de los recintos, lo que acentúa todavía más su monumentalidad. Sin embargo, aun cuando esta tradición amerita su designación como monumental, es importante enfatizar que el rango de medidas de las imágenes y de la altura a la que fueron ejecutadas es muy variable. Muchos motivos que exhiben las convenciones de este estilo son miniaturas y están colocados en lugares accesibles de los sitios o coexistiendo con enormes imágenes.

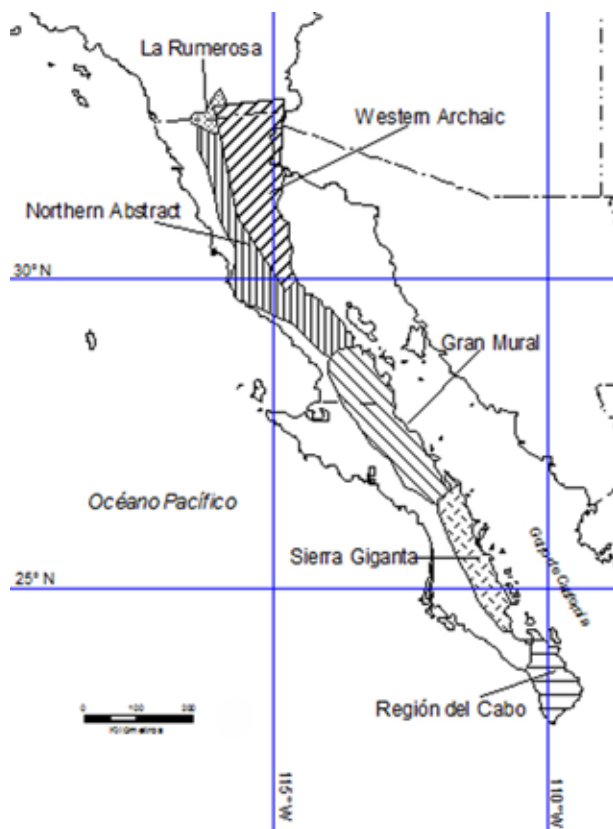


Figura 1. Estilos rupestres peninsulares. La imaginaria peninsular presenta una pronunciada diversidad, especialmente a lo largo de su eje longitudinal (Según Ritter, 1991 y Gutiérrez y Hyland, 2002). Dibujo: Gutiérrez y Hyland.

El área de distribución del estilo Gran Mural incluye las sierras de San Borja, San Juan, San Francisco y Guadalupe; en este enorme territorio Crosby identificó y definió cinco subestilos: Rojo sobre granito, San Francisco, San Borjitas, La Trinidad y los Semi-abstractos meridionales (Crosby, 1984). Hasta el momento las sierras más investigadas son las de San Francisco y Guadalupe en las cuales se han registrado cerca de 1150 sitios rupestres, incluyendo sitios pintados, grabados y mixtos

¹“...el elemento básico de toda descripción de un panel de arte rupestre es un icono equiparable a la representación mental de un referente real o construido [...]. Como primer paso, y aunque complica ligeramente la terminología, abogaríamos por hacer una diferencia entre la figura y el motivo. Una figura sería el icono individual, que pasaría a ser un motivo una vez identificado” (Berrocal, 2002:94, citado en Gutiérrez, 2013).

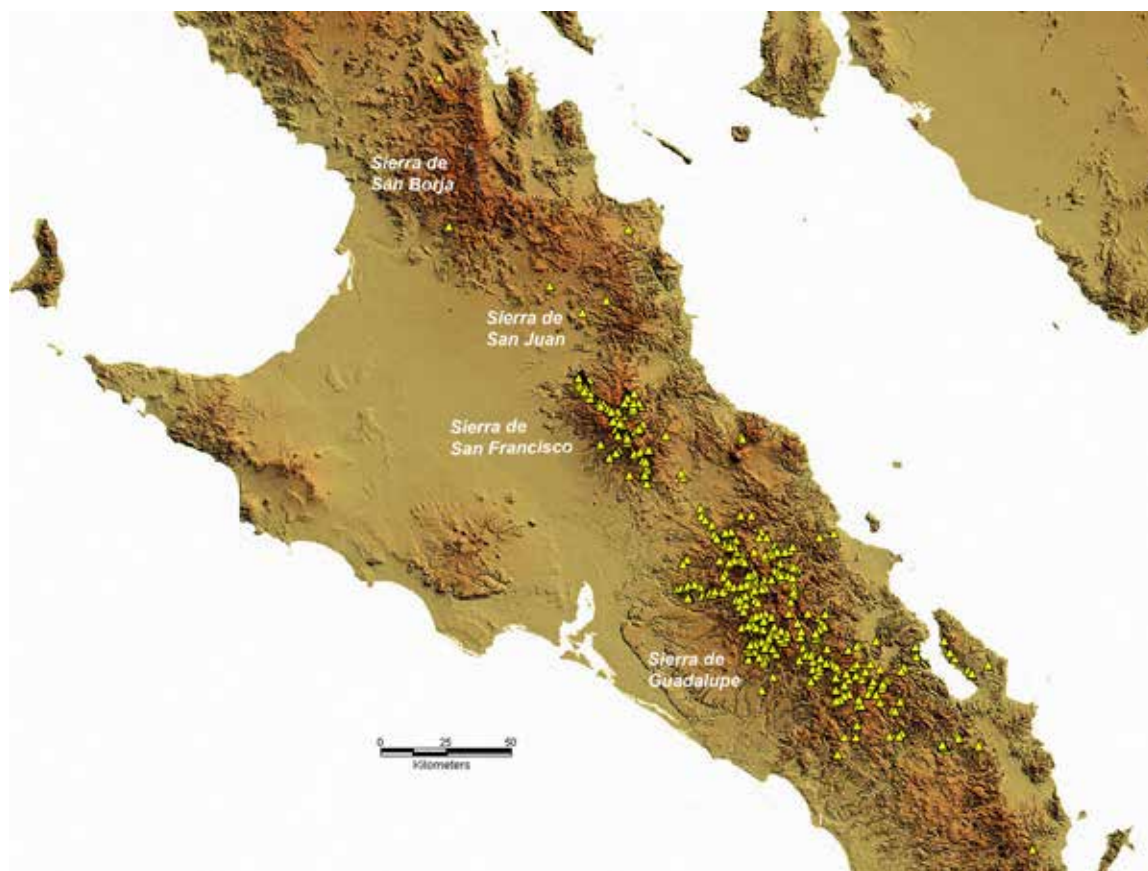


Figura 2. La tradición pictórica de los Grandes Murales se manifiesta densamente en las cordilleras centrales de la península de Baja California, México. Dibujo: Gutiérrez y Hyland.

(Gutiérrez y García, 1992; Gutiérrez y Hyland, 2002; Gutiérrez, 2013) (figura 2). El cuantioso material gráfico, fotográfico y videográfico acumulado requerirá un proceso de análisis que llevará décadas y, seguramente nuevas vertientes de estudio surgirán durante ese lapso. Por ahora, la observación de miles de imágenes pintadas y grabadas en cientos de paneles rupestres, la identificación de motivos recurrentes, sus asociaciones y su relación con cierto tipo de emplazamientos, permiten una visión panorámica de la imaginaria, de su complejidad y de su trascendencia como un metalenguaje a través del cual los indígenas se reconocieron, reconocieron a los *otros* y se interrelacionaron de formas diversas durante su largo y complejo proceso de morar-el-mundo.

Aunque las cuatro cordilleras centrales contienen sitios Gran Mural, solo la Sierra de

San Francisco está inscrita en la lista del Patrimonio Mundial. Se trata de una pequeña cordillera volcánica que presenta altas mesas seccionadas por una serie de profundos cañones que se despliegan en un patrón radial. Alcanza una elevación máxima de 1590 m y tiene un área aproximada de 3600 km². Su vertiente occidental desciende gradualmente hacia las vastas planicies del Desierto del Vizcaíno y los sistemas lagunares del Pacífico. Hacia el este, las montañas se encuentran de manera abrupta con el Golfo de California. La Sierra de Guadalupe es mucho más extensa que la Sierra de San Francisco y contiene cientos de sitios Gran Mural, algunos trascendentales para el estudio de esta tradición pictórica, como se verá más adelante.

En términos generales, estas montañas presentan un clima seco y cálido, por lo que



Figura 3. Cañón de Santa Teresa, Arroyo de San Pablo, Sierra de San Francisco. Algunos de los arroyos de estas montañas han excavado profundos y angostos cañones. Foto: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

las fuentes de agua superficial son pocas, estando confinadas a escasos arroyos perennes y tinajas, oquedades naturales en la roca madre que concentran el agua de las lluvias. En términos de la vegetación, en la sierras ocurren algunas de las más espectaculares comunidades del Desierto de Sonora, mientras que hábitats ribereños relativamente frondosos se encuentran a lo largo de los arroyos mejor irrigados. Aun cuando está considerado como uno de los ambientes más marginales de la tierra, el Desierto Central de Baja California proporcionó condiciones adecuadas para el establecimiento de grupos cazadores-recolectores-pescadores, desde el Pleistoceno terminal, hasta el arribo de los misioneros jesuitas a finales del siglo

XVII. Utilizando la amplia variedad de ambientes costeros, de planicie y serranos, la población siguió un intenso patrón de movilidad en la búsqueda de alimento, materias primas y agua. La gran profundidad temporal de la ocupación humana y la intensidad que muestran los patrones de movilidad indígena produjeron a lo largo de milenios abundantes y diversos sitios arqueológicos. (Gutiérrez y Hyland, 2002).

Las pinturas rupestres fueron realizadas en las paredes de abrigos rocosos, cuevas y respaldos, localizados a lo largo de las márgenes de los cañones intermontanos. El sistema hidrológico de la Sierra de San Francisco está compuesto por 12 arroyos, mientras que el de la Sierra de Guadalupe por cerca de 30; la mayoría de estos arroyos son de naturaleza intermitente y algunos de ellos han excavado profundos y angostos cañones (figura 3). En la Sierra de Guadalupe existen además, amplias cañadas y extensos valles, esto se debe a diferencias en la formación geológica y a un régimen de lluvias mucho más intenso, lo que ha originado una aguda erosión y un paisaje geológico muy diverso y diferente al encontrado en la Sierra de San Francisco (Gutiérrez, 2011).

Además de coexistir con pinturas rupestres en algunos paneles pintados o en enormes bloques de piedra al interior de cuevas y abrigos rocosos, los petroglifos también fueron realizados sobre cantiles o paredones a lo largo de las cañadas, en los malpaíses que se localizan en las laderas de los cerros y sobre las abundantes mesetas que se alzan flanqueando cañones y valles. Con frecuencia, los petroglifos se encuentran asociados a tinajas, las cuales eran muy apreciadas por los indígenas para abastecerse de este escaso y muy preciado recurso y jugaron un papel importante en los patrones de movilidad y asentamiento, cuando los grupos se disgregaban en pequeñas unidades familiares para obtener los recursos en amplios territorios de explotación (figura 4).

Como hemos visto, las cordilleras centrales poseen una extraordinaria riqueza arqueológica y natural. Las montañas y planicies

desérticas nos presentan dramáticas visiones de una tierra aparentemente áspera e inhóspita, donde las evidencias del pasado se presentan con una vehemencia a veces abrumadora y donde el paisaje fue embebido de simbolismo a través del artificio de pintar o grabar sobre la roca. Describir los valores que esta región tiene como un patrimonio cultural reconocido, lleva a la reflexión obligada acerca de cómo ha cambiado el concepto que hasta hace poco se tenía de los pueblos cazadores-recolectores y su cultura simbólica, que en el caso que nos ocupa se manifiesta de manera tan espectacular en los paneles Gran Mural.

Características que definen la tradición pictórica Gran Mural

El repertorio de esta tradición pictórica es muy variado y mucho análisis adicional se requerirá para categorizar todas las formas y complementarlo. Aunque algunos paneles incluyen figuras abstractas, el estilo es predominantemente realista y está dominado por antropomorfos, femeninos y masculinos, venados, borregos cimarrones y diversas especies de peces; en menor proporción encontramos becerrillos, liebres y conejos, aves, pumas, lobos marinos, coyotes, tortugas marinas y ribereñas, mantarrayas, serpientes, langostas e incluso delfines. En casos aislados se han observado representaciones de una planta denominada saya, cuyo tubérculo era consumido por los indígenas y abunda en la región (Gutiérrez, 2013).

Los antropomorfos femeninos se distinguen, ya sea, por la presencia de senos, genitales, o ambos atributos e incluso, en algunos casos, lo femenino se enfatiza por la sugerencia de un estado de gravidez; (figura 5) en los masculinos, el sexo se identifica por la ausencia de senos o bien por el diseño de los genitales, aunque no debe descartarse la posibilidad de que, en ciertos contextos y circunstancias, el diseño de atributos sexuales no era importan-



Figura 4. Con frecuencia, los petroglifos se encuentran asociados a tinajas, las cuales eran muy apreciadas por los indígenas para abastecerse de este escaso y muy preciado recurso y jugaron un papel importante en los patrones de movilidad y asentamiento. Foto: María de la Luz Gutiérrez Martínez.



Figura 5. Ejemplos de figuras humanas femeninas: a y b, Cueva Pintada, Sierra de San Francisco; c y d, Cuesta Palmarito, Sierra de San Francisco; e y f, Cueva San Borjitas, Sierra de Guadalupe; g y h, Los Monos de San Juan, Sierra de Guadalupe. Dibujo: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

te y simplemente no lo diseñaron (Gutiérrez, 2013), (figura 6).

Sin duda la Sierra de San Francisco es el área nuclear del extendido y homogéneo subestilo del mismo nombre y es muy significativo como este se “diluye” conforme se avanza hacia el norte o el sur. Por el contrario, la ima-



Figura 6. Ejemplos de figuras humanas masculinas. a y b, Cueva Pintada, Sierra de San Francisco; c y d, Cuesta Palmarito, Sierra de San Francisco; e y f, Cueva San Borjitas, Sierra de Guadalupe; g y h, Los Monos de San Juan, Sierra de Guadalupe. Dibujo: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

ginería de la Sierra de Guadalupe es la que exhibe la mayor diversidad dentro de la región investigada. Sus paneles rupestres integran un intrincado mosaico que aglutina un abundante repertorio de motivos con pronunciadas variantes estilísticas, coexistiendo sin un orden aparente (Gutiérrez, 2013). Dadas las similitudes que presenta con la Sierra de San Francisco, respecto a su arqueología en general, el análisis de la imagerie de la Sierra de Guadalupe ha sido fundamental para la comprensión del sistema simbólico Gran Mural a nivel regional y panregional.

La figura 7 muestra una versión actualizada de la distribución de los subestilos Gran Mural propuestos por Harry Crosby (1984). Además de actualizar la distribución de estas tendencias de representación visual, fue posible la identificación de dos subestilos más al sur de la Sierra de Guadalupe. Asimismo plasma una propuesta hipotética de los motivos que caracterizan cada subestilo. En la imagen se puede observar lo que se mencionó anteriormente: el subestilo Sierra de San Francisco es relativamente homogéneo, mientras que en la Sierra de Guadalupe, la imagerie es heterogénea y la distribución de los subestilos pictóricos es, francamente, caótica.

El elemento antropomórfico del repertorio Gran Mural se agrupa en masculinos, femeninos e indefinidos. Existe una enorme diversidad de patrones cromáticos y tocados que lucen estos personajes, así como combinaciones de ambos atributos. Cabe señalar que los patrones cromáticos se han interpretado como diseños de pintura corporal y facial, práctica que era muy común entre estos pueblos. Especialmente, los tocados presentan una amplia gama; su categorización ha sido un ejercicio muy interesante, sobre todo en aquellos casos en los que se ha podido identificar claramente su distribución espacio-temporal en amplios territorios; esto nos lleva a la posibilidad de definir la presencia y predominio de ciertos grupos o linajes en localizados sectores de las montañas o bien en sitios distantes de las



Figura 7. Versión actualizada de la distribución de los subestilos Gran Mural con algunos ejemplos de mujeres, hombres, vendos y borregos cimarrón. Se incluyen los subestilos La Matanza y Guajademi, recientemente identificados y descritos (según Gutiérrez, 2013: 203).

áreas nucleares donde predominan (Gutiérrez, 2013).

La posibilidad de identificar ciertos linajes y sus áreas de influencias nos permite reflexionar acerca de la dimensión social del paisaje simbólico, pero trascendiendo el nivel local para visualizarlo en el ámbito regional y panregional y así tratar de dilucidar muchas de las interrogantes que se relacionan con las enormes divergencias que existen entre la imaginiería rupestre de estas montañas y la posible demarcación de territorios sociales.

Por cuestiones de espacio, se ha presentado tan solo una pequeña muestra de la enorme riqueza que manifiesta el repertorio de la imaginiería Gran Mural en esta región. Dicho universo simbólico representa un potencial enorme para profundizar en la cosmovisión y la memoria colectiva de estas antiguas sociedades, pero a la vez su complejidad es tal que significa un enorme reto, sobre todo porque la estrategia requiere integrar diversos elementos del paisaje a través de una aproximación regional. Los paneles rupestres de un área se interrelacionan entre sí a nivel iconográfico y estas áreas, a la vez, se entrelazan con otras áreas, compartiendo entre ellas algunos rasgos simbólicos y trascendiendo el espacio hasta alcanzar niveles de vinculación e integración muy significativos.

Por circunstancias obvias, lo anterior se debe a la intensa movilidad desarrollada por estos pueblos originarios, quienes ocuparon la región por lo menos desde los finales del Pleistoceno (12 000 años AP); bajo estas circunstancias, el constante “ir y venir” dejó rastros profundos. La suma de estos rastros conforma un entramado de evidencias materiales e inmateriales, restos de la estructura resultante de la práctica social desarrollada por estos pueblos y que incluyen actividades cotidianas o excepcionales derivadas de su manera de morar-el-mundo. En ocasiones estas huellas de naturaleza simbólica-mnémica pueden ser muy evidentes, perfilarse sutilmente o bien, ser invisibles ante nuestras disminuidas capacidades sensoriales (Gutiérrez, 2013).

Bajo estas circunstancias se planteó la necesidad de recrear un modelo de ese remoto mundo, a partir de la deconstrucción de los paneles rupestres, en los cuales, las asociaciones aparentemente “caóticas” de las figuras y motivos que los componen, encubren gran parte de su sentido y significado. Intuíamos que el análisis detallado de la sobreposición de las figuras que componen estos paneles, constituía un recurso analítico de un gran potencial dado que, dicha sobreposición, documentó, capa por capa, la continua interacción de las personas con las imágenes pintadas, generación tras generación. Fragmentar, aislar, ordenar, detectar rasgos compartidos o excepcionales y luego reconstruir sus secuencias, ha permitido una visión detallada y, al final, una panorámica general de los conjuntos de imágenes (Gutiérrez, 2013).

Sin embargo, “hacer sentido” de estas emblemáticas pinturas requiere tomar cierta distancia de ellas y voltear la mirada hacia los entornos inmediatos, mediatos y remotos de los lugares que las contienen, deconstruir el paisaje, detectar patrones y así descifrar, en la medida de lo posible, el sistema de símbolos que colma los territorios y que en ocasiones se manifiesta, incluso, en los horizontes distantes. Este proceso constituyó un reto que consideró, entre otras cosas, visualizar las trayectorias que seguían las personas en su constante caminar, pero también, averiguar los motivos que tenían para recorrerlas. En este sentido, pienso que la acción de *transitar* el mundo, precisó de estos *caminantes* una participación relacional con un entorno habitual, el cual tenía un profundo significado simbólico con el que desarrollaron una estrecha comunión (Gutiérrez, 2013). Ahora bien, es momento de que demos la vuelta y giremos la vista, salgamos de la cueva y transitemos un poco por ese mundo antiguo para poder incorporar otros elementos de análisis que son esenciales para la reconstrucción, al menos hipotética, de la realidad indígena que tanto me interesa descubrir y mostrar.



Figura 8. Los Volcanes Tres Vírgenes: La Virgen, El Azufre y El Viejo, significativos rasgos del paisaje en el área central peninsular. Foto: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

Los volcanes Tres Vírgenes, agentes sociales en el proceso de culturización del paisaje de Baja California central

El sistema volcánico Tres Vírgenes, es por mucho, el rasgo fisiográfico más prominente en Baja California central (figura 8). Su imponente elevación y la manifestación de antiguos eventos eruptivos pudieron haber sido razón suficiente para que los antiguos habitantes de estas tierras les asignaran un significado especial. Sin embargo, existe evidencia adicional que enfatiza la importancia de estas montañas; hacia sus estribaciones occidentales se localizan ciertos rasgos excepcionales: yacimientos de obsidiana y pigmentos minerales así como un manantial de aguas termales vinculado a un abrigo rocoso que exhibe un arte rupestre insólito (Gutiérrez, 2009) (figura 9). ¿Cómo fueron percibidos estos lugares en el pasado? ¿Fueron objeto de una veneración especial? ¿Constituyeron “centros de actividad corporal, significado humano y accesorio emocional”? (Tilley, 1994). En tiempos recientes he tratado de demostrar que los Volcanes y sus productos eruptivos detentaron un profundo simbolismo en la cosmovisión de los artífices de los grandes murales y actuaron como agentes sociales en la formación y reafirmación de sus identidades personales y grupales y en la integración

del proceso de su reproducción social (Gutiérrez, 2013).

La Virgen, El Azufre y El Viejo, se localizan en el “ombbligo” de la península. En sus dominios se ubican algunos lugares arqueológicos y naturales de singular importancia. Los “lugares naturales” se definen como lugares de culto que se vinculan a rasgos del entorno ambiental, presentan escaso o nulo registro arqueológico y en ellos predomina el elemento natural (Bradley, 2002). En estos términos, un lugar natural no puede ser considerado un monumento pues no es resultado de la acción humana, entonces, en ocasiones, su origen es explicado en términos mitológicos: “estos lugares pudieron haber sido creados por los ancestros o por fuerzas sobrenaturales” y “tienen una arqueología porque alcanzaron un significado para las personas del pasado”.

Los volcanes ocupan un espacio prístino que se ha mantenido casi inalterado a lo largo de milenios y aquí se postula que su importancia simbólica en el “mundo de la vida” indígena no solo derivó de su prominente ubicación en este paisaje semidesértico, sino también de los significados particulares que fueron asignados a los lugares arqueológicos y naturales que alberga y articula a través de diversos contextos situacionales. A continuación se describirán brevemente algunos de estos lugares y parajes:

El yacimiento de obsidiana Valle del Azufre

Esta peculiar veta de vidrio volcánico se localiza al norte del volcán El Viejo. Sabemos que tuvo una explotación intensiva desde por lo menos hace 10 000 años, tal y como lo demuestra una punta Clovis realizada en obsidiana proveniente de esta fuente. El lugar que ocupa es excepcional debido a sus abundantes fosas mineras y a la gran cantidad de residuos y desechos de talla que concentra, derivados de las actividades de extracción y preparación de tan apreciada materia prima, para su traslado a otros lugares (Gutiérrez y Hyland, 2002).

El yacimiento de pigmentos del Cañón del Azufre.

Localizado entre los volcanes El Azufre y El Viejo, este cañón contiene los yacimientos de óxido de hierro rojos más abundantes de la región, también contiene óxidos de hierro amarillo y, en menor proporción, yeso (figura 10). La abundancia de estos minerales es de suma importancia dado que sabemos que el color de las pinturas rupestres de la región se obtuvo a partir de estos pigmentos minerales. La ubicación de un sitio con pintura rupestre en este cañón, asociado a los pigmentos y a un manantial de aguas termales, es un claro indicio de que este lugar constituyó un capital simbólico de trascendental importancia en la cosmovisión de estas sociedades (Gutiérrez, 2013).

“El Viejo” del Cañón del Azufre

Este pequeño abrigo rocoso con pintura rupestre se sitúa casi en la desembocadura del

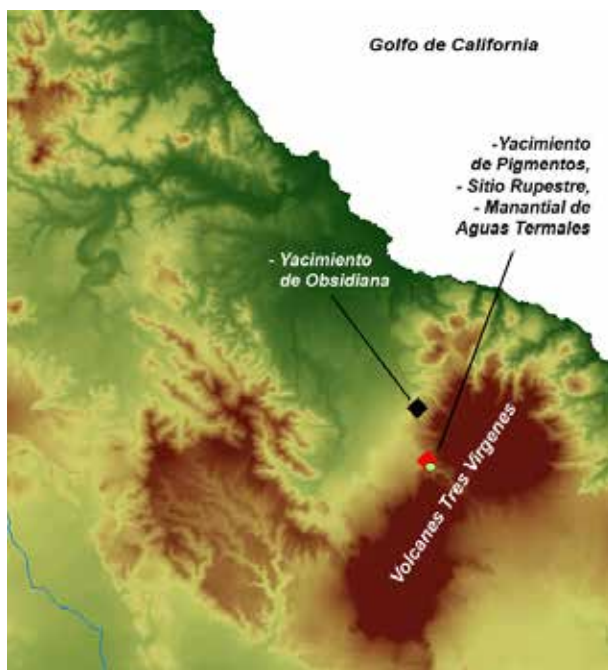


Figura 9. Lugares articulados bajo los dominios del Cañón del Azufre, en el Sistema Volcánico Tres Vírgenes. Dibujo: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

Cañón del Azufre. Las figuras y motivos plasmados en su panel son totalmente atípicos si se comparan con los estilos que predominan en la región (figura 11). No obstante, a pesar de su contenido inusual, en el conjunto se destaca un motivo que es recurrente en muchos de los paneles rupestres de las sierras de San Francisco y Guadalupe; lo que en otros lugares ha sido denominado “bastón ceremonial-símbolo fálico” (Gutiérrez, 2007; 2009; 2013). La profusa representación de este motivo en el panel, otorga al lugar un poderoso simbolismo que nos permite “conectarlo” con las montañas aledañas, donde los indígenas estructuraron otras actividades, entre las que destaca la producción de las pinturas rupestres Gran Mural. En esta intrigante escena solo aparecen dos motivos compuestos² conformados cada uno por tres antropomorfos muy estilizados tomados de las

² "Hay algunos ejemplos de claras asociaciones espaciales entre dos o mas motivos, es lo que llamamos un motivo compuesto; [...] Los motivos compuestos se distinguen por lo siguiente:

a) su interrelación espacial ordenada, b) semejanzas muy obvias en la forma, el color y el trazo y c) su estado de conservación similar. Por todo esto se asume que este tipo de motivos fueron pintados durante un mismo evento e incluso, por la misma mano". (Gutiérrez, 2013:314).



Figura 10. Pigmentos rojo y amarillo (óxidos de hierro) y blanco (yeso) en el yacimiento del Cañón del Azufre. Foto: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

manos. La otra figura humana está aislada y luce un tipo de “capa”: figuras similares con “capas” han sido observadas en muchos sitios rupestres de la región (Gutiérrez, 2013), (figura 12).

La importancia de este lugar es innegable, no solo porque se ubica adyacente a la fuente de pigmentos, sino también por estar justo frente a un manantial de aguas termales. Cabe destacar que hacia el extremo este del abrigo rocoso fue diseñado un motivo compuesto por círculos concéntricos rojos; algunas tinajas de las sierras aledañas contienen petrograbados con motivos similares. Este signo podría estar relacionado con el agua, vinculando simbólicamente el sitio rupestre con el manantial.

El manantial de aguas termales

Además de lo útil que resultó esta fuente de agua para saciar la sed durante el acopio de los pigmentos, es posible que los indígenas

hayan percibido en este peculiar manantial un simbolismo inherente a su excepcionalidad. Strang señala que “en paisajes áridos la rareza de las fuentes de agua les otorga una particular y poderosa influencia”; esta autora considera también que el agua proporciona “un vasto potencial imaginativo para expresar significados culturales” (2008:124). Agua caliente brotando de la piedra, olor a azufre y pequeñas columnas de vapor. Fuente inagotable de vida en un constante fluir y, además, abrevadero del borrego cimarrón (Gutiérrez, 2013).

Existe un creciente empeño por considerar que rasgos topográficos y fisiográficos fueron fuente de inspiración y proporcionaron temas para la generación de símbolos, siendo en ocasiones vinculados a los seres ancestrales (Knapp y Aschmore, 1999). En algunas sociedades, estas entidades actuaron como mediadores en la selección, uso, modificación, veneración o evasión de lugares particulares. Entonces, estos lugares constituyen un sistema mnemónico que permite crear, recrear y

recordar historias y eventos mitológicos y, a la vez, un sistema relacional fundamental en el que la conciencia individual del mundo y las identidades sociales son construidas y consolidadas (Tilley, 1994).

Si como se ha argumentado, los volcanes representaron un importante rasgo en medio de un paisaje cuyo origen pudo haber sido explicado en términos mitológicos, los significados asignados a ciertos lugares naturales con productos volcánicos, proporcionaron valores simbólicos adicionales a este espacio excepcional. Los volcanes entonces, actuaron como agentes sociales, desde el momento en que las personas los invistieron de poderes míticos y, por lo tanto, fueron capaces de “actuar”, “influir” e “integrar” a la sociedad.

Las redes de intercambio fueron también una parte integral de la vida social (Torrence, 2008:339). En el caso de la obsidiana del Valle del Azufre, a pesar de la alta calidad del vidrio y la evidencia de explotación masiva, su distribución está restringida a un radio de 200 km a partir de la fuente. Esto sugiere que la interacción e intercambio de materias primas en ciertas regiones de la península, ocurría en áreas relativamente circunscritas, enfocadas y orientadas principalmente de costa a costa, más que de norte a sur (Gutiérrez y Hyland, 2002).

A pesar de que aún no se ha identificado el origen de los pigmentos en sitios rupestres alejados de la fuente del Cañón del Azufre, se propone que muchos de ellos fueron pintados con pigmentos provenientes de este yacimiento. Llama mucho la atención que a medida que los sitios pictóricos se alejan hacia el sur del yacimiento, los motivos pintados exhiben menos cantidad de pintura y muchos de ellos solo fueron bosquejados. Tal vez la lejanía de la fuente provocó que los grupos que vivían en el retirado sur no pudieran abastecerse con regularidad de esta sustancia, por lo que el pigmento debió ser utilizado con racionalidad y austeridad (figura 13).

En este sentido, es muy posible que la obsidiana y los pigmentos fueran materias primas

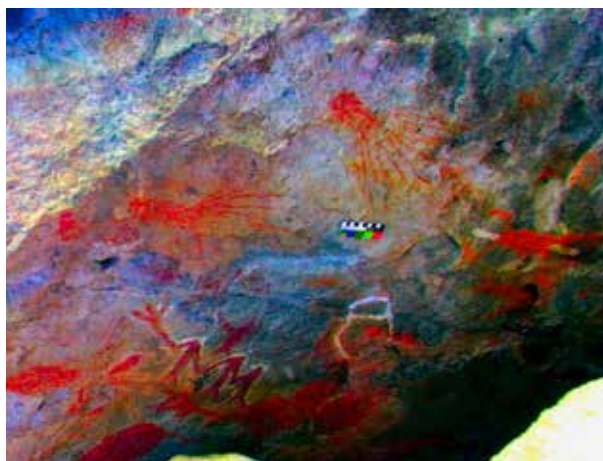


Figura 11. “El Viejo” del Cañón del Azufre, panel rupestre donde fue enfatizado por los indígenas el motivo “bastón ceremonial-símbolo fálico” (Realce obtenido con *DStretch* de Jon Harman). Foto: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

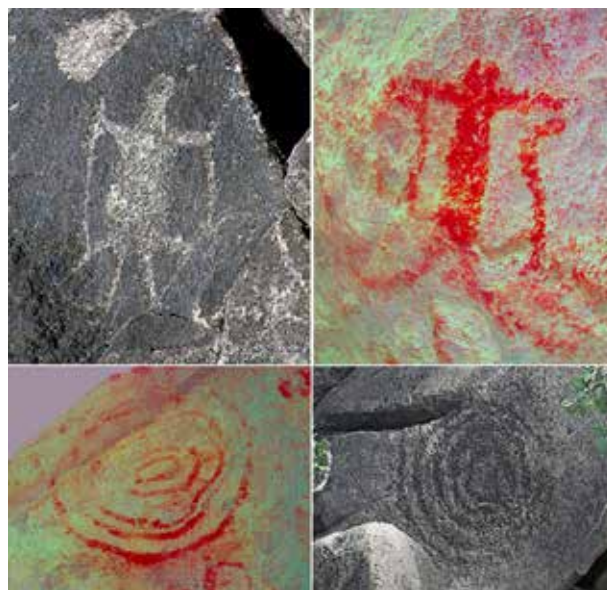


Figura 12. Arriba: Personajes con capas. Izquierda, Sierra de Guadalupe; derecha, El Viejo del Cañón del Azufre; abajo, círculos concéntricos en ocasiones asociados a fuentes de agua. Izquierda, Cañón del Azufre, derecha, Sierra de San Francisco (Realce obtenido con *DStretch*, de Jon Harman). Fotos: María de la Luz Gutiérrez Martínez.



Figura 13. Ejemplos de sitios alejados del Cañón del Azufre con poca pintura o sólo bosquejados. a) El Dipugón, b) El Chavalito, c) El Pilo, d) Agua Fria. Fotos: cortesía de Jon Harman.

muy apreciadas debido a su escasez y excepcionalidad, así como a su relación simbólica con el posible origen mítico de los volcanes. En el caso de los pigmentos, considero que su uso tuvo un poderoso significado ya que permitía a los nativos vincularse con este impresionante lugar, a través de la práctica de pintar sus cuevas y decorar sus cuerpos. En algunas culturas el ocre es considerado un poderoso símbolo asociado a la sangre de la creación ancestral, la vida y el renacimiento; por ello, es interesante considerar que la proximidad a una fuente puede ser el factor menos importante en la elección de las materias primas, más valoradas fueron las relaciones sociales creadas a través del intercambio (Torrence, 2008) o, en este caso, el valor simbólico de forjar los artefactos de obsidiana o preparar la fórmula para plasmar las pinturas rupestres y corporales, con materias primas originarias de este dominio sagrado (Gutiérrez, 2013).

“El Viejo” del Cañón del Azufre, está marcando y significando el lugar y su panel posiblemente fue creado para “conmemorar o fijar” un evento legendario que se vincula a la fuente de los pigmentos y al manantial de aguas termales. Siguiendo esta línea, se propone que el acopio de los pigmentos tuvo un carácter ritual (Gutiérrez, 2013).

El manantial de aguas termales complementa y perfecciona esta serie de lugares naturales sobresalientes que coinciden en este grandioso espacio identitario. Strange (2008: 124) puntualiza que:

La conciencia de que el agua es la ‘sustancia’ más vital de uno mismo y que fomenta las asociaciones entre el bienestar espiritual, social y físico, proporciona metáforas poderosas acerca de la identidad humana. Un importante aspecto del humano ‘estar en el mundo’ es el sentido de uno mismo como un ser físico, compues-

to de sustancias particulares que tiene una identidad definible [...]

En abril de 2009 ascendí al volcán La Virgen, el más alto del sistema. Casi al llegar a la cumbre encontré dos artefactos de obsidiana: una lasca con retoque y una punta de proyectil. Esto indica que los nativos también visitaban estos elevados parajes, quizá para la cacería del borrego cimarrón, muy abundante en estas abruptas montañas. En la cosmogonía de los kiliwa de Baja California, grupos hablantes de yumano emparentados con los indígenas que habitaron la península central, el borrego cimarrón es un ser protagónico en el mito creacional (Gutiérrez, 2013; Ochoa Zazueta, 1978); en este orden de ideas, algunos de los borregos cimarrones trazados en los paneles rupestres podrían estar representando deidades, ancestros mitológicos o cabezas de linaje. En las pinturas rupestres de toda la región es uno de los animales más recurrentes (figura 14).

Ascender a la cumbre del volcán y observar los mares, desiertos y montañas que lo rodean, me permitió experimentar el paisaje desde otra perspectiva. Antes solo había observado la panorámica de los Volcanes y sus confines desde el sentido opuesto: las cumbres elevadas de las sierras circundantes. Pero desde aquí, tuve la sensación de estar en el centro de una organizada aunque enigmática tierra antigua, donde cada lugar “natural”, localidad arqueológica y panel rupestre conformaron diversas narrativas que, desafortunadamente, aún no es posible desentrañar del todo, pero que si se distinguen, aunque vagamente. El paisaje entonces se dinamiza y se reconoce como la entidad que estructuró las prácticas sociales y al mismo tiempo, fue estructurado por la acción humana de morar el mundo (Gutiérrez, 2013).

Los dominios de los volcanes eran visitados periódicamente por los indígenas para abastecerse de obsidiana y pigmentos, y es muy probable que estas fuentes entrañaran significados mitológicos. El abrigo rocoso con pinturas rupestres puede ser considerado un lugar



Figura 14. Algunos ejemplos de cabezas de borrego cimarrón representados en el arte rupestre Gran Mural. Fotos: María de la Luz Gutiérrez Martínez.

sagrado, tal vez el destino final de peregrinaciones periódicas; quizás aquí, tuvieron lugar actos de veneración hacia las fuerzas naturales o “divinas” que se manifestaban de manera recurrente: temblores frecuentes, géiseres, fósiles marinos, aguas termales, el borrego cimarrón, la obsidiana y los apreciados pigmentos. Especialmente estos últimos debieron haber ocupado un importante lugar en el mundo-de-la-vida indígena, pues fueron esenciales para desarrollar la práctica de la pintura corporal y la producción de las abundantes pinturas rupestres de la región central peninsular (Gutiérrez, 2013).

Actualmente sabemos que los pueblos que aquí vivieron promovieron la producción

masiva de imaginaria rupestre desde tiempos muy remotos. Esto indica que sus artífices encontraron en la práctica de pintar y grabar un importantísimo medio de expresión ritualizada y en el arte rupestre resultante, un extraordinario instrumento de comunicación, persistente, consistente y de amplia distribución. De este modo la simbología expresada en el arte rupestre es un elemento esencial que contribuyó en la construcción, permanencia y reafirmación de sus identidades sociales a lo largo de milenios (Gutiérrez, 2007).

Sin embargo, como se ha enfatizado, existe evidencia adicional que demuestra la importancia que tuvieron los volcanes en la formación de estas identidades, especialmente con respecto a la elaboración de las pinturas rupestres: el origen “mítico” de los pigmentos, la “sangre de los ancestros”. Atribuirle poderes a las montañas y sus lugares sagrados demandaron el uso de objetos simbólicos, en

este caso, las pinturas del pequeño abrigo rocoso, el cual pudo haber sido considerado un centro de peregrinaje y fue esencial en la construcción cultural del paisaje.

Sin duda, las dinámicas de este proceso podrán ser comprendidas más claramente a través de un enfoque que permita descifrar el papel que como agentes sociales pudieron haber jugado estos prominentes rasgos del paisaje y al igual que la creencia de los indígenas en los seres físicos y espirituales que los moraban: Ellos, los volcanes, “forzaron” la realización de peregrinaciones hacia sus dominios, “permitieron el acceso a sus dones” y las personas retornaban simbólicamente a sus orígenes. Entonces, los nativos pudieron pintar sus cuevas y sus cuerpos con los pigmentos, “sustancia dadora de vida de sus ancestros” que bien pudo haber sido considerada una reliquia (Gutiérrez, 2013).

Bibliografía

- Berrocal, M. C. (2004). *Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina*. (Tesis doctoral). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense. Madrid.
- Bradley, R. (2000). *An Archaeology of Natural Places*. London: Routledge.
- Crosby, H. W. (1984). *The Cave Paintings of Baja California*. La Jolla, California: Ed. Copley Books.
- Gutiérrez M., M. (2009). Las Vírgenes Volcanes: Social Agents in the process of Landscape enculturation in Central Baja California, México. En *Symposium Landscape Landmarks as Social Agents*. 75th Annual Meeting of Society for American Archaeology. Saint Louis, Missouri, USA.
- Gutiérrez M., M. (2007). Simbología de género: Algunas lecturas sobre iconografía femenina y masculina en el arte rupestre de la Sierra de Guadalupe, B. C. S. En C. García y E. Villalpando (editores), *Memoria del Seminario de Arqueología del Norte de México* (pp. 206-221). Sonora, Hermosillo: CONACULTA INAH.
- Gutiérrez M., M. (2011). Avances en la investigación del arte rupestre de Baja California Central: un estudio regional. En P. Fournier y W. Wiesheu (coordinadores), *Perspectivas en la investigación arqueológica*, Volumen 5. México, D.F.: ENAH, INAH, CONACYT, CONACULTA.
- Gutiérrez M., M. (2013). *Paisajes ancestrales. Identidad, memoria y arte rupestre en las cordilleras centrales de la península de Baja California*. (Tesis doctoral). ENAH. México D.F.

- Gutiérrez M., M. y García-Uranga, B.L. (1990). *Análisis contextual de pintura rupestre: Un caso de estudio en la Baja California*. (Tesis de licenciatura). ENAH. México.
- Gutiérrez M., M. y Hyland, J.R. (2002). *Arqueología de la Sierra de San Francisco: Dos décadas de investigación del fenómeno Gran Mural*. México: INAH. (Colección Científica 433).
- Gutiérrez, M., Hambleton, E., Hyland, J.R., y Stanley, N. (1996). The Management of World Heritage sites in remote areas. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, London, 1(4):209-225.
- Knapp, B., y Ashmore, W. (1999). Archaeological Landscape: Constructed, Conceptualized and Ideational. En W. Ashmore y B. Knapp (editores), *Archaeologies of Landscape. Contemporary Perspectives* (pp. 1-30). Malden, Oxford: Blackwell.
- Ochoa Zazueta, J. A. (1978). *Los kilima y el mundo se hizo así*. México: INI.
- Strang, V. (2008). The Social Construction of Water. En B. David y J. Thomas (editores), *Handbook of Landscape Archaeology* (pp. 123-130). Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc.
- Tilley, C. (1994). *A phenomenology of landscape. Places, paths and monuments*. London: Berg.
- Torrence, R. (2008) Punctuated Landscapes: Creating Cultural Places in Volcanically Active Environments. En B. David y J. Thomas. (editores), *Handbook of Landscape Archaeology* (pp. 333-343). Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc.

El registro, fase inicial de la investigación en el arte rupestre. Herramienta de detección de sitios

María del Pilar Casado López*

Mariana Pinto Morales*

Rafael Alcocer Negrete*

El concepto de gráfica rupestre no solo se ha enmarcado en las coordenadas del tiempo y el espacio, sino que se ha ido perfilando y poniendo en relación con la propia esencia y naturaleza humana. El arte rupestre, en cualquier punto del país y con desarrollos diversos, es un fenómeno ligado al pensamiento y al proceso mental humano, a la evolución intelectual, emocional y social del ser. Una visión general del arte rupestre nos ilustra sobre repeticiones y constantes en distintas culturas y espacios, así como en los factores diferenciales; analizando ambos nos ayudarán a comprender mejor la carga simbólica y la intención de sus autores. Es un elemento más entre los muchos que forman parte del desarrollo de la inteligencia operativa, social y simbólica en la construcción del ser humano como hoy lo conocemos.

La dispersión a lo largo y ancho del territorio nacional de sitios con manifestaciones gráfico-rupestres nos muestra que fue un elemento presente desde tiempos ancestrales y recurrente para otras épocas. Asociado a modos diversos de vida, de forma sistemática a grupos cazadores-recolectores, posteriormente a grupos seminómadas de cierto grado de sedentarismo estacional o permanente según momento y región que, sin duda y de algún modo, estuvieron en la base. Además, fue gráfica conocida por los grupos que inicialmente conformaron el desarrollo cultural mesoamericano y que, evidentemente, cambiaron y sustituyeron por otras formas, simbología y

estructura de representación específicas y útiles como expresión de su cosmovisión. Los cambios dados por el uso de determinado soporte, la tipología y el modo de representar nos indican que estamos ante elementos identificables como pertenecientes al mundo mesoamericano (figura 1).

A lo largo de la época colonial, en sitios donde existió gráfica rupestre de mayor antigüedad, se volvieron a depositar nuevas pinturas o grabados en la misma tradición del arte rupestre, con formas propias de la parafernalia religiosa que los misioneros predicaron, además de las relativas a nuevas costumbres e indumentaria europeas, con lo que conlleva de elección de lugar o bien para soterrar lo representado o de reuso del lugar. Las manifestaciones rupestres siguen vigentes a lo largo de siglos posteriores hasta llegar al XIX y XX, con ejemplos gráficos de muy diversa índole y variaciones según las regiones y la distinta conceptualización del fenómeno. Sin obviar las figuras, nombres y fechas más recientes e incluso la huella del vandalismo que se incrementa cada día en la medida que los sitios quedan expuestos a vías nuevas de comunicación o a la proximidad de asentamientos humanos, afectando de modo preocupante algunos sitios (Casado, 1990; 2005).

El sujeto de estudio, es decir, las manifestaciones gráficas rupestres, son pinturas o grabados realizados mediante técnica, color y formas dispuestas sobre las paredes de cavi-

*Dirección de Planeación, Evaluación y Coordinación de Proyectos del INAH.

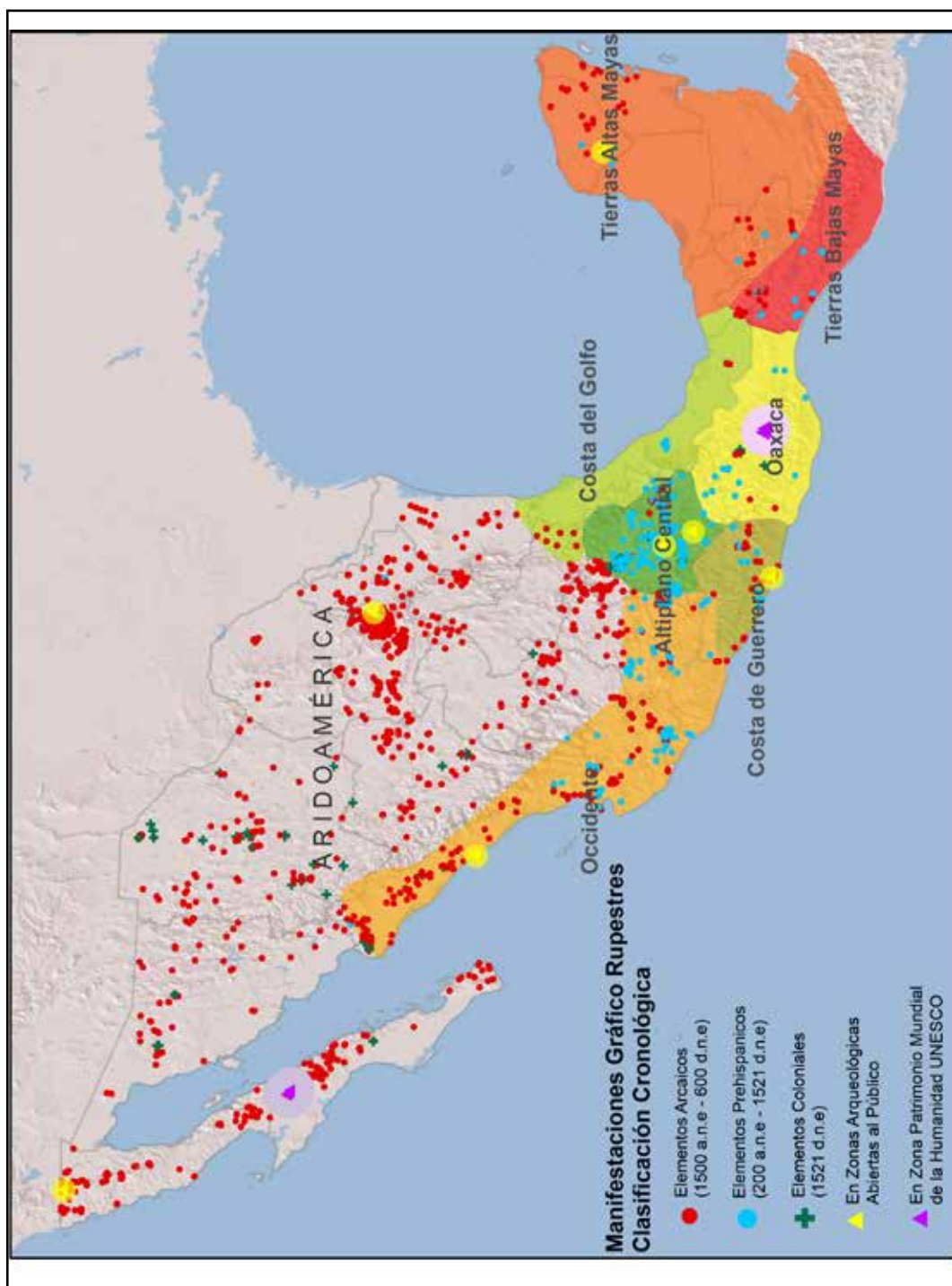


Figura 1. Presencia de sitios con arte rupestre en México. Elaboró María del Pilar Casado López.

dades rocosas, oquedades o reparos, en muy pocas ocasiones responden al patrón de cuevas oscuras (aquellas de amplia planimetría a cuyo interior no llega la luz del día, como las existentes en Yucatán que contienen pinturas) o bloques pétreos formando parte de farallones o en bloques sueltos, en áreas de montaña, cauces de ríos o en zonas próximas al litoral. Tienen una amplia vigencia temporal desde los grupos cazadores-recolectores o agricultores, los asociados a culturas mesoamericanas e incluso posteriores; con una intención en la ejecución inseparable del entorno físico y del desarrollo cultural, social y ritual de sus ejecutores. El sitio y la gráfica tienen un carácter funcional o ritual, sin ser excluyentes, en definitiva, evidencia de la actividad humana que se transmite y suele pervivir hasta momentos recientes (Turpin, 2007).

El sitio con representaciones gráfico-rupestres es un todo, compuesto del continente y lo contenido, y no simplemente una yuxtaposición aleatoria de imágenes. Cada sitio y gráfica debe ser considerado como un elemento organizado en disposición espacial, forma, región y entorno específicos. El soporte es esencial, la forma natural, la disposición, conformación y orientación de la roca se analizan, pueden ser elementos sugeridores para el hombre, lo mismo que otros efectos visuales y espaciales, incluso los relativos al campo manual y visual o al entorno más lejano con carácter paisajístico, por lo que podemos afirmar que estas manifestaciones rupestres tienen una destacada relación con la concepción que el grupo tiene del universo. Ante esta concepción de sitio tendremos presente siempre, no solo lo que vemos, sino lo que advertimos, mediante el análisis de las particularidades, de aquello que el hombre de la antigüedad quiso plasmar. En general, las manifestaciones rupestres responden a un acto volitivo de elección o de selección del emplazamiento y formalidad con carácter funcional o ritual, sin ser excluyentes, que suele pervivir hasta momentos históricos e incluso recientes.

La diversidad de sitios con arte rupestre y de las distintas formalidades sumada a la interacción con el paisaje y su propio contenido nos inducen a establecer algunas diferencias en la definición de sitio, que podrían concluir en mayor precisión al momento de su identificación y en la elaboración de bases de datos más certeros que hoy queda reducida al considerar una sola denominación genérica.

Proponemos contemplar la figura de “sitio puntual” es decir la oquedad, pared o reparo, en general, con pintura; o los bloques o crestería con grabados, lo que generalmente hoy consideramos como sitio con manifestaciones gráfico-rupestres.

Para la segunda categoría introducimos el término de “sitio extendido”, es decir, el conjunto de farallones o pequeñas oquedades consecutivos en su disposición o la profusión de bloques esparcidos en un amplio territorio con una o ambas técnicas y que ya algunos autores, para su investigación, los enmarcan en un solo sitio, por ejemplo, la gran extensión de bloques grabados en Boca de Potrerillo, Nuevo León (2 km de extensión, 4000 bloques de grabados) o en Arroyo Seco, Guanajuato (varias oquedades y fisuras situadas a lo largo de las paredes que forman los laterales de una zona aluvial y en el promontorio central con numerosas figuras pintadas), en ambos casos, como en muchos otros, la disposición responde a la misma dinámica distributiva, formas representadas e intención de los autores a las que los investigadores, como comentamos, ya agrupan en un solo sitio (Viramontes y Crespo, 1999; Viramontes, 2012-2014).

En tercer lugar mencionamos la categoría de “sitio nuclear”, que estaría más en función del contenido y de la categoría presencial que ejerce sobre otros, que en la dispersión y situación topográfica o geográfica, valor que creemos pudo ser otorgado por los propios autores, no solo en un momento determinado, sino en la pervivencia de grupos diferentes al inicial, como regidor de otros sitios.

Entre las muchas preguntas que los investigadores se han vuelto a hacer en las últimas décadas ante la gráfica rupestre, y una de las más complejas de responder, es la relativa a la razón de ser de los sitios y las figuras en su peculiar contexto, a la simbiosis de la gráfica con el ejecutor o el grupo ejecutor. Podemos identificar *a priori* lo que representan y técnicamente como se han realizado, sin embargo, es realmente complejo penetrar en el simbolismo, creencia y cosmovisión de cada uno de los grupos creadores.

Para visualizar algunos comportamientos del arte rupestre nos apoyamos en la numeraria producto del análisis de sitios y proyectos arqueológicos que tiene como punto focal la investigación de la gráfica rupestre.

El relativo al porcentaje de sitios arqueológicos con evidencia de manifestaciones gráfico-rupestres nos manifiesta que en el año 2006 se tenían registrados 2856 sitios arqueológicos con este tipo de evidencia, a junio de 2014 la cifra asciende a 3791 registros, es decir, en ocho años el registro de sitios rupestres se ha incrementado en un 24 por ciento, con un promedio de 115 nuevos registros al año.

Si analizamos el promedio de registro de sitios con gráfica rupestre por área cultural, hallamos la siguiente distribución, de 2006 al presente año, el aumento de registros en área cultural Aridoamérica se ha incrementado en un 59.30 por ciento, mientras que el Occidente de México 12.57 y en el Altiplano Central 7.61, el resto de las áreas culturales se encuentran muy por debajo del 5 por ciento. Tomamos el año 2006 por el ser año en el que se inicia un registro más sistemático de datos, aun teniendo algunas deficiencias (figura 2).

La densidad por estado, y según la gráfica, nos aporta el siguiente comportamiento: la mayor concentración de registros se encuentra en el estado de Baja California Sur (683); que corresponde al 18 por ciento del global de evidencias, sin embargo, queremos señalar que ha sido considerado este número porque los investigadores han registrado todas y cada una

de las oquedades con manifestaciones gráfico-rupestres como un sitio, por otra parte, hay investigadores que registran sitios que son considerados como solo uno y se extienden a lo largo de varios kilómetros con numerosas rocas con grabados, como el caso mencionado de Boca de Potrerillo en Nuevo León o Arroyo Seco en Guanajuato, donde varias oquedades dispuestas a lo largo de un arroyo y afloramientos centrales presentan pinturas y de igual modo es considerado como un sitio. Estos desfases numéricos nos llevan a proponer a los investigadores dedicados al tema a considerar la definición de sitio con arte rupestre (Murray, 2007; Turpin y Eling, 2003).

Para otros estados, la escasez de sitios con gráfica rupestre puede considerarse hasta cierto punto natural, nos referimos a los estados de Tabasco y Campeche, los últimos en la gráfica. Evidentemente la presencia de sitios con gráfica rupestre es escasa, la explicación se debe a la geomorfología de la región; una buena parte de los estados ocupa tierras bajas y no es la apropiada para este tipo de sitios. Aun así, se señala la existencia de elementos arqueológicos gráficos que corresponde a temporalidades fuera de lo que normalmente asociamos con la gráfica rupestre, a la que no podemos asignar el adjetivo de rupestre, características que pueden verse repetidas (figura 3).

En la gráfica se pueden observar otros hechos notables, muestra son aquellos estados en los que debería existir una presencia de sitios hasta cierto punto notoria y no se ve reflejada. Nos referimos específicamente al estado de San Luis Potosí, región en la que la topografía y geomorfología podrían considerarse como idóneas, a lo que hay que sumar el hecho comprobado de la riqueza evidente en áreas similares circunvecinas. Indudablemente, para este tipo de casos, la razón es la falta de investigación aplicada al tema, siendo prioritario generar proyectos que completen esta ausencia.

Pero las cifras no miden el hecho de que los creadores plasman imágenes en relación a

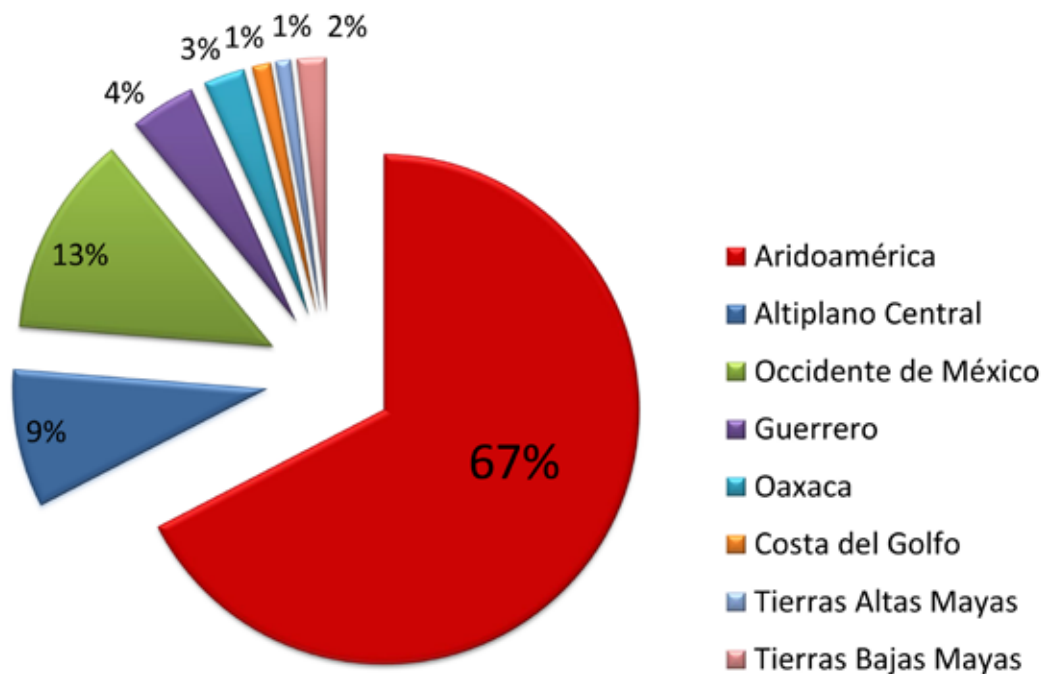


Figura 2. Distribución de registros de sitios con arte rupestre por área cultural. Elaboró María del Pilar Casado López.

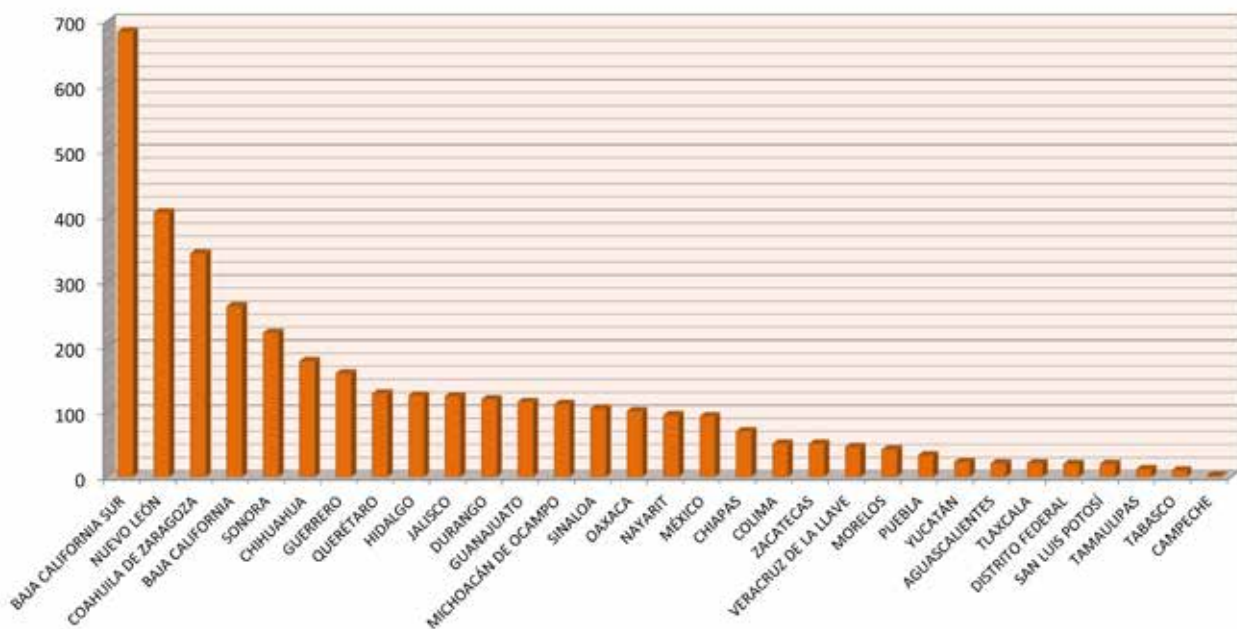


Figura 3. Densidad de sitios con arte rupestre por estado. Elaboró María del Pilar Casado López.

creencias y un mundo simbólico con los que establecen vínculos de identidad y arraigo, que a su vez generan interacción vinculada al grupo o como referencia de otros grupos lejanos. El paisaje y, en general, los espacios en los que se deposita la gráfica rupestre o con los que está relacionado por proximidad y presencia, la topografía, geomorfología, presencia de agua, caminos o formas naturales constituyen un nexo de interacción con los habitantes del mismo entorno, con la casi certeza de que, para cada uno de ellos, posiblemente con connotaciones diferentes, dependiendo de los momentos de ocupación, la percepción pudo ser diferente por y para la construcción de los procesos simbólicos, emocionales o de cualquier otra índole. El significado del paisaje para cada quien y en cada momento responde a unos códigos simbólicos que los identifica.

Todas las conceptualizaciones sobre la gráfica rupestre están basadas en el elemento material e inmanente de la misma, nos referimos a lo representado *per se*. Los patrones cromáticos, o el modo de representar, conforman la visual que percibió el hombre en el momento de la realización y posteriores, misma que hoy podemos también observar con excepción

hecha del deterioro natural o antrópico de la gráfica rupestre.

Una vez establecido el contacto visual con la gráfica rupestre, el primer paso en el ejercicio del estudio del arte rupestre es el registro de sitio e imagerie, paso inicial en el proceso de trabajo. Las nuevas tecnologías aplicadas al registro tienen un presente y futuro prometedor que facilitan el estudio, además suponen un reto de la mano de las innovaciones tecnológicas y la aplicación de los sistemas de información geográfica que analizaremos a continuación.

En los últimos años la percepción del investigador se ha ido completando con la introducción de procesos técnicos que aportan datos de interés al manifestarnos una visión más próxima a la realidad de lo que encontramos dibujado. De la forma convencional, aun siendo básica e insustituible, el registro ha sufrido una importante evolución, del tradicional modo descriptivo de formas, técnicas y datos identificativos de localización del sitio y contenido general que el investigador necesita para los análisis de su trabajo y para cumplir con la cédula del Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas, se pasa a considerar as-

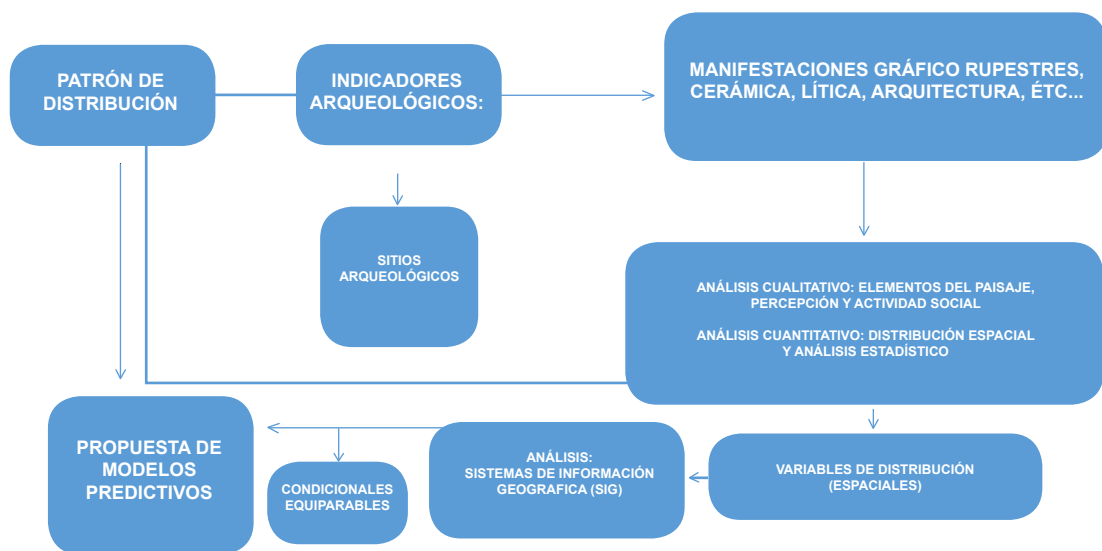


Figura 4. Diagrama en la aplicación de parámetros para modelos predictivos en arqueología. Elaboró María del Pilar Casado López, Mariana Pinto Morales y Rafael Alcocer Negrete.

Delimitación geográfica: La zona de análisis pertenece a la provincia fisiográfica: Mesa del centro, Municipio de Victoria

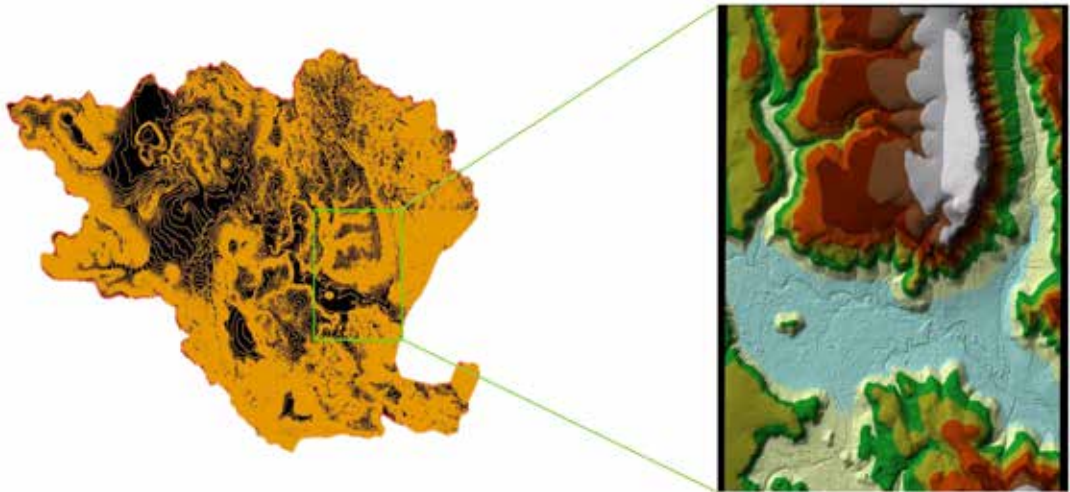


Figura 5. Curvas de Nivel a cada 10 m, cuenca hidrográfica del río Victoria. Modelo LIDAR clave 1:10 000 F14C46B1. Elaboró María del Pilar Casado López, Mariana Pinto Morales y Rafael Alcocer Negrete.

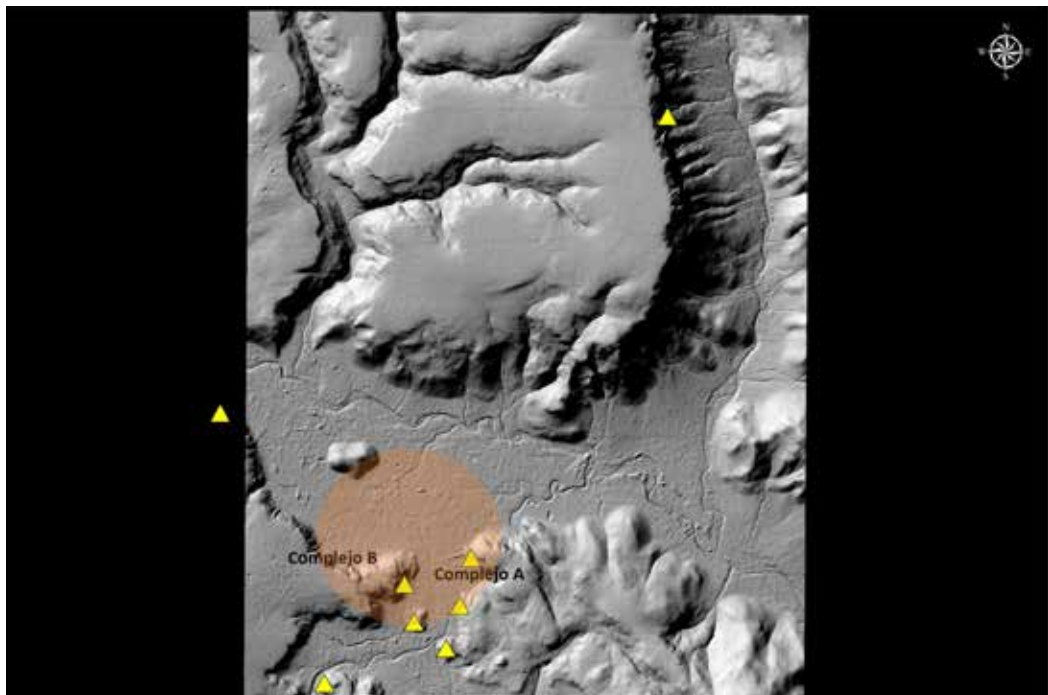


Figura 6. Distribución de evidencias de pintura rupestre, clave 1:10 000 F14C46B1. Elaboró María del Pilar Casado López, Mariana Pinto Morales y Rafael Alcocer Negrete.

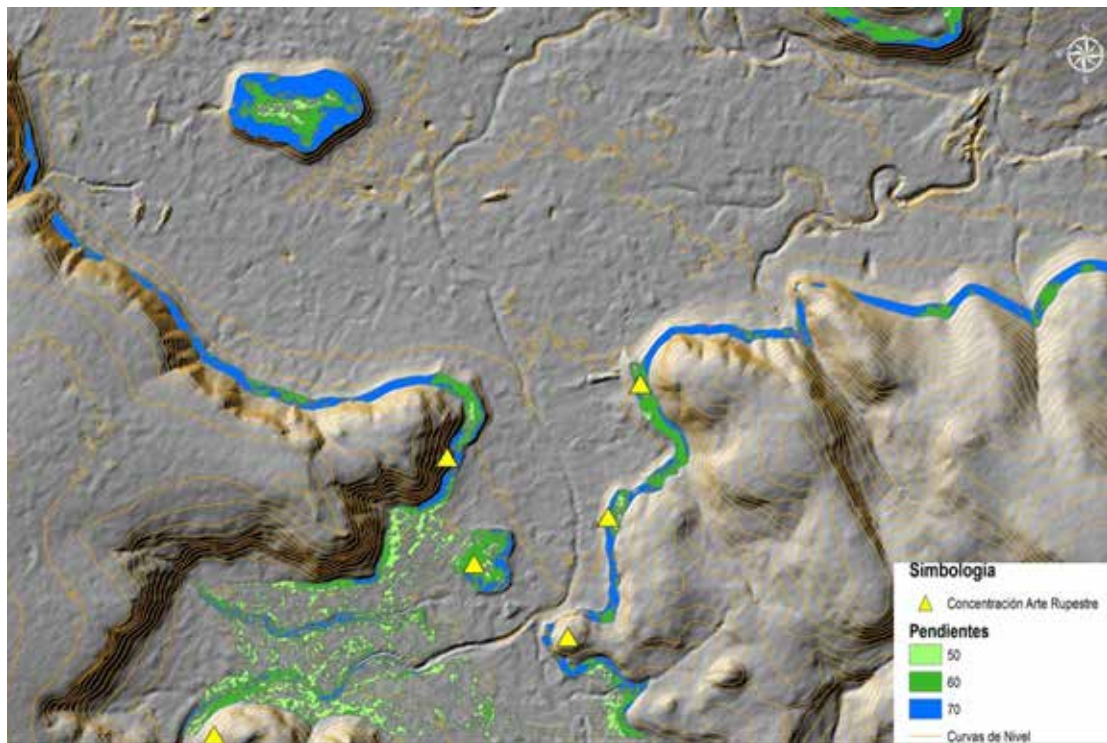


Figura 7. Presencia de concentraciones gráfico rupestres en pendientes de 50 – 70°. Elaboró María del Pilar Casado López, Mariana Pinto Morales y Rafael Alcocer Negrete.

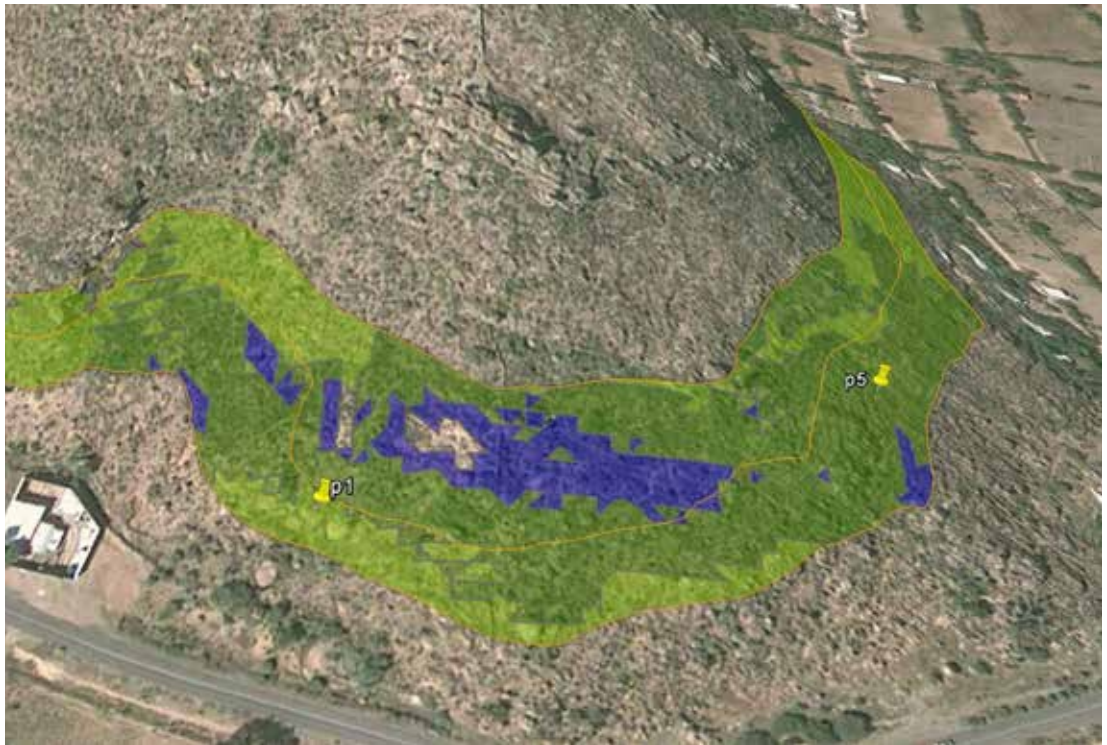


Figura 8. Imagen satelital (Google Earth, 2014) identificación de afloramientos rocosos con presencia de gráficos rupestres. Elaboró María del Pilar Casado López, Mariana Pinto Morales y Rafael Alcocer Negrete.

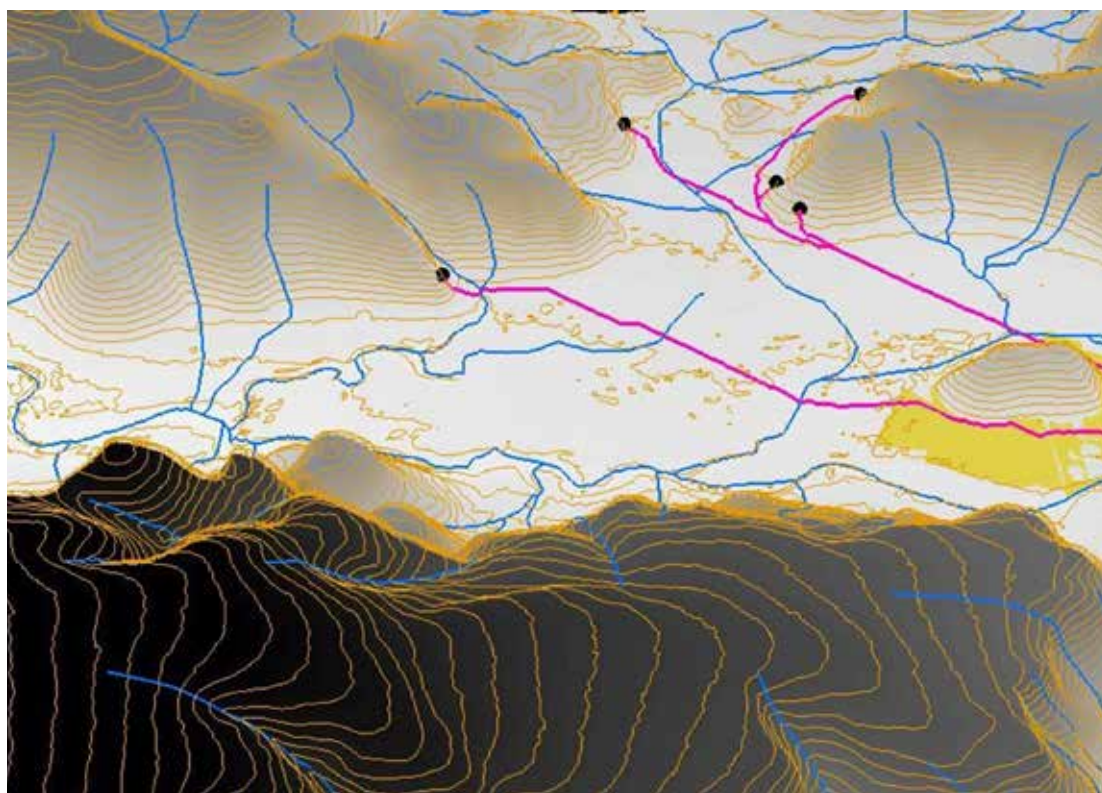


Figura 9. Planificación de recorrido de superficie utilizando rutas de menor coste (pendiente suave, vegetación abierta, librando cuerpos de aguas) sobre MDE LIDAR. Elaboró María del Pilar Casado López, Mariana Pinto Morales y Rafael Alcocer Negrete.

pectos que acentúan otros factores en función y directriz del planteamiento teórico general que el investigador proyecta para el análisis del sitio o área.

El análisis atiende la situación y posicionamiento de las figuras en la relación espacial del entorno inmediato (panel en la oquedad o cara del bloque pétreo), el espacio próximo o entorno en el que se sitúa el sitio y el espacio lejano, es decir, en la interacción con el paisaje. Se establece una relación física y simbólica de la gráfica rupestre y el entorno natural: formas naturales del paisaje, presencia de caminos, puntos de agua o pasos naturales entre otros.

Las formas topográficas, la visual y los accidentes naturales se analizan como elementos que constatan la idea, desde hace tiempo expuesta, de la intencionalidad en la elección del lugar, el sitio, el panel y lo representado. La localización y elección del punto para depositar la gráfica rupestre no es aleatorio. Así mismo, se establecen relaciones asociativas entre las fi-

guras, comportamientos formales, disposiciones específicas y constantes, repeticiones y su interacción con el soporte.

Sin embargo, será el aporte tecnológico el que tenga mayor alcance en la tarea del registro, las nuevas tecnologías hacen que el registro sea más efectivo sin perder la objetividad del estudio. La aplicación del programa *ImageJ* y *D-Stretch* es apoyo esencial que permite una visión más definida y clara de las figuras, realza el color y la definición de las líneas, apoyando la identificación de partes de la figura u otros elementos en ella que, por el natural deterioro ambiental, estaban desleídas y difícilmente visibles, recuperando información perdida con el tiempo, pero existente y plasmada por el hombre.

Actualmente también se utilizan para el análisis y reproducción de las figuras los barridos con microscopios sencillos o con microscopios electrónicos de barrido, obteniendo fotografías microscópicas. Las nuevas tecno-

logías no solo ayudan a tener un registro más detallado, sino que permiten la reproducción de las figuras con un alto grado de resolución y resalte de los colores que influye en el estudio general, a lo que se suma la generación de herramientas nuevas de detección de sitios con arte rupestre.

En el seno de la Dirección de Planeación, Evaluación y Coordinación de Proyectos de la Coordinación Nacional de Arqueología se desarrolla un modelo denominado: “Modelo de predicción para registro de sitios con arte rupestre”, por el momento en fase experimental, para predicción de localización de sitios con arte rupestre que facilitará el trabajo de búsqueda y recorridos en áreas específicas y a los investigadores que trabajen en generar corpus y estudiar el arte rupestre.

Se desarrolla un modelo que trabaja con cierto número de variables como:

Altimetría: altitud, pendiente, orientación, insolation.

Hidrografía: sistema fluvial, corrientes de agua, recursos naturales, fuentes de agua.

Vegetación: tipo de vegetación, vegetación potencial.

Geología: geomorfología, litología.

Recursos naturales: fuentes de aprovisionamiento de materias primas o rocas.

Rutas naturales de comunicación.

Distancia de coste a zonas con arte rupestre.

Amplitud de cuencas visuales, entre otras, que conforman un modelo aplicable a las regiones susceptibles de investigación (figuras 5 y 8).

Se trata de un modelo de terreno generado mediante tecnología LIDAR y procesado a través de Sistemas de Información Geográfica (SIG), aprovechando el material y los productos cartográficos del INEGI disponibles a la investigación.

El objetivo es la identificación de sitios de manifestaciones rupestres en un SIG por medio de factores geográficos. El modelo, por el momento, no conocemos que se haya aplicado de forma extensiva para estudios sobre grupos de cazadores-recolectores ni para detección de sitios con arte rupestre; existen investigaciones que ocupan el procesamiento de datos del Sis-

tema de Información Geográfica, sin considerar una tecnología LIDAR o teledetección de imágenes satelitales que aquí aplicamos.

En esta fase experimental desarrollamos el modelo y lo aplicamos a una zona de la que sabemos, por bibliografía y por la investigación reciente, existen cavidades con arte rupestre modelo aplicado a áreas circunvecinas con resultados positivos. Los esquemas que presentamos muestran el desarrollo del trabajo en las distintas fases (figura 4).

Se puede observar mediante estas gráficas la definición de patrones de comportamiento geológico y geomorfológico identificados con presencia de puntos con gráfica rupestre y con base en él, se realiza la trasportación del modelo de predicción a zonas similares y de potencial de existencia de sitios nuevos. La comprobación llevada a cabo en este caso ha tenido un carácter positivo, hallando sitios con gráfica rupestre en los puntos donde se trasportó el modelo.

Esta herramienta se aplica en áreas con caracteres geológicos, geomorfológicos o naturales similares, por tanto útil para trabajos y recorridos en zonas específicas y para proyectos regionales. La aplicación en lugares distantes aun con semejanza de comportamientos geológico y geomorfológico no ha tenido resultados muy positivos (figuras 6 y 7).

Por tanto consideramos que es una herramienta útil en los proyectos que trabajen regionalmente los sitios con arte rupestre y en específico para la etapa de localización de nuevos sitios o confirmación de menciones y citas con datos endebles para la localización y por tanto para el trabajo de registro de sitios.

Asimismo, mediante modelos tridimensionales, establecer viabilidad de rutas, señalando recorridos más cortos y menos desgastantes, reduciendo distancias de coste a zonas con sitios de arte rupestre (figura 9).

Además trabajan la amplitud de cuencas visuales, se analizan áreas que ponen en relación el sitio y la visibilidad de su entorno natural, las vías de comunicación y la relación visual con otros sitios o con elementos naturales que construyeron el paisaje.

La ampliación de datos sobre la existencia de sitios con gráfica rupestre en el país irá cubriendo zonas que hoy están realmente poco exploradas y por tanto manifestaciones gráficas

de muy diversa índole que a su vez aportarán datos que nos lleven a confirmar tendencias y a una comprensión mayor del arte rupestre en las distintas regiones del país.

Bibliografía

- Casado López, M. P. (compiladora), Mirambell L. (coordinadora), (1990). *El arte rupestre en México*. México: INAH. (Serie Arqueología).
- Casado López, M. P. (compiladora), Mirambell L. (coordinadora) (2005) *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004*. México: INAH. (Obra Diversa).
- Casado López, M. P. (2005). Una década en la investigación del arte rupestre en México. En L. Mirambell, (coordinadora), *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004* (pp. 25-72). México D.F.: INAH. (Obra diversa).
- Casado López, M. P. (2009). Registro y conservación del arte rupestre. En S. Mesa Dávila (editora), *Memoria del registro arqueológico en México. Treinta años* (pp. 143-155). México D.F.: INAH. (Colección Científica).
- Magnin, L. A. (2013). ¿Dónde pintar? un análisis comparativo mediante SIG como aproximación a las decisiones humanas. *Magallania*, 41(1), pp. 193-210.
- Matteucci, S. D., Scheinsohn, V. G., Rizzo, F., y Leonardt, S. (2011). Rutas de comunicación trasandina de los cazadores recolectores en el centro-oeste de Chubut. Geografía y Sistemas de Información Geográfica (GEOSIG). *Revista digital del Grupo de Estudios sobre Geografía y Análisis Espacial con Sistemas de Información Geográfica*, año 3(3), pp. 183-200.
- Murray, W. B. (2007). *Arte rupestre del Noreste*. Monterrey, Nuevo León, México: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Turpin, S. A. (2007). La nucleación cíclica y el espacio sagrado. En W. B. Murray (editor), *Arte rupestre del Noreste* (pp. 177-194). Monterrey, Nuevo León, México: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Turpin, S. A. y Eling, H. Jr, (2003). More Mobiliary Art from Northern Mexico: The Pelillal Collection. *Plains Anthropologist*, N°. 48, pp. 255-261.
- Viramontes, C. (2012-2014). *Arte rupestre en la cuenca del río Victoria*. (Informe final de temporada años: 2012, 2013 y 2014). Archivo Técnico. Coordinación Nacional de Arqueología. INAH. México.
- Viramontes C. y Crespo A. M. (1999). *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México*. México: INAH. (Colección Científica).

La conservación de sitios con patrimonio gráfico-rupestre en México: acciones desde una perspectiva integral

Sandra Cruz Flores*

El reto de la conservación de sitios arqueológicos con manifestaciones gráfico-rupestres en México, trátase de pintura rupestre, petrograbados o geoglifos, implica abordar su entendimiento como sitios patrimoniales con significados y valores diversos en los cuales las dimensiones cultural y natural integran unidades indisociables cuyo sentido es dado a través de los vínculos sociales.

Así, para dar atención desde una perspectiva integral a los sitios rupestres, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, instancia normativa en la materia, ha reunido la experiencia desarrollada a través de décadas generando el “Programa de conservación de manifestaciones gráfico-rupestres” que desarrolla acciones desde diversos ámbitos encaminados a reforzar el enfoque de la conservación integral y de la participación comunitaria como elementos fundamentales en la construcción de una corresponsabilidad social ante la conservación de este singular legado.

Para ejemplificar los distintos niveles y alcances de la atención a este tipo de patrimonio se presentan los resultados obtenidos en proyectos de conservación que se desarrollan en diferentes regiones de México, destacando los correspondientes a los sitios de: Oxtotitlán en el estado de Guerrero, La Pintada en el estado de Sonora, El Ocote en el estado de Aguascalientes y El Vallecito en el estado de Baja California, entre otros.

Finalmente, se concluye explicando cómo el programa institucional, generado específicamente para la atención en conservación, contribuye al estudio, conservación integral y manejo de los sitios con patrimonio gráfico-rupestre en México a través de acciones planificadas de documentación, información, investigación aplicada, diagnóstico y atención de las problemáticas de conservación y restauración presentes en diferentes regiones del país, bajo el marco propio de la interdisciplina, la interinstitucionalidad y la corresponsabilidad social.

Los retos de la conservación

México cuenta en su extensión territorial de 1 959 248 km² con un vasto patrimonio gráfico-rupestre integrado por sitios con pinturas, petrograbados y geoglifos que dan cuenta de actividades de los grupos humanos del pasado tanto en la esfera ritual, como en la doméstica y la productiva.

Este extenso patrimonio se encuentra en proceso constante de exploración, registro y protección. Hasta el momento se han registrado en el catálogo de sitios arqueológicos de la Dirección General de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) casi 3800 sitios rupestres (se contaba con el número exacto de 3791 registros

hasta el mes de junio de 2014 de acuerdo con los datos proporcionados por la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH). Si bien, se estima que cada año aumenta este registro aproximadamente en un centenar más de sitios como resultado de los trabajos arqueológicos.

Tan vasto como es el patrimonio rupestre, son los retos ante los que nos enfrentamos actualmente para su conservación en México debido a su propia complejidad, al estatus indisoluble de la relación entre el patrimonio rupestre y su contexto y a las múltiples dinámicas que se verifican en su alteración (Cruz, 2009a:118).

Entre ellos, destaca el impacto de las condiciones geoclimáticas y contextuales que son por demás variadas a lo largo de nuestro país y que afectan en diversos grados tanto a la materialidad como a la integridad de los sitios rupestres. También son determinantes los materiales constitutivos y las técnicas de factura empleados en el nivel de estabilidad y posibilidades de conservación. A ello se agregan las afectaciones por desastres y contingencias naturales como son los huracanes y las tormentas tropicales que impactan sobre todo a sitios localizados en zonas costeras y peninsulares.

A los deterioros ocasionados por las causas naturales se suma contundentemente la acción antrópica negativa, ya sea fortuita o intencional, que ha llegado a provocar en sitios de este tipo daños mucho más severos que los estragos acumulativos generados por el paso del tiempo, incluso por siglos o milenios. Así, en México, un grave problema es el vandalismo que se manifiesta sobre todo como grafiti, saqueos y otras perturbaciones en los yacimientos y su contexto que afectan a numerosos sitios rupestres. Junto con ello el impacto por incendios, muchas veces provocados, causa severos daños en este patrimonio sobre todo durante los periodos de sequía.

Otro reto consiste en frenar los embates del desarrollo industrial y de los crecimientos urbanos que afectan la integridad de los emplazamientos rupestres: la expansión de las

poblaciones, el aumento de industrias, la sobreexplotación de terrenos y de recursos naturales han ido minando el contexto de los sitios quedando muchos de ellos inmersos dentro de las manchas urbanas sufriendo en ocasiones daños irreversibles. También se multiplican en todo el país las afectaciones por el desarrollo de obras de infraestructura como son la construcción o ampliación de presas, puentes y caminos, entre otros.

Finalmente, debemos mencionar que otro reto ante el que nos enfrentamos para la conservación de los sitios rupestres es poder llegar a estos, ya que muchos se encuentran en parajes remotos y de difícil acceso. Incluso la distribución espacial de los paneles con diseños rupestres conlleva complicaciones para adecuar las áreas o frentes de trabajo para el desarrollo de las intervenciones directas. Ello implica en numerosos casos la necesidad de implementar sistemas de travesía y seguridad complejos para garantizar la integridad del personal que realiza las actividades de conservación y restauración.

Así, la magnitud creciente del universo rupestre por atender y los distintos retos para su salvaguarda exigen hoy a las instituciones culturales y a los diferentes agentes sociales sumar esfuerzos y coordinarse para brindar la atención más extensiva y oportuna posible a los sitios con manifestaciones gráfico-rupestres para asegurar su protección y conservación no solo a corto, sino a mediano y largo plazo.

Ello, implica abordar su entendimiento no solo como sitios patrimoniales con significados y diversos valores coexistentes (estético, histórico, científico, social, espiritual y funcional, entre otros), sino redimensionarlos como elementos fundamentales de paisajes culturales que forman parte de relaciones sistémicas definidas por dinámicas no solo locales sino regionales en donde el patrimonio cultural y el natural, como unidad indisoluble, se recrean en la propia territorialidad cobrando sentido a través de los vínculos que la sociedad establece actualmente con estos sitios (Cruz, 2009a:124-127).

Acciones desde una perspectiva integral

Así, para dar atención desde una perspectiva integral a los sitios rupestres, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del INAH, instancia normativa en la materia, ha reunido la experiencia de décadas generando el “Programa de conservación de manifestaciones gráfico-rupestres” que desarrolla acciones encaminadas a reforzar el enfoque de la conservación integral y de la participación comunitaria como fundamentos en la construcción de una corresponsabilidad social ante la conservación de este singular legado. Esta perspectiva se basa en la convicción de que el patrimonio cultural cobra sentido solo dentro del tejido social para el cual tiene significado, de tal forma que la conservación constituye un derecho a la vez que una responsabilidad social (Cruz 2003:384).

Ello, busca estrechar los vínculos sociales, el reforzamiento identitario y el desarrollo humano integral, basándose en procesos de reapropiación, revaloración y puesta en uso del patrimonio rupestre; promoviendo la participación comunitaria activa en la conservación como una necesidad propia de fortalecimiento de grupo y de avance hacia el mejoramiento de la calidad de vida comunitaria (Convenio Andrés Bello, 1999; INAH, 2006; UNESCO, 1997).

Así, la conservación trasciende la atención meramente técnica del patrimonio rupestre en su aspecto tangible y es entendida desde una perspectiva integral en donde la cultura, la sociedad y la naturaleza son indisolubles (Cruz, 2009b:29).

Experiencias y logros

El “Programa de conservación de manifestaciones gráfico-rupestres” ha venido desarrollando sus actividades con el objetivo de contribuir a la conservación integral, estudio y manejo de los sitios con patrimonio gráfico-



Figura 1. Detalle de una pintura rupestre bicroma del Panel 4, Gruta Norte. Oxtotitlán, Guerrero. Fototeca de la CNCPC del INAH.

co-rupestre en México a través de acciones planificadas de documentación, información, investigación aplicada, diagnóstico y atención de las problemáticas de conservación y restauración presentes en estos sitios en las diferentes regiones del país, bajo el marco propio de la interdisciplina, la interinstitucionalidad y la corresponsabilidad social.

La atención que se brinda a los sitios rupestres parte de prioridades establecidas en forma conjunta entre el INAH, las comunidades y los distintos niveles de autoridad y abarca actualmente diversos ámbitos:

- a) El registro y la documentación. En donde destaca el desarrollo de metodologías, instrumentos y bases de datos que sistematizan y optimizan la información sobre los sitios, sus problemáticas de conservación y el seguimiento de su evolución.
- b) La investigación aplicada a la conservación. Cuyo énfasis está puesto en la caracterización de las manifestaciones gráfico-rupestres (materiales constitutivos y técnicas de elaboración), en los estudios sobre causas, mecanismos y procesos de alteración, además del desarrollo y evaluación de alternativas de intervención para la atención de las necesidades de conservación prioritarias en el país. Junto con ello, se desarrollan proyectos de investigación específicos



Figura 2. Trabajos de conservación y restauración en el Panel 4, Gruta Norte. Oxtotitlán, Guerrero. Fototeca de la CNCPC del INAH.

vinculados con las experiencias *in situ* que aportan soluciones a problemáticas concretas.

- c) La atención en conservación y restauración. Este es el eje del programa y se basa en niveles de prioridad, desarrollándose entre otras acciones: asesorías y supervisiones, diagnósticos, implementación de medidas de conservación preventiva y mantenimiento, desarrollo de proyectos específicos de conservación integral, programas de conservación en sitios rupestres, así como seguimiento y evaluación de la evolución de estos.
- d) La capacitación a personal comunitario y la especialización de profesionales. Ello incluye el diseño y realización de eventos de capacitación y actualización dirigido al personal directamente vinculado con la protección, mantenimiento y conservación de los sitios rupestres, así como desarrollo de actividades de educación social para la con-

servación del patrimonio que están dirigidas a diversos sectores y grupos sociales.

- e) La planificación para el manejo de sitios rupestres. Que abarca la generación de lineamientos y normas para la conservación, así como la colaboración en el desarrollo de planes de apertura, de manejo y operativos, entre otros.
- f) La vinculación, gestión y colaboraciones para la conservación de los sitios rupestres. Ello implica la generación de acciones y acuerdos interdisciplinarios e institucionales, así como la promoción de la organización y gestión comunitarias para la protección, conservación y difusión de estos sitios.
- g) La difusión y socialización de la información generada por el programa. Esto se realiza tanto en ámbitos académicos y especializados, como a través del aprovechamiento de diversos medios de divulgación dirigidos a la sociedad en general.

Para ejemplificar algunas experiencias y logros del programa se destacan a continuación cuatro proyectos con enfoque social en los que hemos desarrollado diferentes estrategias de participación para la conservación:

El “Proyecto de conservación integral del sitio de pinturas rupestres de Oxtotitlán”, municipio de Chilapa de Álvarez en Guerrero, constituye una de las experiencias de conservación más amplias desarrollada en coordinación entre especialistas de diversas disciplinas del INAH y una comunidad indígena tradicional. En este proyecto, que finalizó recientemente en el año 2014, se ha realizado por 12 años consecutivos un trabajo conjunto con la comunidad nahua de Acatlán vinculada con este sitio arqueológico y ritual que se encontraba en el año 2002 afectado fuertemente tanto por el intemperismo físico y químico como por el vandalismo, principalmente manifestado como grafiti y saqueo (Cruz, 2002; 2003). En este sitio, cuyas pinturas rupestres más antiguas se han atribuido a grupos de filiación olmeca



Figura 3. Jornada de trabajos comunitarios para la protección del sitio Oxtotitlán, Guerrero. Fototeca de la CNCPC del INAH.



Figura 4. Grupo infantil que desarrolla actividades vinculadas con el patrimonio cultural y natural del sitio Oxtotitlán, Guerrero. Fototeca de la CNCPC del INAH.



Figura 5. Detalle de uno de los diseños rupestres más significativo del panel principal (Elemento G), se observan los múltiples deterioros que presenta. La Pintada, Sonora. Fototeca de la CNCPC del INAH.



Figura 6. Trabajos de conservación y restauración en el panel principal (Elemento G). La Pintada, Sonora. Fototeca de la CNCPC del INAH.

correspondiendo en temporalidad al periodo Preclásico medio (Grove, 1970), entre otras muchas actividades realizadas, se conservaron y restauraron los 10 paneles con pinturas distribuidos en las dos grutas que integran a la cueva y un frente rocoso asociado (figuras 1 y 2), se generó un jardín etnobotánico como medio de conservación y difusión del patrimonio natural del sitio, se delimitó este y se le dotó de protección e infraestructura para la visita (figura 3), se estableció un programa de conservación y mantenimiento, se trabajó con la comunidad en actividades de educación social para la conservación tanto en espacios educativos formales como informales (figura 4); y se creó y consolidó un organismo comunitario coadyuvante del INAH formado y validado en asamblea comunitaria y reconocido por el instituto. Este organismo participa actualmente de forma decisiva en la vigilancia, el manejo y la conservación de Oxtotitlán, sitio que ahora ha sido redignificado y en el que actualmente se está impulsando el proceso para su apertura formal a la visita pública.

Otra experiencia en desarrollo es el “Proyecto de conservación del sitio rupestre La Pintada”, municipio de Hermosillo en Sonora en donde los especialistas en restauración están trabajando en conjunto con voluntarios de la sociedad que han recibido capacitación específica para sumarse como apoyo en las acciones de conservación que ya por ocho años se han venido realizando en este sitio enclavado en la Sierra Libre y que cuenta con cerca de 2000 diseños rupestres tanto prehispánicos como históricos plasmados a lo largo de las paredes y rocas de un imponente cañón (Contreras, *et al*, 2009). Los trabajos en este sitio se centraron los primeros años en resarcir las afectaciones por grafiti en extensas áreas de los elementos con pinturas rupestres y en estabilizar la materialidad de los mismos. Actualmente se está trabajando en revertir los deterioros ocasionados por agentes naturales y por el paso del tiempo (figuras 5 y 6), así como en contribuir al desarrollo de instrumentos de planeación y manejo

como parte del proceso encaminado a la apertura oficial a la visita pública (Cruz, 2006).

Por otra parte, el “Proyecto de conservación del sitio rupestre El Ocote”, municipio de Aguascalientes en Aguascalientes, está abocado a la atención de un sitio arqueológico cuya ocupación principal corresponde al periodo comprendido entre finales del Clásico y el Epiclásico (600 d.C.-900 d.C.) (Pelz y Jiménez, 2011:111) y en el que destacan numerosas estructuras, plataformas y frentes con pinturas rupestres (figura 7). En este proyecto se han sumado, junto con los especialistas, tanto estudiantes de restauración como miembros de la comunidad vinculada con el sitio en el desarrollo de las acciones para su protección y conservación, ya que actualmente no se encuentra abierto a la visita (figura 8). Se ha trabajado también en actividades de educación social para la conservación y de divulgación sobre la importancia del sitio y de su salvaguarda. Ello está favoreciendo que los miembros de la comunidad refuercen sus lazos identitarios, además de que se han generado fuentes de empleo, si bien temporales, en torno a la protección y mantenimiento del sitio (Cruz *et al.*, 2013).

Finalmente, se desea destacar el “Proyecto de conservación del sitio rupestre El Vallecito”, municipio de Tecate en Baja California a solo ocho kilómetros al sur de la línea fronteriza México-Estados Unidos. Este sitio presenta una larga historia cultural, siendo su ocupación más representativa la atribuida a la etnia de los Kumiai y es relevante por ser el ejemplo más característico del estilo pictórico conocido como La Rumorosa (figura 9), así como por contar con 23 resguardos y bloques pétreos exentos que ostentan manifestaciones gráfico-rupestres dispersos en toda la extensión de un pequeño valle (Porcayo y Moranchel, 2014). El Vallecito es la única zona arqueológica abierta a la visita pública en el estado de Baja California y en este caso se ha enfocado la estrategia de inclusión social, sobre todo, al trabajo con los custodios, ejidatarios y diferentes centros educativos con la finalidad de acercar



Figura 7. Pinturas rupestres en el elemento denominado la Pared Poniente. El Ocote, Aguascalientes. Fototeca de la CNCPC del INAH.



Figura 8. Estudio de microscopía digital en las pinturas rupestres como complemento de la documentación para la conservación. El Ocote, Aguascalientes. Fototeca de la CNCPC del INAH.

tanto al personal que directamente labora en el sitio como a los habitantes de la localidad y región, a la valoración de su patrimonio cultural y natural, promoviendo la puesta en práctica de diferentes aspectos de protección, conservación preventiva y mantenimiento en los que



Figura 9. Detalle de una pintura rupestre del estilo La Rumorosa en el Panel 1 del resguardo Cueva del Indio. El Vallecito, Baja California. Fototeca de la CNCPC del INAH.

pueden participar los miembros de la sociedad con orientación de los especialistas del INAH. A la par, el equipo de restauradores profesionales desarrolla trabajos de investigación aplicada y las intervenciones directas de conservación y restauración del patrimonio rupestre en las áreas prioritarias con manifestaciones gráfico-rupestres para la salvaguarda de este importante sitio altamente significativo en el paisaje cultural de esta región nortea del país (Cruz *et al*, 2012).

Consideraciones finales

La atención en materia de conservación que actualmente se brinda a través del “Programa de conservación de manifestaciones gráfico-rupestres” de la CNCPC del INAH ha permitido desarrollar un trabajo más amplio, alcanzando a regiones que no se habían aten-

dido anteriormente y también ha favorecido el crecimiento de acciones en aspectos como: documentación, información, generación de banco de materiales, creación de bases de datos, atención directa en conservación y restauración, investigación aplicada a la conservación, asesoría, capacitación, manejo de sitios, vinculación y gestión social, entre otros.

Junto con ello, el programa aporta una atención bajo la perspectiva integral y de corresponsabilidad social en diversos sitios del país tomando en cuenta sus dimensiones cultural, natural y social, así como sus significados y valores coexistentes comprendidos como parte de los paisajes culturales de las diferentes regiones. Además, promueve el desarrollo de una forma de atención congruente, actual y amplia que pueda constituirse como modelo a nivel nacional para la conservación del significativo patrimonio gráfico-rupestre mexicano.

Bibliografía

- Contreras Barragán, B. E., Graniel Téllez, M. y Blanquel García, D. E. (2009). La Pintada, Sonora. Voces en el viento, señales en tierra y roca. *Revista Arqueología Mexicana*, México, Vol. XVII, 97, pp. 62-65.
- Convenio Andrés Bello (1999). *Somos patrimonio. 91 Experiencias de apropiación social del patrimonio cultural y natural*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Cruz Flores, S. (2002). *Dictamen del estado actual y propuesta para la conservación de las pinturas rupestres de la zona arqueológica de Oxtotitlán, municipio de Chilapa, Guerrero*. (Reporte técnico). Archivo Técnico. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. INAH. México.
- Cruz Flores, S. (2003a). Las comunidades y su patrimonio religioso: un compromiso conjunto para la conservación. En *Retablos, su restauración, estudio y conservación. 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa* (pp. 381-388). México: IIE-UNAM.
- Cruz Flores, S. (2003b). *Proyecto de conservación de las pinturas rupestres del sitio arqueológico de Oxtotitlán, municipio de Chilapa, Guerrero*. (Informe técnico) Archivo Técnico. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural). INAH. México.
- Cruz Flores, S. (2006). *Proyecto de conservación del sitio rupestre La Pintada, municipio de Hermosillo, Sonora*. (Informe técnico). Archivo Técnico. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. INAH. México.
- Cruz Flores, S. (2009a). Oxtotitlán: consideraciones teóricas sobre la conservación de un sitio arqueológico y ritual en la montaña baja de Guerrero. En R. Schneider (coordinadora), *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico* (pp. 117-134). México: INAH. (Obra Diversa).
- Cruz Flores, S. (2009b). Oxtotitlán, Guerrero: la conservación de un sitio de patrimonio rupestre. En L. F. Guerrero Baca (coordinador), *Conservación de bienes culturales: acciones y reflexiones* (pp.23-43). México: INAH. (Divulgación).
- Cruz Flores, S., Bourillón Moreno, A., y Portocarrero Navarro, J. (2012). *Proyecto de conservación del sitio rupestre El Vallecito, Baja California. Programa de Conservación de Manifestaciones Gráfico-Rupestres*. (Informe técnico). Archivo Técnico. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. INAH. México.
- Cruz Flores, S. (2013). *Proyecto de conservación de las pinturas rupestres y estructuras de la zona arqueológica El Ocote, municipio de Aguascalientes, Aguascalientes. Programa de Conservación de Manifestaciones Gráfico-Rupestres*. (Informe técnico). Archivo Técnico. Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. INAH. México.
- Grove, D. C. (1970). *Los murales de la cueva de Oxtotitlán, Acatlán, Guerrero. Informe sobre las investigaciones arqueológicas en Chilapa, Guerrero, noviembre de 1968*. México: INAH.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (2006). *Gestión del patrimonio y participación social*. México: INAH.
- Pelz Marín, A., y Jiménez Meza, J. L. (2011). Presencia humana y transformación de recursos en un sitio del Clásico Tardío en Aguascalientes. En M. L. Herrasti Maciá (coordinadora), *El hombre y su me-*

- dio en el norte y el occidente de México desde la formación del paisaje hasta el año 900 d.C.* (pp. 103-118) México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Porcayo Michelini, A., y Moranchel Mondragón, E. (2014). *El Vallecito. Baja California. Arqueología: Diálogos con el Pasado.* México: INAH.
- UNESCO (1997). *Nuestra diversidad creativa. Informe de la comisión mundial de cultura y desarrollo.* México: Ediciones UNESCO/Correo de la UNESCO.

Sistemas de Información Geográfica aplicados al análisis de los sitios de manifestaciones rupestres del nororiente de Guanajuato

J. Chessil Dohvehnain Martínez *
Carlos Viramontes Anzures**

La investigación en torno a las manifestaciones rupestres en la región semidesértica de la Sierra Gorda guanajuatense ha llenado un vacío de conocimiento en esta parte del septentrión mesoamericano; el trabajo de localización, registro y documentación de 54 sitios de arte rupestre sugiere que hay una relación significativa entre los soportes y el paisaje en el que fueron dispuestos. El uso de los Sistemas de Información Geográfica (SIG) para el análisis de la distribución espacial, captación de recursos naturales, costos de movilidad entre sitios, rutas de recorrido y cuencas de visibilidad, nos han permitido profundizar en la compleja dinámica ritual de esta región. En el presente trabajo daremos a conocer los alcances de la aplicación del SIG en el análisis del arte rupestre del semidesierto; se trata de un primer acercamiento que pretende dar cuenta de la importancia de esta herramienta en la investigación del arte rupestre y de su contribución en la interpretación arqueológica. Sin duda una cosa es segura hasta ahora: esta herramienta informática nos ha ayudado a ver con nuevos ojos las manifestaciones rupestres de la Sierra Gorda, ampliando nuestro campo de investigación futuro.

Los Sistemas de Información Geográfica como herramientas de análisis

El empleo de los Sistemas de Información Geográfica para el análisis de la gráfica rupestre es una práctica reciente pero cada vez más socorrida. Como lo han demostrado algunos investigadores en España, Estados Unidos o Australia, ha resultado ser un ejercicio útil que contribuye a revelar diversos aspectos de los enclaves en los que se encuentran los soportes pintados o grabados con arte rupestre que de otra manera no sería posible apreciar (Villanueva, 2013; Russel, 2013; Hernández y Marchante, 2011; Benz, 2012).

En los casos citados se utiliza esta herramienta como verificadora de hipótesis sobre el uso de los enclaves con manifestaciones rupestres y concretan propuestas en torno a la distribución espacial de los sitios en su relación con el medio geográfico (Villanueva, 2013); la ubicación de los espacios de manifestación rupestre con respecto a campamentos estacionarios antiguos o a sitios arqueológicos o comunidades permite elaborar hipótesis en torno a los probables autores de los motivos (Russell, 2013). De igual manera, se emplean técnicas de registro espacial en ámbitos regio-

* Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

** Centro INAH Querétaro.

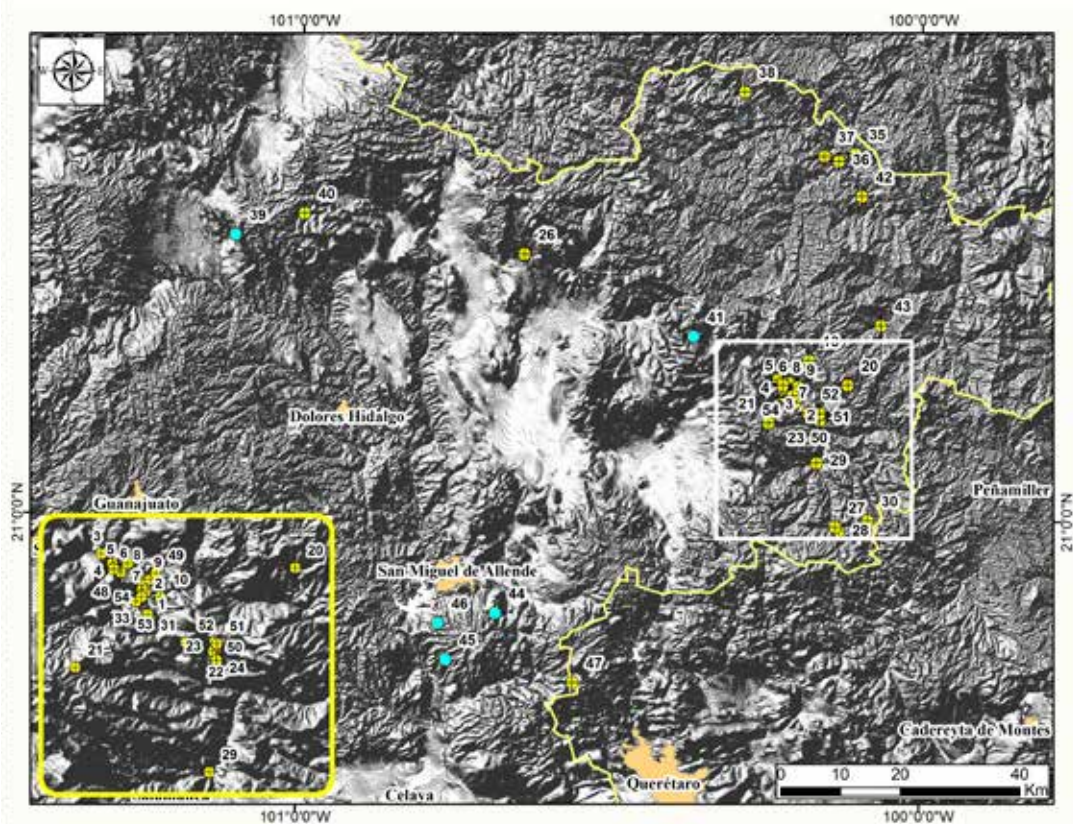


Figura 1. En el marco del “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”, a la fecha se han localizado, registrado y documentado 54 de sitios de arte rupestre, la mayor parte de ubicados en las estribaciones occidentales y semidesérticas de la Sierra Gorda de Guanajuato. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”.

nales, como es el caso del estudio realizado en España por Hernández y Marchante (2011), o con relación a teorías explicativas sobre su función y significado cultural, tal como se presenta en el análisis del arte rupestre estilo Río Pecos en Texas, Estados Unidos (Benz, 2012).

En nuestro caso, pretendemos realizar un análisis geoespacial aplicado a 54 sitios arqueológicos de manifestaciones rupestres; esta es la primera fase de un trabajo de investigación en una región que ha mostrado contener la mayor cantidad de sitios de arte rupestre en Guanajuato. Los sitios fueron registrados en el marco del “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria” y están ubicados tanto en la franja occidental y semidesértica de la Sierra Gorda del nororiente de Guanajuato como en la Mesa Central (figura 1; tabla 1) (Viramontes y Flores, 2007; 2012).

Para llevar a buen término el ejercicio, se utilizaron archivos vectoriales descargados del INEGI, modelos digitales de elevación y cartas de uso de suelo y vegetación a escalas de 1:250 000. Después de obtener el material base, fue cargado en el programa *ArGis* 10.2. Los análisis realizados fueron los siguientes:

1) Análisis de campo de visibilidad de cada sitio y en conjuntos. Este estudio permite la contrastación de la hipótesis que plantea que los abrigos y frentes pintados fueron seleccionados por factores significativos, como el del control visual del entorno mediato e inmediato. Esto permite definir con mayor precisión el postulado anterior estableciendo rangos de territorio visibles, a partir de un punto dado en el espacio y un valor α determinado.

2) Análisis de movilidad humana en un área determinada, a partir de una región. Pudi-

mos elaborar rutas entre sitios de arte rupestre que permiten el establecimiento de caminos hipotéticos entre ellos. Lo anterior permitirá contrastar la hipótesis en torno al control visual o de alto rango, con accesos múltiples, variables o restringidos, así como plantear una ruta interregional entre los sitios para futuras investigaciones.

3) Análisis geoespacial de referencia con uso de suelo potencial y vegetación. Se pretende usar la ubicación espacial de los sitios en la búsqueda de áreas de posible captación de recursos. Esto podría darnos una idea de los alcances territoriales de los enclaves arqueológicos, reforzando las hipótesis secundarias derivadas del enfoque del paisaje ritual aplicadas para los espacios con representación rupestre atribuidos a las sociedades intermedias de cazadores-recolectores y cultivadores que habitaron la región (Viramontes, 2005).

Así, los análisis mencionados buscan cumplir con los siguientes objetivos:

- Conocer la distribución espacial de los sitios en la Mesa Central y el noroeste de la Sierra Gorda guanajuatense.
- Conocer el campo visual que cada sitio pudo tener con relación al entorno circundante.
- Evaluar el área de movilidad humana que cada sitio tuvo con respecto de los demás en zonas específicas.
- Comprender la relación de los sitios con el potencial uso de suelo y la vegetación de la región estudiada a partir de la integración de los análisis anteriores.

Todos los archivos fueron referenciados mediante un sistema de coordenadas común. Se delimitó el área de estudio y, una vez revisada la proyección de los archivos y la estabilidad de la información, se procedió con el análisis. Para facilitar lo anterior, se establecieron cuatro grupos de sitios en función de su

Núm.			
1	La Zorra	38	La Garza
2	Los Cerritos	39	Cueva de Indios
3	El Tecolote	40	Peña Alta
4	El Salto	26	Cerro Redondo
5	El Fraile	41	Mesa de Moreno
6	Victoria Sur	42	El Mono
7	El Paredón	43	La Toma de Xichú
8	La Terraza	29	La Mojonera
9	Jacalasúchil Curva	34	El Salto II
10	Las Golondrinas I	31	El Sabino
11	Las Golondrinas II	32	La Peña
12	Invernadero	33	La Piedra de la Siembra de Nombres
13	Higueras	44	La Fragua
14	El Cerrito	45	Peña del Meco
15	Panteón Victoria	46	Chorro de Cabras
16	La Sobrepietra	30	Cueva de las Manitas
17	Los Huizaches	28	Peña Colorada
18	El Risco	27	El Apartadero
19	La Piedra del Tejabán	47	Huerto de los Cucillos
20	El Copudo	48	El Salto III
21	Cueva Prieta	49	Donico
22	El Derrumbadero I	50	El Tepozán
23	El Derrumbadero II	51	Camposanto
24	Cueva del Cuervo	52	Carricillo
35	Peña de los Monos	53	Siembra de Nombres II
36	Los Letreros I	54	La Peña II
37	El Tambor		

Tabla 1. Sitios de arte rupestre registrados por el proyecto hasta diciembre de 2013.

Grupos	Sitios por grupo
Grupo Sur	4
Grupo Noroeste	3
Grupo Noreste	9
Grupo Este	36

Tabla 2. Clasificación de los sitios de arte rupestre en función de su ubicación en el área de estudio.

distribución en el área de estudio (tabla 2). Los resultados son presentados a continuación.

Descripción de resultados

Análisis de cuencas visuales

Para el éxito del análisis es necesario un archivo tipo raster¹ que cubra información de terreno

¹Los archivos ráster representan información geográfica en píxeles que de otra manera no sería posible representar con vectores –líneas, puntos y polígonos–, como las diferencias de relieve, el uso del suelo y la vegetación.

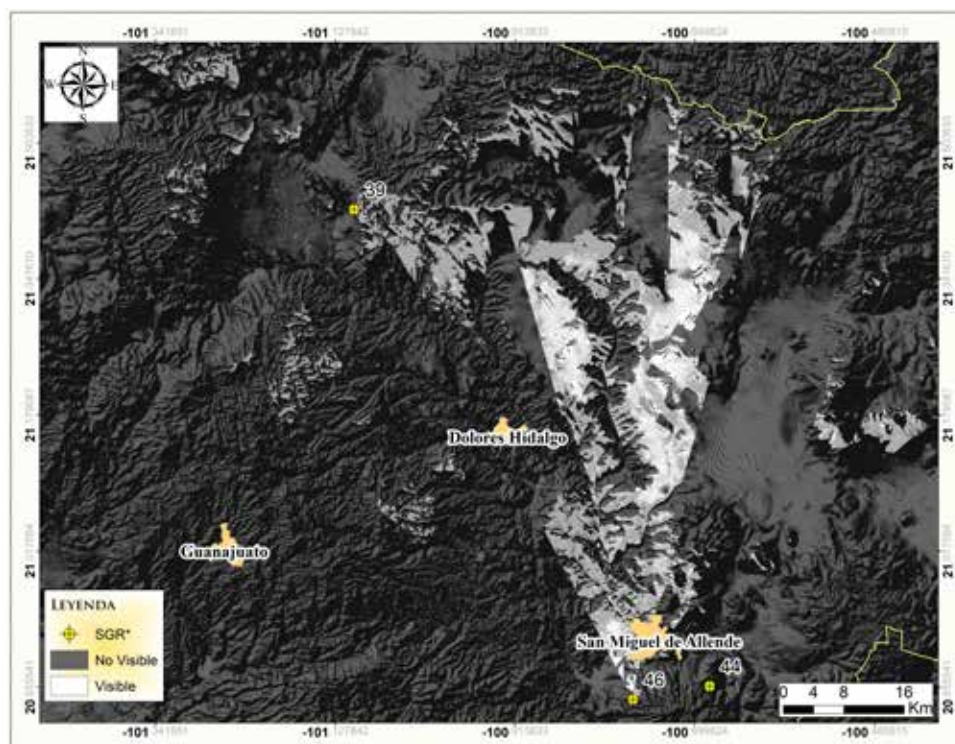


Figura 2. Cuenca visual de Choro de Cabras. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”.

y cobertura vegetal, así como un archivo en formato shape² que indique la ubicación de un punto en el espacio determinado, especificando así mismo un valor z a partir del cual se elabora un mapa que muestra las áreas visibles desde dicho punto, a una altura determinada. Así obtuvimos un total de 52 mapas de cuencas visuales para los sitios registrados, arreglados en 12 mapas generales que conjuntaron la información anterior.

Grupo Sur: En el extremo sureste de la Mesa Central guanajuatense se encuentra el Grupo Sur integrado por cuatro sitios: La Fragua, Peña del Meco, Chorro de Cabras y Huerto de los Cucillos. Presentan capacidades visuales de más de 32 km hacia el este, y entre los 20 y los 18 km de amplitud. Bajo su control quedan áreas caracterizadas por valles y lomeríos, la parte norte del Eje Neovolcánico Transversal, el noroccidente guanajuatense y áreas urbanas vecinas (figura 2).

Grupo Noroeste: Ubicado en la Sierra del Cubo y la Mesa del Centro, en los límites septentrionales al noroeste del estado y se compone de tres sitios principales. Es notorio que todos se encuentran ubicados en prominentes elevaciones de las sierras del norte guanajuatense; dos presentan un gran alcance visual (40 km al suroeste para Cueva de Indios (figura 3) y más de 60 km al suroeste para Cerro Redondo). Cerro Redondo se convierte así en el punto con más alcance visual de todo el noroeste del estado.

Grupo Noreste: Ubicado al oriente del estado de Guanajuato, se compone de los siguientes sitios divididos en dos subgrupos: el compuesto por Mesa de Moreno, Toma de Xichú, Higueras y El Copudo, y aquel conformado por La Garza, el Tambor, Los Letreros, Peña de los Monos y El Mono. El primer subgrupo se ubica en las estribaciones occidentales

² Los archivos tipo shape representan información en vectores —líneas, puntos y polígonos—, como puntos en el espacio, ciudades, caminos y curvas de nivel.

de la Sierra Gorda, mientras que el segundo se ubica en el extremo septentrional de la misma.

De estos, Peña de los Monos (con una cuenca visual de 24 km hacia el suroeste y 25 km en dirección noroeste-sureste), Mesa de Moreno (con una cuenca visual de 36 km hacia el sureste y 16 km en dirección suroeste-noreste) e Higueras (con una cuenca visual de 16 km hacia el noreste) presentan los mayores rangos de visibilidad, aunque el grupo en su totalidad tiene alcances bien definidos con áreas que sobrepasan en su mayoría los 15 km a partir de sus posiciones. Dentro de su cuenca visual, Mesa de Moreno tiene una vista privilegiada del Pinal del Zamorano, elevación de más de 3400 msnm y considerada actualmente como una montaña sagrada entre las sociedades otomí-chichimecas del semidesierto queretano (Mendoza y Vázquez, 2008). En anteriores

trabajos propusimos que esta concepción del Zamorano como montaña sagrada inició con los grupos cazadores recolectores que mero-deaban en la región (Viramontes, 2001).

Grupo Este: Aquí es donde se encuentra la mayor concentración de sitios de manifestaciones rupestres de Guanajuato. Con un total de 36 enclaves distribuidos en el extremo occidental de la Sierra Gorda, para fines analíticos dividimos tres subconjuntos (A, B y C). Todos los enclaves del primer subgrupo presentan un alcance visual de entre 5 y 12 km hacia el noreste, respetando esta orientación los sitios más inmediatos a la población de Victoria, ubicada en el valle intermontano del mismo nombre.

Del segundo subgrupo, cuatro presentan una orientación visual hacia el noreste, ejerciendo controles visuales de más de 10 km a partir de su posición. Por otro lado, el conjunto de La

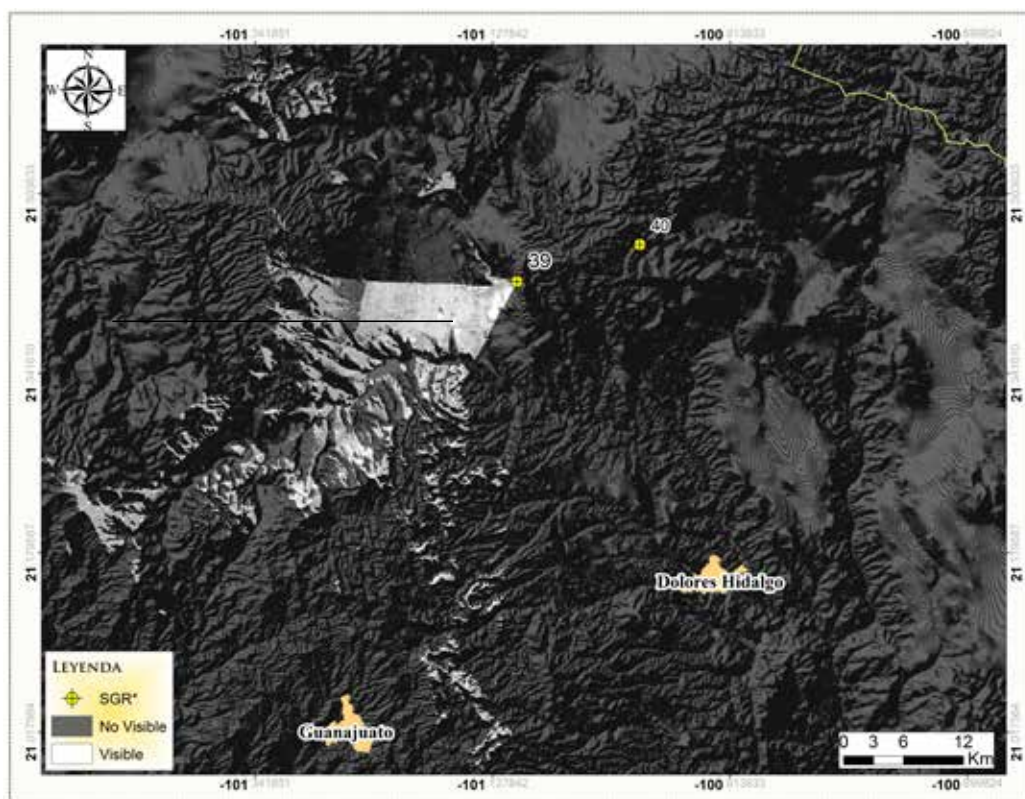


Figura 3. Cuenca visual de Cueva de Indios. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”.

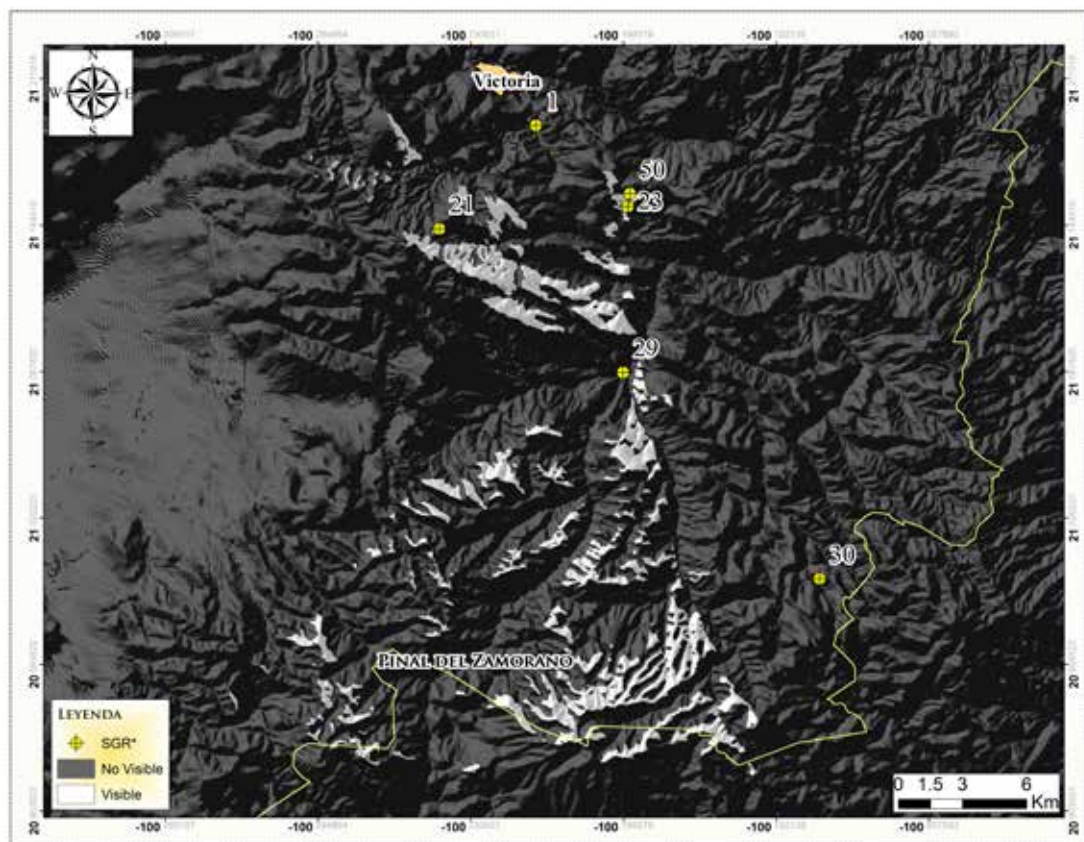


Figura 4. Cuenca de visibilidad del Grupo E-C1; en la imagen es posible apreciar el alcance de El Tepozán hacia el Sur, con una vista privilegiada de las cumbres del Pinal del Zamorano. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el Proyecto Arte rupestre en la cuenca del río Victoria.

Zorra (una de las elevaciones que componen el importante sitio de Arroyo Seco), presenta una orientación visual hacia el noroeste. Su control visual se observa a partir de su cuenca orientada en sentido noreste-suroeste de casi 8 km de longitud.

Los cinco sitios restantes presentan características diferentes a los subconjuntos ya mencionados. La orientación de sus cuencas visuales es primordialmente hacia el suroeste y la extensión de su alcance va poco más allá de los 8 km hacia el suroeste y poco más de los 5 km en dirección noroeste-sureste.

Cabe resaltar aquí la interconexión de las cuencas visuales de este subgrupo B en su totalidad, así como la gran concentración de abrigos y frentes rocosos con presencia de pintura rupestre, volviéndolo el subgrupo más significativo en virtud del control visual que ejerce

sobre las elevaciones prominentes, los valles, laderas, promontorios y barrancas que caracterizan la región, cubriendo un área de más de 20 km cuadrados.

Del subgrupo C, los primeros tres presentan una cuenca visual orientada hacia el sureste, con amplitudes de 30 km, 16 km, y 15 km. El sitio de El Tepozán, presenta una orientación hacia el suroeste, ejerciendo un significativo control visual de más de 15 km hacia el sur de su posición (figura 4). Particularmente relevante es la visión que se tiene del Pinal del Zamorano, que se encuentra en una orientación exacta norte-sur con relación a este sitio.

El resto de sitios ostentan cuencas visuales oscilantes entre los 4 km y los 20 km en dirección noroeste-sureste, suroeste-noreste, o también se presentan orientaciones norte-sur de entre los 2 km y los 8 km. Incluso

se aprecian rangos amplios de más de 50 km al noroeste, pero con coberturas de visibilidad limitadas, de entre 2 y 6 km (figura 5).

Análisis de rutas de movilidad

Para el análisis de las rutas hipotéticas de movilidad utilizamos una herramienta de análisis espacial de superficie, que permitió la elaboración de mapas que, a partir de la discriminación del terreno, producen rutas de uso humano plausibles entre dos puntos en el espacio. Obtuvimos un total de 123 rutas hipotéticas, agrupándolas en un conjunto de 8 mapas.

Grupo Sur: El primer grupo, compuesto por los cuatro sitios mencionados en el análisis

visual, presenta una conexión de movilidad hipotética de forma romboidal. Los cuatro sitios se comunican entre sí formando un polígono alrededor del área inmediata que circunscriben, compuesta por elevaciones, cañones y unos pequeños valles en el extremo sur de la Mesa del Centro.

Grupo Noroeste: Aquí, Cueva de Indios se comunica con Peña Alta, y Peña Alta con Cerro Redondo. A su vez, Cueva de Indios se comunica también con Cerro Redondo, aunque no necesariamente hace un puente con la ruta que pasa de este mismo sitio hacia Peña Alta, sino que se cruza con la ruta de este sitio en un punto distante, como si a causa de las características fisiográficas se planteara una ruta distinta y necesaria.

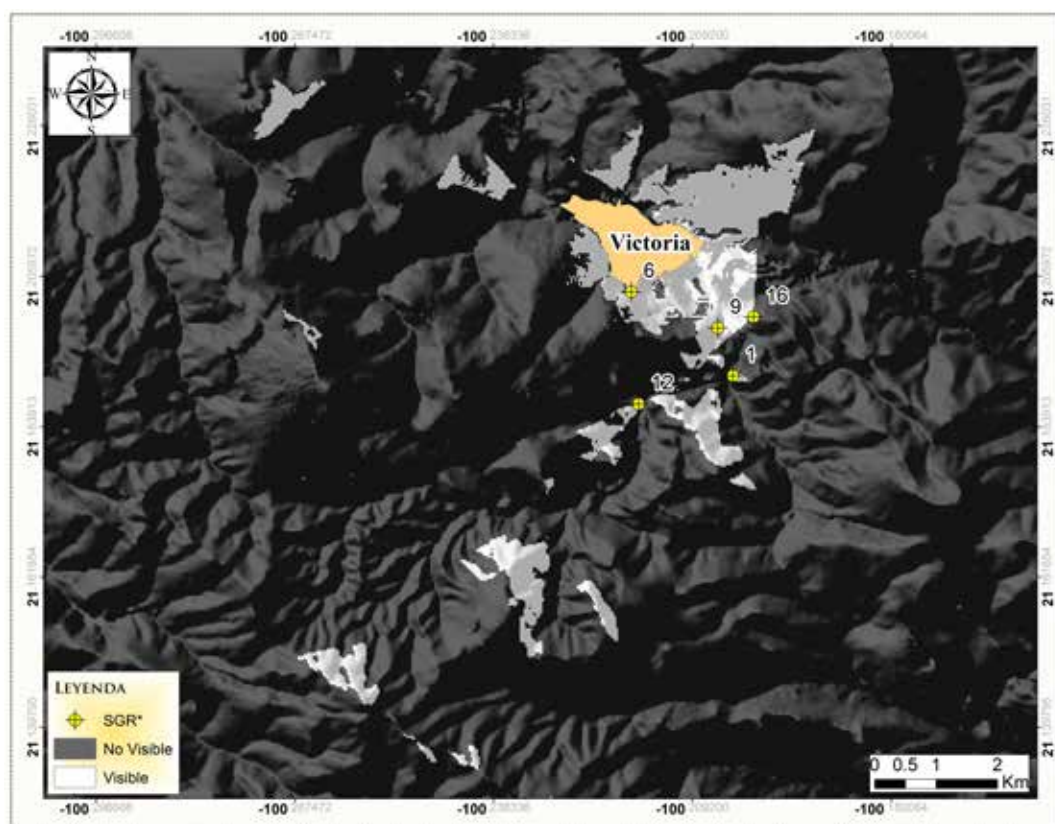


Figura 5. El campo visual de los sitios ubicados en el valle intermontano de Victoria no presentan alcances significativos, aunque sí una amplitud visual considerable. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”.

Grupo Noreste: El primer subgrupo del conjunto nororiental exhibe una intercomunicación similar a la del grupo noroccidental. Los sitios se comunican por rutas casi rectas entre ellos, que van desde los 4 km de largo a los 16 km en dirección noroeste-sureste. El segundo subgrupo del conjunto, exhibe un eje de comunicación orientado en lo general de oeste a este. Los trayectos van desde los 16 km lineales hasta los trazos de 5 y 2 km que comunican rutas entre sí.

Grupo Este: Presentan una red de comunicación de forma poligonal que atraviesa la cabecera municipal de Victoria, Guanajuato, y más allá hasta alcanzar los límites septentrionales y surorientales del estado. Los trayectos

son de poco más de 2 km en dirección noroeste-sureste, llegando a convertirse incluso en rutas de solo cientos de metros. El grupo que rodea La Zorra presenta una configuración romboidal con una intrincada red de rutas posibles de comunicación, evidenciando sitios satélites reunidos alrededor de varios ejes o sitios centrales que articulan más de tres rutas. La red se teje mediante rutas que oscilan desde los 60 m hasta los 700 m, y que alcanzan el kilómetro y medio en el centro y en la periferia del conjunto. Las rutas siguen una orientación norte-sur y este-oeste y a la inversa hacia el centro, mientras que las rutas periféricas que se conectan con los sitios centrales siguen un rumbo de sureste-noroeste, y de suroeste-noreste.

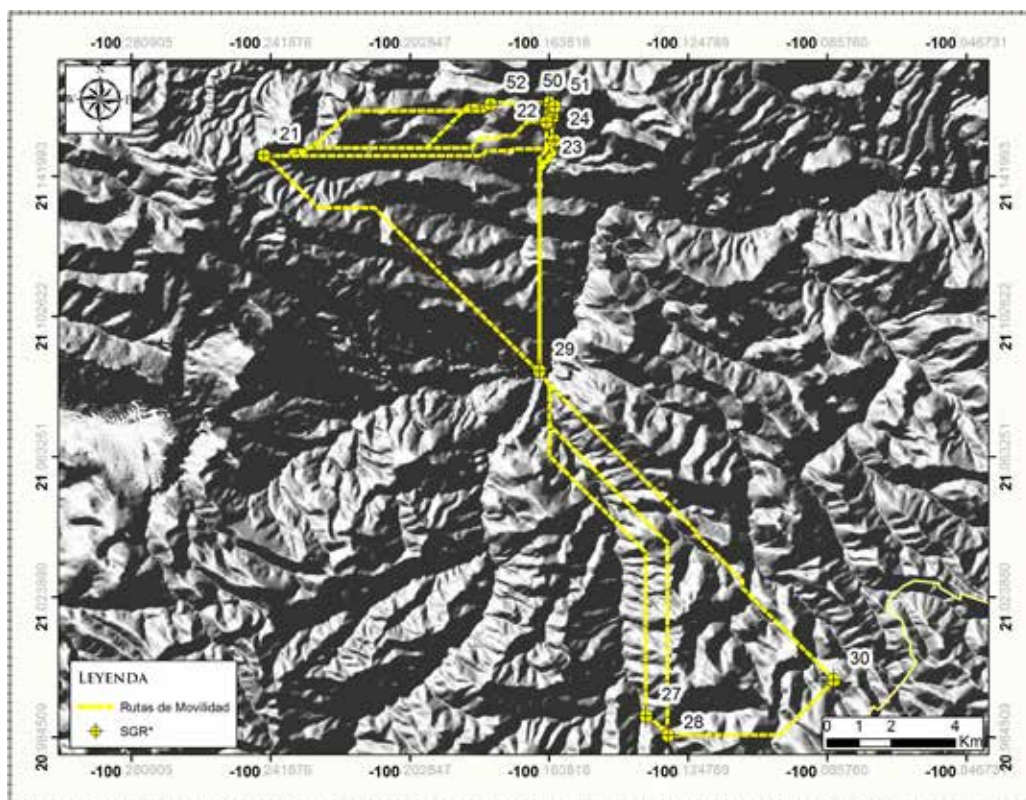


Figura 6. En la actualidad hay al menos seis rutas de peregrinación a la cumbre del Pinal de Zamorano, y aunque ya no se detienen en los sitios de arte rupestre, resulta significativo que algunas de ellas pasan muy cerca de los sitios más importantes. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”.

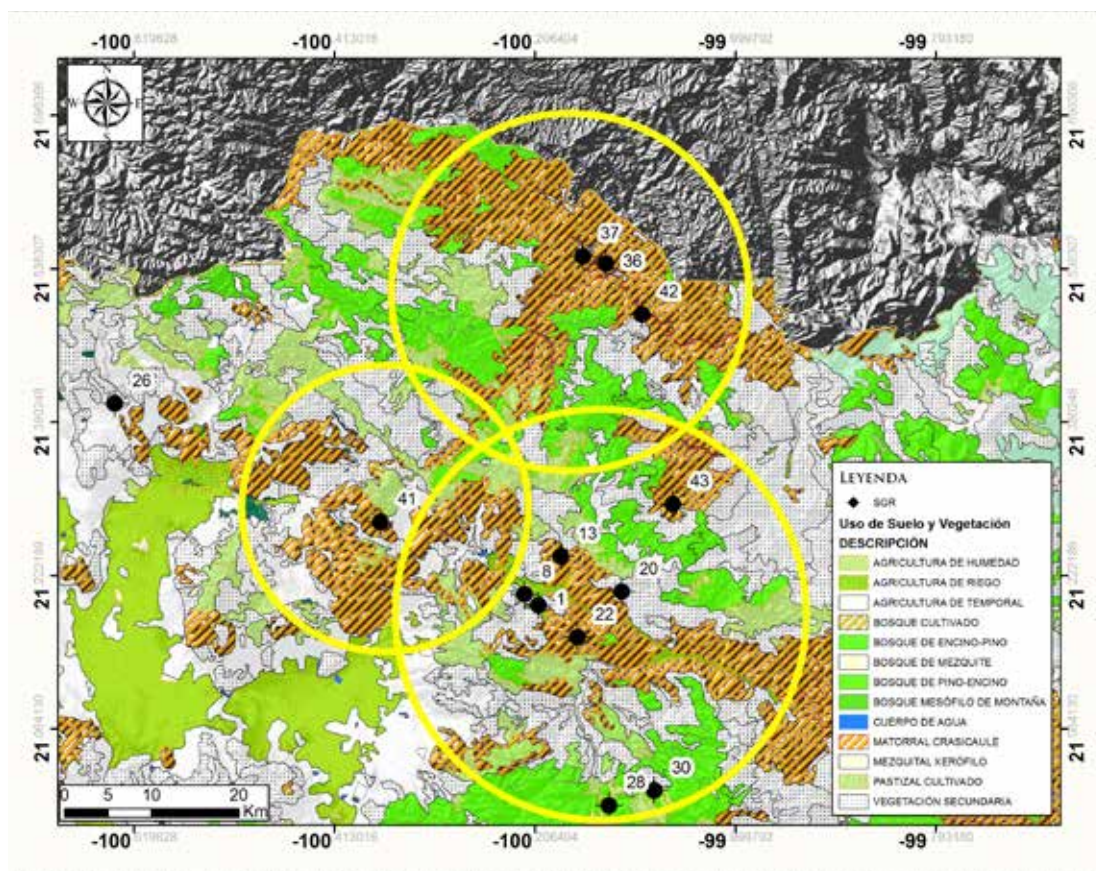


Figura 8. Captación de recursos y uso potencial del suelo. Grupos Noreste y Este. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el Proyecto Arte rupestre en la cuenca del río Victoria.

pestres mediante el SIG. Nuestro trabajo se enmarca en el enfoque metodológico que hemos impulsado desde hace tiempo y mediante el cual esperamos comprender mejor las características del fenómeno de gráfico rupestre que encontramos principalmente en las estribaciones occidentales y semidesérticas de la Sierra Gorda queretana y guanajuatense (Viramontes, 2005).

Para ello, se elaboraron un total de 77 mapas base; de estos, se generó un mapa con la distribución de todos los sitios empleados para el análisis así como otros 12 en los que agrupamos 52 mapas individuales referentes a los análisis de visibilidad. Asimismo, se procesaron ocho mapas que incluyeron los resultados de los análisis de movilidad potencial, apartando

siete para los grupos con sitios, y uno general que muestra la interconexión regional de los conjuntos mencionados. Por último, se elaboraron cuatro mapas más que muestran la extensión de zonas de captación de recursos en la región, dividiéndolos en tres específicos y uno general.

Resulta significativo el dominio visual de la mayoría de los sitios de arte rupestre documentados en la región. Obtuvimos varios campos de visibilidad que abarcan desde los pocos kilómetros de extensión, hasta zonas de más de 40 km aproximadamente, donde resalta el control visual que tienen algunos de estos enclaves sobre áreas y elevaciones prominentes, como del Pinal del Zamorano (tabla 3). Así fue posible realizar una jerarquización de sitios

con un amplio rango de control visual, que nos permite contrastar hipótesis con relación al enfoque metodológico propuesto.

Derivado de la clasificación anterior, discriminamos los sitios con un rango de visibilidad menor a los 15 km, es decir, aquellos que presentan visibilidades en un ángulo amplio, pero de alcance visual restringido. Los sitios con un gran control visual se encuentran en condiciones sugerentes de aislamiento; de los 13 sitios cuyas cuencas visuales son más amplias, 8 tienen en el horizonte al importante macizo rocoso del Pinal del Zamorano. En contraste, están aquellos con cuencas visuales de alcance menor a los 15 km y concentrados en su mayoría en el valle intermontano de Victoria. Estos sitios cuyo rango visual oscila entre los 2

Sitio	Ubicación (Grupo)	Orientación	Rango de cuenca visual
Cerro Redondo I	Noroeste	Suroeste	60 km
Cueva de las Manitas	Este	Noroeste	ca. 50 km
Cueva de Indios	Noroeste	Suroeste	40 km
Mesa de Moreno	Noreste	Sureste	40 km
Peña de los Monos	Noreste	Suroeste	ca. 30 km
Cueva Prieta	Este	Este	30 km
El Derrumbadero I	Este	Sureste	20 km
El Derrumbadero II	Este	Sureste	20 km
Peña del Meco	Sur	Sur	20 km
Chorro de Cabras	Sur	Norte	20 km
Carricillo	Este	Suroeste	16 km
Cueva del Cuervo	Este	Sureste	16 km
El Tepozán	Este	Suroeste	15 km

Tabla 3. Sitios con rangos visuales mayores a los 15 kilómetros.

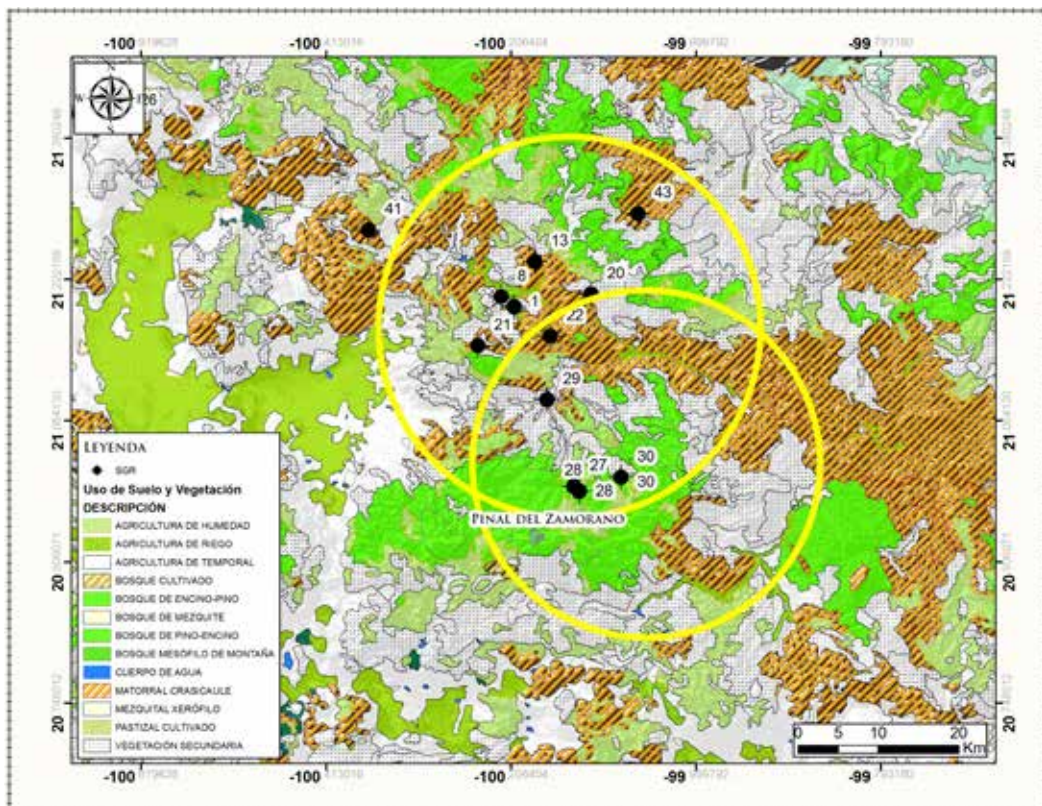


Figura 9. Mapa general de captación de recursos y uso potencial del suelo. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”.

y los 15 km, nos hacen pensar en la necesidad de buscar un control visual de corto alcance; es posible que este factor fuese determinante para la elección de los soportes que contienen los espacios pintados. Resulta significativo que es en este valle donde tenemos la mayor concentración de sitios de manifestaciones rupestres en la región de estudio. En conclusión, es probable que en este pequeño valle, más que buscar la amplitud visual, se buscaba la intervisibilidad entre los sitios (figura 10).

De tal forma, mientras que algunos sitios aislados presentan cuencas visuales amplias, los que están concentrados tienen rangos mucho menores; esto podría obedecer al carácter último de los rituales de los que derivaba el arte rupestre en la oposición visible/oculto, público/privado. En otros trabajos hemos postulado

que un criterio para elegir el lugar podría estar en función de varios factores, desde las cualidades asignadas a espacios específicos en el marco del sistema de creencias particular hasta el tipo de ritual a que estaría destinado el espacio en cuestión; así, mientras algunos sitios fueron plasmados en lugares públicos de fácil acceso y visibles (por ejemplo, los del valle intermontano de Victoria), para otros se habrían elegido parajes ocultos o de difícil acceso, como El Tepozán o La Fragua. Así, la vocación de un sitio de arte rupestre se encuentra en función de su visibilidad, accesibilidad, topografía, y por supuesto, una iconografía distintiva; el resultado del análisis parece confirmar tal presunción (Viramontes, 2014).

Otra hipótesis que estamos manejando es la posibilidad de que existieran rutas

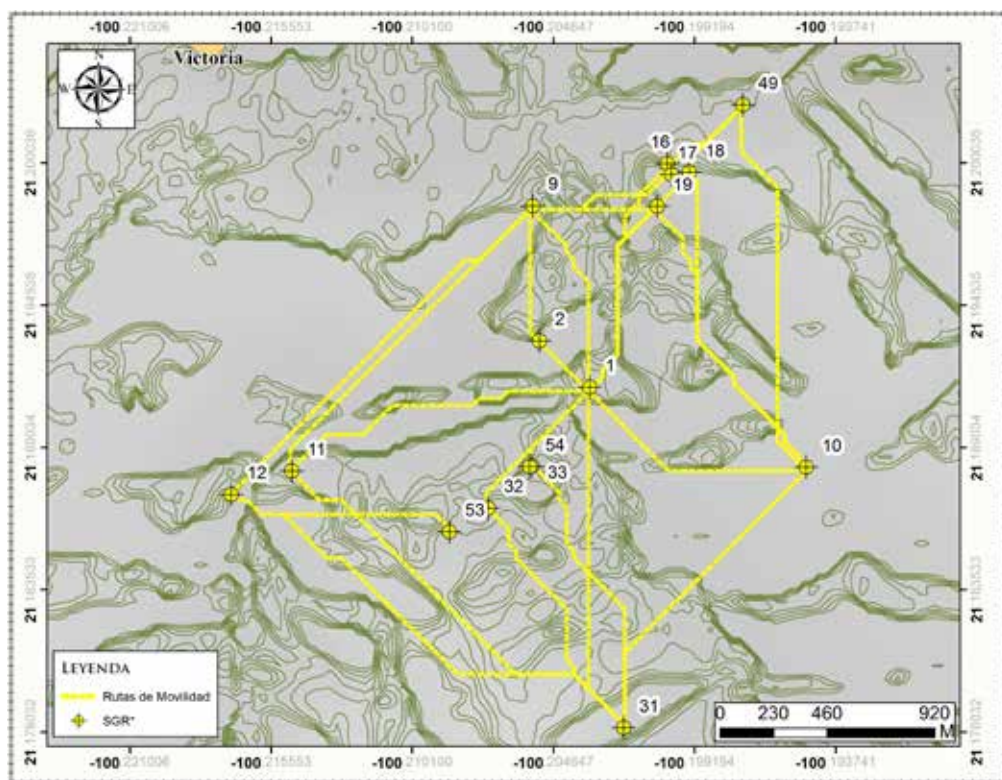


Figura 10. Parece claro que los sitios dispuestos en el valle intermontano buscaban la intervisibilidad, más que un gran alcance visual. En este sentido, La Sobrepiedra, junto con Arroyo Seco, ocupan un lugar central. Cuenca visual de La Sobrepiedra. Elaboró Chessil Dohvehnain con información proporcionada por el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”.

de peregrinación ritual entre varios sitios de manifestaciones rupestres con características particulares; lo anterior se deriva de los registros de historia oral recopilados por Ana María Crespo (1981), donde los informantes de tradición indígena de la región afirmaron que, por lo menos hasta hace cuarenta o cincuenta años, las rutas de peregrinación hacia un importante santuario que se encuentra en la población de Los Remedios/Cerro Grande, en el municipio de Victoria, Guanajuato, hacían escalas y velaciones en varios sitios de manifestaciones rupestres del nororiente de Guanajuato. El santuario de referencia se encuentra a escasos 500 metros de uno de los más importantes sitios de manifestaciones rupestres de la región: Arroyo Seco, situación que no parece fortuita. El análisis de movilidad indica rutas que desde Xichú y San Luis de la Paz bajan para conectar con Arroyo Seco a través de varios sitios, como Higueras y Mesa de Moreno; estas son todavía las rutas tradicionales de peregrinación, aunque

ya no hacen escala en los sitios arqueológicos. Resulta significativo cómo las rutas convergen en Arroyo Seco (La Zorra). Por otro lado, las peregrinaciones hacia la cumbre del Pinal del Zamorano que realizan diferentes grupos indígenas de tradición otomí a fines de abril y principios de mayo, siguen una ruta que desde Arroyo Seco conecta varios: La Mojonera, Tierra Blanca y Cueva de las Manitas.

Esta es una primera aproximación —a través de un SIG—, a la geografía sagrada del nororiente de Guanajuato, pero esperamos más; nuestra intención es alimentar el SIG con la información iconográfica contenida en la base de datos dinámica y relacional que hemos desarrollado, con el objetivo de establecer recurrencias significativas vinculadas con el paisaje, de forma que un análisis más fino —en el que juguemos con nuevas variables—, podría aportar nuevas respuestas y por supuesto, nuevas interrogantes.

Bibliografía

- Benz, L. D. (2012). *A geospatial analysis of Pecos River Rock Art from Val Verde County, Texas*. USA: University of Arizona.
- Crespo, A. M. (1981). *Informe de actividades del Proyecto Atlas de Pintura Rupestre en el estado de Guanajuato*. (Informe técnico). Archivo Técnico. Centro INAH Guanajuato. Guanajuato.
- Hernández Palomino, D. y Marchante Ortega, D. (2011). El arte rupestre en la Meseta Sur: Nuevos métodos de registro y nuevos enfoques de investigación. *Estrat-Critic5*, España, vol. 1, pp. 12-21.
- Mendoza Rico, M., y Vázquez Estrada, E. (2008). Territorios etéreos. El papel de los antepasados en la construcción del paisaje sagrado entre los chichimeca-otomíes del semidesierto queretano. En C. Viramontes Anzures (coordinador), *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales. Ana María Crespo Oviedo In Memoriam Volumen II* (pp. 409-429). México: INAH, Universidad Autónoma de Querétaro, Archivo Histórico Municipal.
- Rusell, T. (2013). The position of rock art: a consideration of how GIS can contribute to the understanding of age and authorship of rock art. En B. Smith, D. Morris, y K. Helskog (editores), *Working with rock art* (pp. 36-45). Johannesburg, Sudáfrica: Wits University Press.
- Viramontes Anzures, C. (2001) *El Pinal del Zamorano en la cosmovisión de los chichimecas y otomíes. En la montaña en el paisaje ritual*. México: UAP, UNAM, INAH.

- (2002) *Los paisajes rituales de los recolectores-cazadores. Un estudio de la gráfica rupestre de Querétaro prehispánico*. (Tesis de doctorado). ENAH. México.
- (2005) *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*. México: INAH. (Obra Diversa).
- (2014) Rock Art of Sierra Gorda, Guanajuato, México. Ponencia presentada en el *XVII International Congress Of Prehistoric And Protohistoric Science*, Burgos, España, 1-7 de septiembre de 2014.
- Viramontes Anzures, C. y Flores Morales, L. M. (2007) *Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria*. (Segundo informe parcial). Archivo Técnico. Consejo de Arqueología. INAH. México.
- (2012) *Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria*. (Informe final, Temporada 2011). Archivo Técnico. Consejo de Arqueología. INAH. México.
- Villanueva Ortiz, M. P. (2013) Herramientas SIG y arte rupestre. Andalucía Occidental como caso de estudio. En Tejedor Martínez *et al*, (coordinadores), *Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Universidad de Alcalá* (pp. 409-418). España: Universidad de Alcalá.

Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio El Rincón del Canal, Cañón de Molino, Durango

Daniel Herrera Maldonado*

Ana Laura Chacón Rosas**

El estudio de los procedimientos de ejecución de las pinturas rupestres ha sido un tema marginal en las investigaciones que versan sobre estas manifestaciones en México. El desarrollo de nuevas tecnologías portátiles y digitales nos permite dar respuesta a preguntas cada vez más puntuales sobre sus técnicas, instrumentos y sistemas de aplicación del colorante. Ante tales posibilidades exploramos las ventajas que nos otorga el uso del microscopio digital Celestron para adentrarnos en el complejo proceso de creación de las expresiones del sitio Rincón del Canal.

Tal emplazamiento se ubica al interior del Cañón de Molino sobre el flanco oriental de la Sierra Madre Occidental de Durango. En sus imágenes reconocemos al menos dos grandes tradiciones. La primera de ellas fue creada por las poblaciones mesoamericanas chalchihuiteñas que se asentaron en esta región entre el 600 y el 1250 d.C. Antes de ellos grupos nómadas plasmaron un complejo arte abstracto que denominamos como “tradicción pictórica del Arcaico”.

El registro sistemático de las expresiones de este sitio nos ha llevado al análisis de su técnica de elaboración como uno de los elementos más importantes en la definición y diferenciación de las tradiciones pictóricas presentes. En este ensayo presentamos los primeros resultados de tal análisis a partir del apoyo del microscopio digital Celestron.

Un poco de geografía

El área que es actualmente objeto de nuestro estudio se inserta geográfica y culturalmente en la extensa región de los llanos de Guatimapé ubicada en la porción central del estado de Durango en el flanco oriental de la Sierra Madre Occidental (figura 1). Esta se encuentra conformada como una enorme cuenca lacustre en cuyo centro aún es posible apreciar, a pesar de las continuas sequías que azotan periódicamente la región, a la imponente Laguna de Santiaguillo (Berrojalbiz y Hers, 2014:247).

Al oriente la zona lacustre se encuentra delimitada por la Sierra del Promontorio y de San Francisco, punto más allá del cual se penetra en una zona mucha más árida fuera del alcance de las lluvias que proceden del Pacífico. Esto la convertía en un área inhóspita para las poblaciones dependientes de la práctica de la agricultura, pero accesible a los pueblos nómadas con un alto grado de adaptabilidad (Berrojalbiz y Hers, 2014:247-248; Tsukada, 2006:46).

Por otra parte, son varios los afluentes perennes que bajan del parteaguas norte-sur que representa la Sierra del Ulama y del Epazote en el extremo occidental de la cuenca, alimentando con sus aguas a la laguna. Entre ellos se encuentra el río Molino, que bordea por dos grandes mesas paralelas con una

* Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.

** Escuela Nacional de Antropología e Historia INAH.

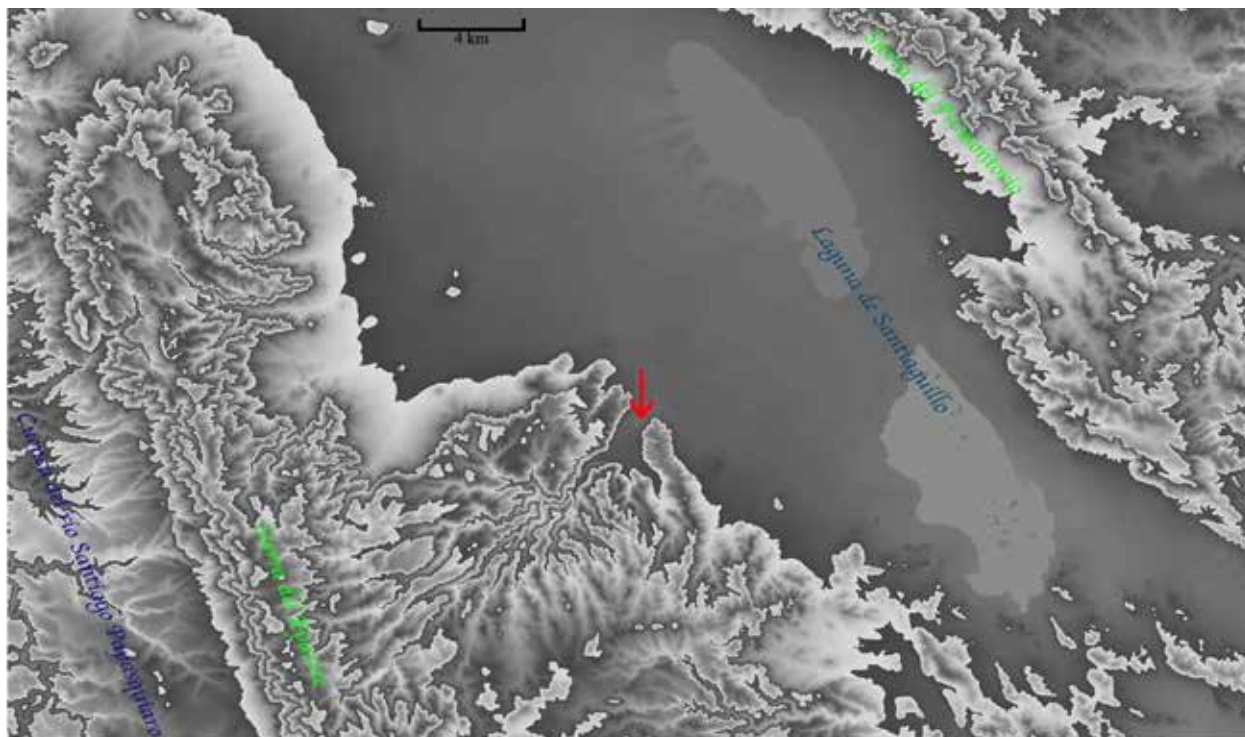


Figura 1. Valle de Guatimapé. La flecha señala la ubicación del Cañón de Molino. Elaboró Ana Laura Chacón Rosas.

elevación en promedio de 200 m, atraviesa en dirección noreste a suroeste esta estribación de la Sierra Madre Occidental, convirtiendo al cañón, de igual nombre que el afluente, en una ruta natural para aquellos que desean acceder a la cuenca del río Santiago Papasquiario al poniente, y más allá hasta la costa, tras traspasar ese otro mundo que sintetiza la sierra a través de la Mesa de Tlahuitoles (Berrojalbiz y Hers, 2014:249; Tsukada, 2006:46).

Sin duda que una de las características que hizo tan atrayente al Cañón de Molino ante sociedades con modos de vida tan distintos se encuentra en sus condiciones ambientales excepcionales (figura 2). Dadas las diferencias de altura tan marcadas que ofrece el cañón en una distancia relativamente corta de un kilómetro se origina una gran diversidad ecológica que pone a disposición recursos muy variados sin la necesidad de realizar grandes traslados. Además, consideremos la ventaja que traía la permanencia de las aguas del río Molino junto al cual se concentran numerosas tierras de cultivo sobre todo a

medida que nos dirigimos a la boca del cañón y hacia las llanuras (Berrojalbiz y Hers, 2014:251; Tsukada, 2006:46,48).

Dada la variedad, permanencia y abundancia de recursos tanto lacustres como serranos se explica la continua ocupación de grupos humanos a lo largo de toda su historia prehispánica como lo vemos atestiguado en las numerosas evidencias arqueológicas que se han registrado y que seguimos documentando en el cañón, entre ellas se encuentran las cientos de imágenes de arte rupestre que constituyen también un fiel testimonio de su presencia en estas tierras.

Un mismo cañón, distintos paisajes culturales contrastados

La historia de la Sierra Madre Occidental de Durango ha sido escenario de sucesivas migraciones y colonizaciones que se ven reflejadas en la manera en la que sus ocupantes emplearon diferentes estrategias de apropiación de los



Figura 2. Panorámica del interior del Cañón de Molino. Foto: Daniel Herrera Maldonado.

nuevos territorios, dando significado al entorno natural en función de su respectiva cosmovisión y de su manera de crear memoria (Berrojalbiz y Hers, 2012:93). En esta construcción de los nuevos paisajes culturales la creación del arte rupestre tiene un papel importantísimo como lo apreciamos en el caso del Valle de Guatimapé (Berrojalbiz y Hers, 2012:99-101).

En términos generales podemos reconocer tres grandes aproximaciones a los nuevos territorios, en correspondencia con las etapas de la historia de la sierra que vemos documentadas en las imágenes rupestres plasmadas a lo largo del Cañón de Molino. Nos referimos sobretudo al periodo de los antiguos pobladores del Arcaico, al de los colonizadores mesoamericanos conocidos como la cultura chalchihuiteña, y finalmente al de los grupos tepehuanes pueblos que conocieron los primeros españoles que arribaron a la región.

A diferencia de los colonizadores mesoamericanos de los cuales contamos con abundantes vestigios en el cañón, testimoniando la manera en que su introducción a estos nuevos

entornos naturales implicó su profunda transformación, los antiguos pobladores del Arcaico que habitaron la región, previo a la llegada de estos en el siglo VII, parecen haber adoptado una estrategia de mayor adaptación y fusión con el paisaje dejándonos pocas huellas visibles de su presencia a excepción de las dispersas concentraciones de material lítico propias de su talla, o de las maravillosas imágenes de su arte rupestre (Berrojalbiz y Hers, 2012:95, 114).

Es este último lenguaje, la fuente más importante para el conocimiento de su cultura, siendo conocida como tradición pictórica del Arcaico. Son varios los emplazamientos atribuidos a esta tradición que se han localizado en el cañón y en general en el Valle de Guatimapé. Entre ellos uno de los más relevantes por su abundancia de imágenes y mejores condiciones de conservación es el Rincón del Canal, foco de interés de una investigación más amplia que actualmente estamos desarrollando respecto a esta tradición en la Sierra Madre Occidental. Para contextualizarla claramente retomemos en principio lo que sabemos de sus autores y así definamos sus principales características.



Figura 3. Composición de la tradición pictórica del Arcaico, sitio Mesa del Comal, cuenca del río Zape-Sextín. Foto: Marie-Areti Hers.

De la tradición pictórica del Arcaico y sus autores

Si bien es cierto que contamos con pocos datos sobre estos pueblos no-mesoamericanos, lo que ha quedado claro a partir de las investigaciones arqueológicas ha sido precisamente su profundo contraste con la cultura chalchihuiteña. Inicialmente se les ha situado cronológicamente entre el 1000 a.C. y el 600 d.C. (Berrojalbiz y Hers, 2012:96). Buena parte de los datos arqueológicos provienen de contextos de la Sierra Alta en los que se ha podido documentar un modo de vida dedicado esencialmente a la caza y la recolección que aprove-

chaba de la variedad de nichos ecológicos que en una corta distancia les ofrecía la cordillera (Berrojalbiz *et al*, 2014:153).

A pesar de que su población era seguramente escasa y dispersa, su arte rupestre denota como esta se encontraba en constante comunicación. En este caso los espacios de arte rupestre jugarían un papel vital en la redes de contacto e intercambio a través de los valles y la sierra, en los cuales se afianzaban alianzas y circulaban bienes, saberes, noticias y prácticas rituales hacia regiones mucho más allá de los propios límites de esta cordillera¹ (Berrojalbiz *et al*, 2014:155).

¹ Su amplia red de relaciones se ve claramente evidenciada si consideramos la manera en la que los sitios de Durango se inscriben en lo que se ha llamado como el Chihuahuan Polychrome Abstract Style cuyo campo de distribución abarca regiones de Chihuahua, Texas, Nuevo México y Utah (Berrojalbiz *et al*, 2014:162-163; Mendiola, 2002:51-52, foto 9; Schaafsma, 1980:49-55).

La distribución de su tradición rupestre abarca la parte norte de la Sierra Madre de Durango, tanto en el flanco oriental de la cordillera como en las tierras altas (Berrojalbiz y Hers, 2012:96; Berrojalbiz *et al.*, 2014:155). No obstante las implícitas variaciones entre cada uno de los sitios se ha documentado una fuerte unidad de esta tradición reconocible en criterios como el orden de composición, la técnica y las temáticas plasmadas. Profundicemos a continuación en estos.

Uno de los atributos que distinguen más claramente a esta tradición es la manera en la que se organizan sus imágenes (figura 3). En su estructura vemos como domina un eje esencialmente horizontal formado a partir de una o varias líneas que recorren toda la pared lo que establece en principio una división del espacio en un arriba y abajo. Estas líneas pueden ser de forma recta, ondulada o zigzagueante. A partir de ellas y a todo su largo, sobre todo en su parte superior, se disponen perpendicularmente distintos elementos verticales que incluyen trazos rectos, ondulares y en zigzag, conjuntos de puntos, manchas y digitaciones, o hileras de círculos, que por su alternancia o repetición en forma, color, altura y grosor de trazo le otorgan una expresa estructura rítmica a la composición (Berrojalbiz *et al.*, 2014:156-159; Forcano, 2000).

Otra forma de composición en estrecha cercanía con la anterior la constituyen las bandas horizontales integradas por largas series de trazos verticales de un largo que va de apenas unos cuantos centímetros hasta casi medio metro (Berrojalbiz *et al.*, 2014:156,160-161). Esta organización general suele ser frecuente en el caso de las imágenes de Rincón del Canal, la integran combinaciones de líneas rectas, curvilíneas o quebradas, pero también elementos verticales formados a partir de hileras de puntos, círculos y digitaciones (figura 4). Su eje dominante es el vertical pues llegan a ser bastante largos y se trata generalmente de conjuntos de unas cuantas líneas. Estas en ocasiones se interseccionan con pequeños trazos horizontales



Figura 4. Series de trazos verticales e hileras de digitaciones, tradición pictórica del Arcaico, sitio Rincón del Canal, Cañón de Molino. Foto: Daniel Herrera Maldonado.

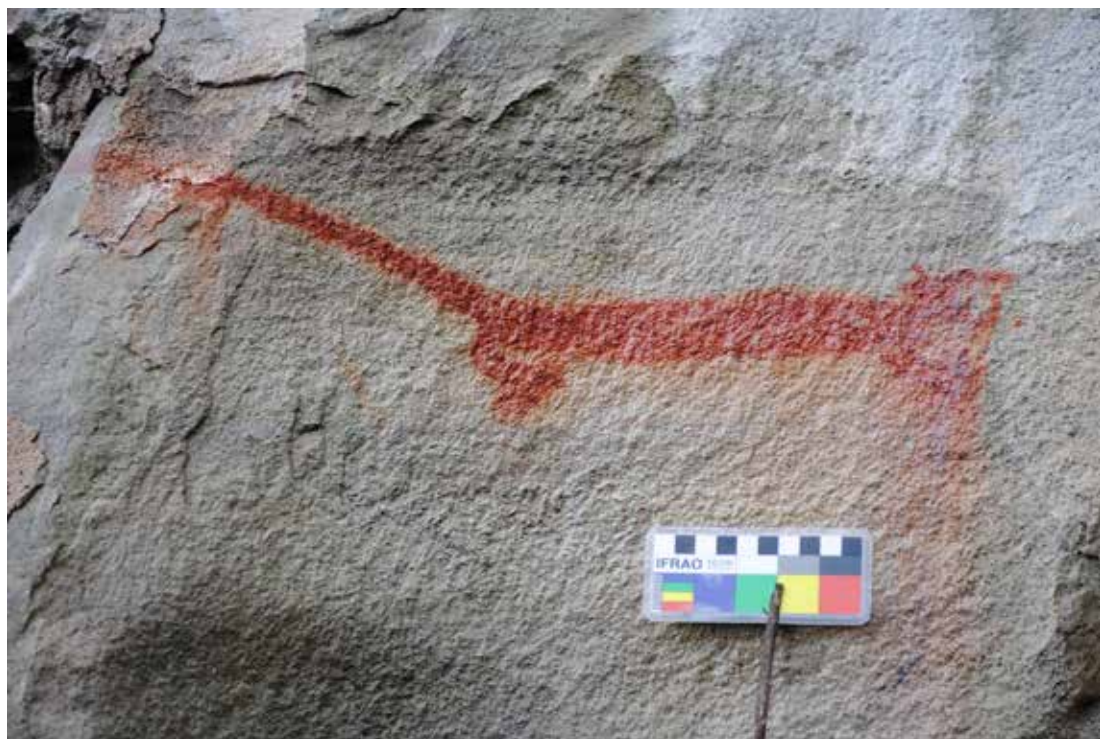
que difieren en color y forma con las líneas verticales. Nuevamente aquí observamos una alternancia o repetición expresamente rítmica en color, forma, altura y grosor de trazo.

Por las descripciones hechas hasta ahora el lector dará cuenta que el segundo criterio que define a esta unidad estilística es la predominancia de expresiones no figurativas, estamos tratando esencialmente con una tradición de elementos geométricos de carácter abstracto. Entre los pocos motivos figurativos que reconocemos se encuentran los diseños astrales o soliformes, así lo vemos en uno de los paneles principales del Rincón del Canal (figura 5), o las grandes puntas de proyectil como las pintadas en Mesa del Comal.

En cuanto a la técnica de elaboración es característico el uso de la policromía con







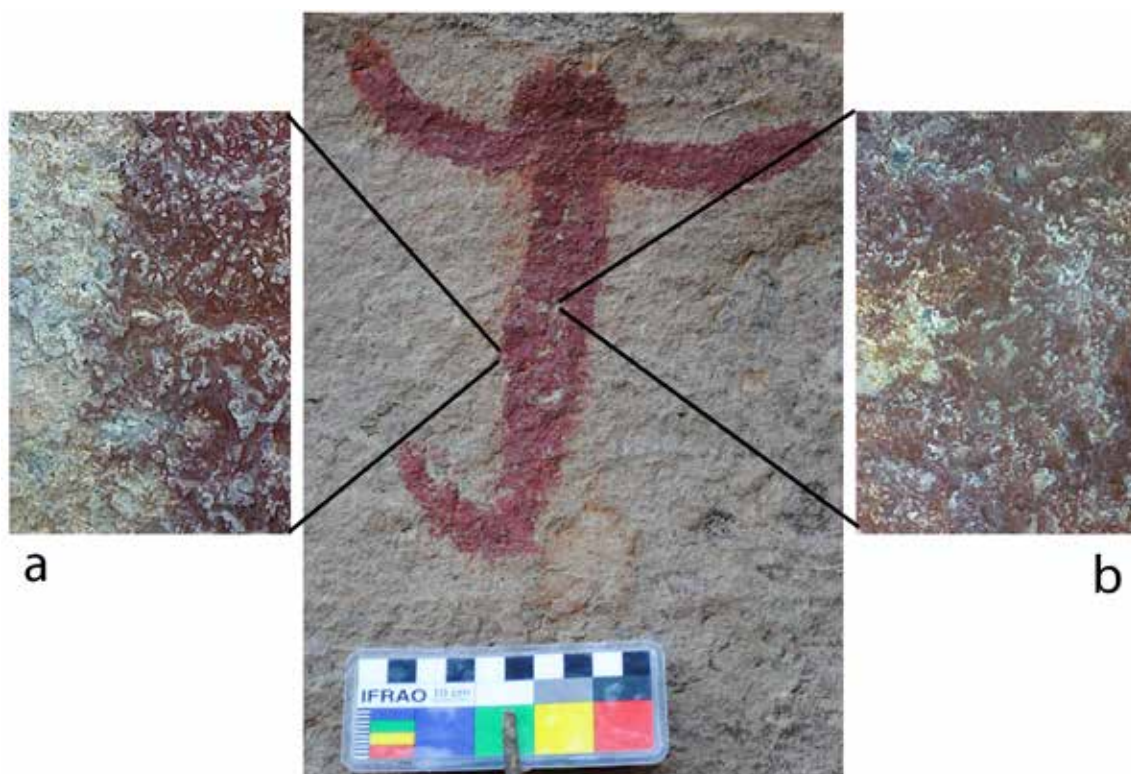
hasta hace muy poco a través de la observación directa en el sitio. Es a partir del uso de herramientas como los microscopios portátiles y digitales que nos es posible profundizar con mayor detalle en su definición, para ejemplificar esa posibilidad consideremos en principio a que tipo de instrumento nos estamos refiriendo cuando hablamos del microscopio digital Celestron, cuál es su modo de empleo, y qué tipo de ventajas y desventajas nos trae esta herramienta indispensable de ahora en adelante en el estudio del arte rupestre.

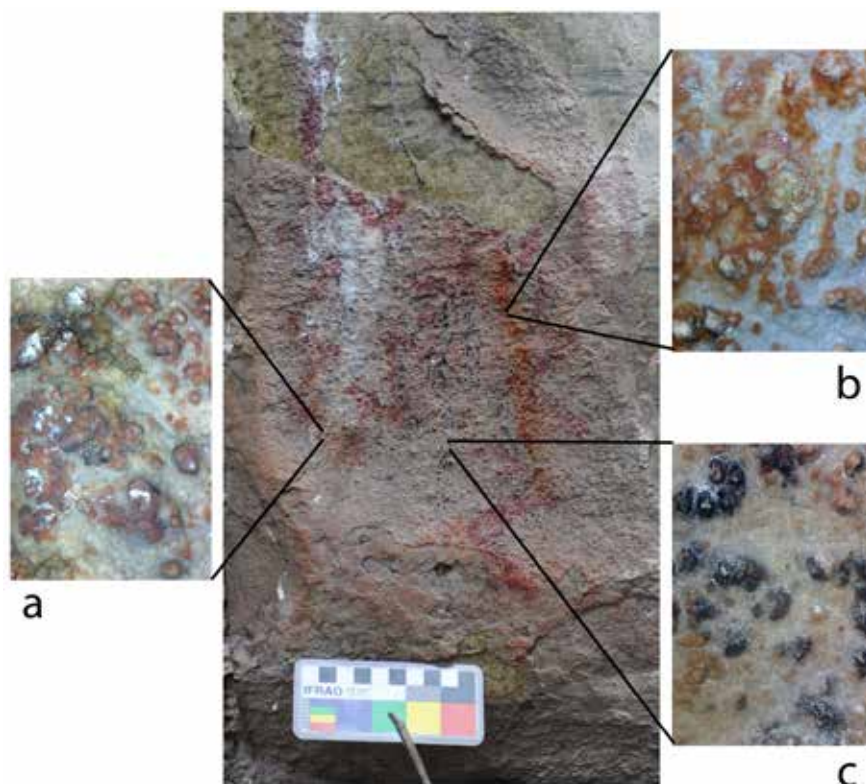
El microscopio digital Celestron: características y formas de empleo

Los análisis de microscopía suelen ser frecuentes en el estudio de la materialidad del arte moderno y contemporáneo, el tipo de microscopios utilizados incluye a los ópticos, electrónicos, digitales y a los espectroscopios. En el caso de estos últimos ha sido posible inclusive adentrarse en la determinación de la composición química de los materiales que están siendo utilizados en las obras.

Respecto al arte rupestre, el trabajo de Marvin W. Rowe (2001) nos refiere al uso que se le ha dado a los microscopios ópticos como una herramienta de identificación, en una primera fase, de los componentes de las pinturas, teniendo en consideración que el objetivo principal de alguna de estas investigaciones es obtener muestras para su posible fechamiento.

Por otra parte el uso de los microscopios ópticos y electrónicos ha demostrado su relevancia en la identificación y caracterización de los agentes intempéricos a los que los soportes han sido expuestos, no solo para acotar los criterios de las muestras sujetas a datación, sino también para la generación de estrategias de preservación, como lo presentan en su estudio de caso Tratebas <





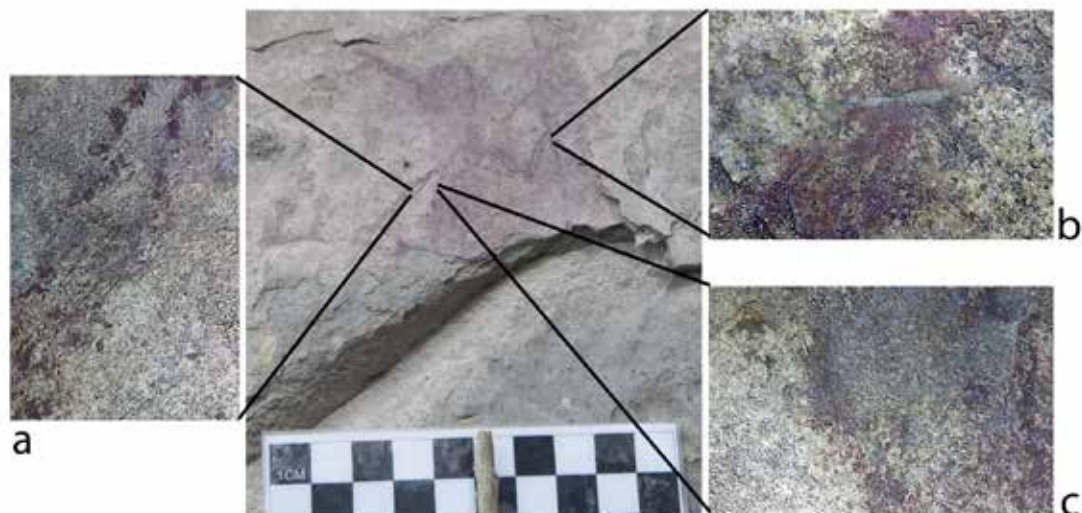




Figura 11. Composición de líneas zigzagueantes del Arcaico, Rincón del Canal. Imágenes con Celestron: (a) vista general del trazo rojo; (b) vista general del trazo rojo; (c) borde del trazo amarillo; (d) centro del trazo amarillo. Fotos: Daniel Herrera Maldonado.

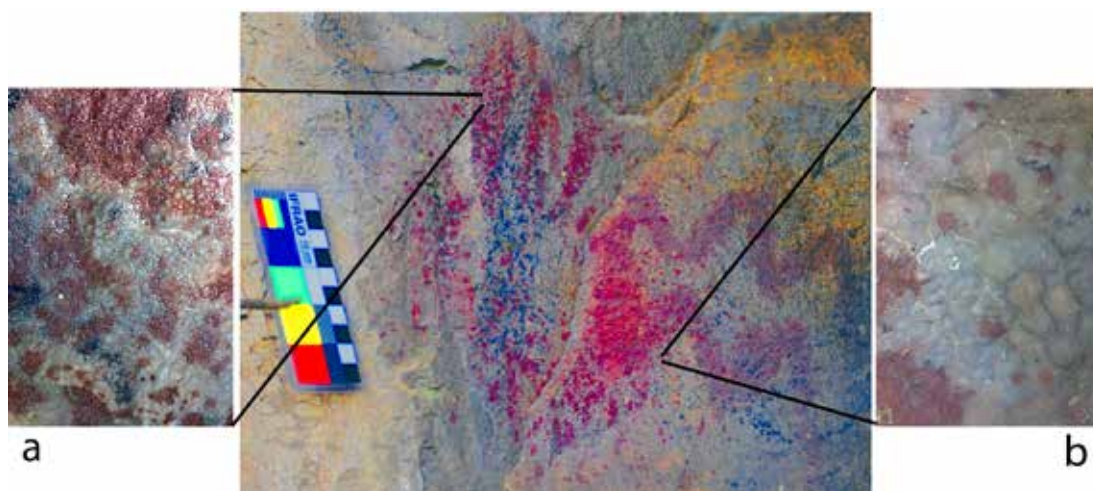


Figura 12. Mano al negativo elaborada mediante la técnica del estarcido, Rincón del Canal. Imágenes con Celestron: (a) gotas del estarcido; (b) gotas del estarcido. Fotos: Daniel Herrera Maldonado.

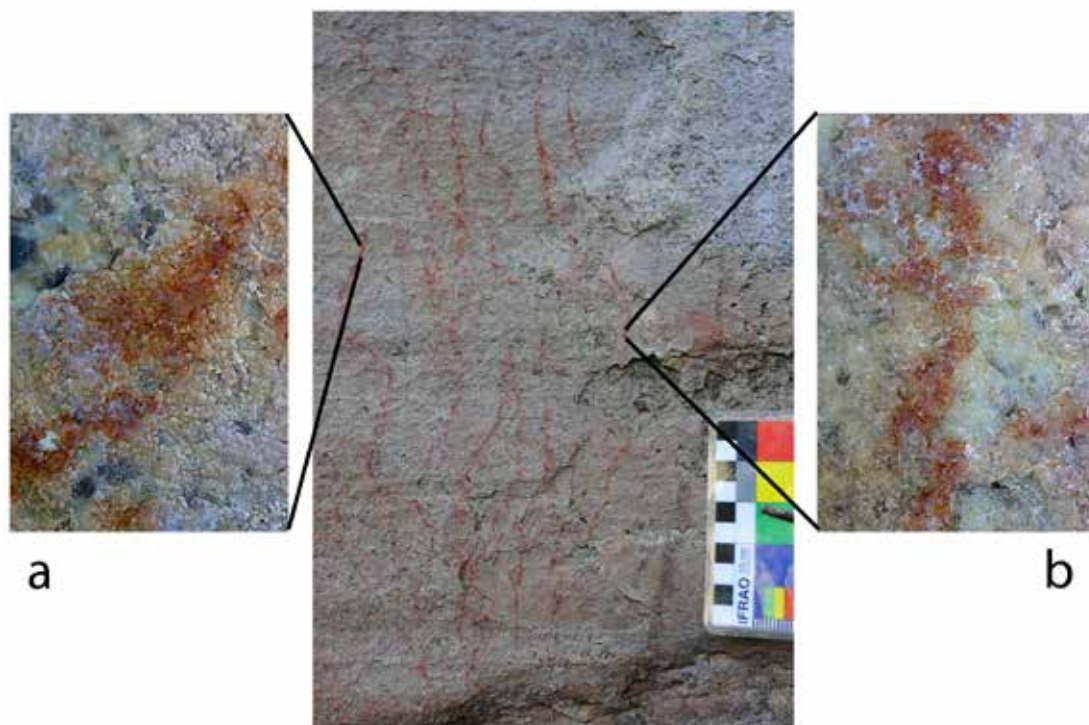


Figura 13. Líneas ondulantes de la tradición pictórica el Arcaico, Rincón del Canal. Imágenes con Celestron: (a) vista general del trazo; (b) vista general del trazo. Fotos: Daniel Herrera Maldonado.

que no es más que aquella superficie coloreada de manera uniforme (Sanchidrián, 2001:208, figura 75). Si como en el antropomorfo de la figura 14 este presenta una superficie homogénea de color en la que las puntuaciones o las huellas del instrumento utilizado ya no se distinguen, se habla de un enlucido (Sanchidrián, 2001:207). Los bordes del motivo son en general bastante homogéneos, rectos y sin salpicaduras, indicio de la utilización de algún tipo de pincel. Otro ejemplo del uso de la tinta plana a través del pincel se registra en el antropomorfo en color rojo de la figura 8.

Finalmente, el Celestron ha sido de ayuda en la identificación del orden de secuencia de las superposiciones y, por consiguiente, en el reconocimiento de las diferentes etapas que están implicadas en la elaboración de la obra, tomemos como ejemplo la siguiente composición del Arcaico (figura 15). En ella reconocemos al menos tres fases de ejecución con constantes superposiciones lo cual nos permite establecer claramente su secuencia.

La primera esta relacionada con la elaboración del elemento zigzagueante de color negro; la segunda con el diseño de los trazos amarillos; y por ultimo vemos como en todos los casos los trazos rojos que integran predominantemente la composición se superponen tanto a los motivos en negro como en amarillo (figura 15b-d). En estas tres etapas reconocemos, por las características del trazo con frecuentes espacios a su interior sin pintura y con bordes irregulares y abundantes salpicaduras, el empleo de los dedos en la distribución del colorante en estado bastante líquido que, como ya sabemos, es frecuente en las imágenes pertenecientes a esta tradición.

Conclusiones

Entre las tareas pendientes de investigación, importantes para la confirmación o descarte de las propuestas hasta ahora realizadas, se encuentran el concluir con el análisis del resto de

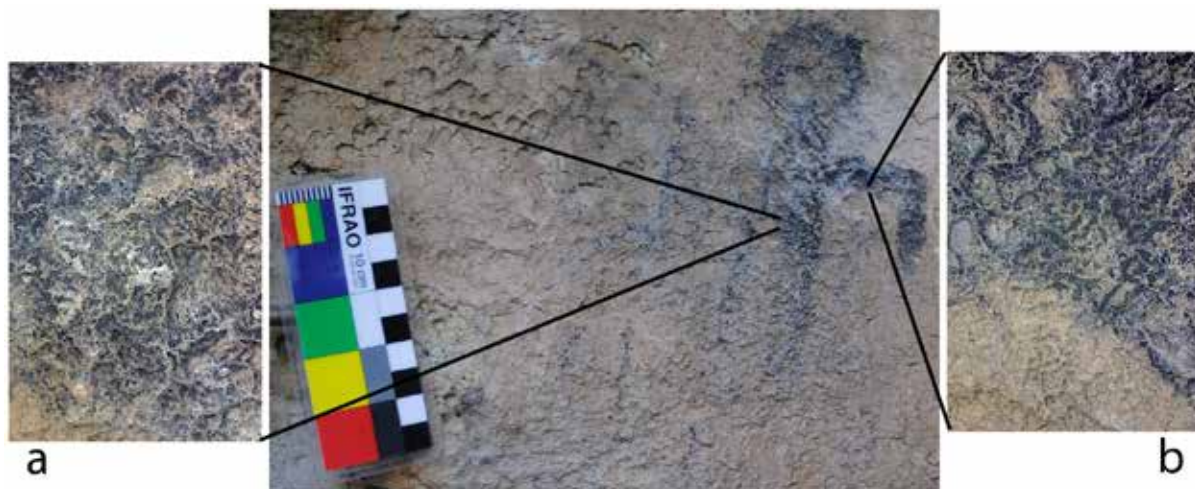


Figura 14. Antropomorfo chachiuiteño, Rincón del Canal. Imágenes con Celestron: (a) centro del trazo; (b) borde del trazo. Fotos: Daniel Herrera Maldonado.



Figura 15. Composición policroma del Arcaico, Rincón del Canal. Imágenes con Celestron: (a) vista general del trazo rojo; (b) sobreposición rojo sobre negro; (c) sobreposición rojo sobre amarillo; (d) sobreposición rojo sobre amarillo. Fotos: Daniel Herrera Maldonado.

imágenes que hemos tomado con el Celestron, además parece necesario seguir incrementando el corpus de registro con esta herramienta en el resto de sitios del cañón de Molino, de manera que logremos obtener un margen de comparación mayor. En este último aspecto se hace necesario el realizar reproducciones experimentales hechas en el mismo tipo de roca con diferentes mezclas de pinturas e instrumentos, registrándolas de la misma manera con el Ce-

lestron y llevándonos a contrastarlas con los ejemplos arqueológicos.

En resumen, la portabilidad, facilidad en su uso y bajo costo hacen de este tipo de microscopios digitales una herramienta imprescindible para el estudioso del arte rupestre interesado en el análisis tecnológico de las pinturas. No existen más excusas acerca de la imposibilidad de conocer como es que se elaboraron estas expresiones.

Bibliografía

- Berrojalbiz, F., y Hers, M. (2012). Memoria y paisaje cultural: diversas estrategias de la apropiación del arte en la Sierra Madre Occidental de Durango. En O. Sáenz (editora), *Apropiarse del arte: impulsos y pasiones, XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 93-115). México: IIE UNAM.
- Berrojalbiz, F., y Hers, M. (2014). La ocupación chalchihuiteña en el Valle de Guatimapé. En J. L. Punzo Díaz y M. Hers (editores), *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua* (pp. 246-270). México: IIH UJED.
- Berrojalbiz, F., Hers, M. y Punzo Díaz, J. L. (2014). Arte rupestre arcaico. En J. L. Punzo Díaz y M. Hers (editores), *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua* (pp. 152-165). México: IIH UJED.
- Cantalejo, P., Maura, R., y Becerra, M. (2006). *Arte rupestre prehistórico en la Serranía de Ronda. Valles del Guadiaro, Turón y Guadalteba*. Andalucía, España: Editorial La Serranía.
- Forcano, M. (2000). Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango. En M. Hers, J. L. Mirafuentes, M. Soto y M. Vallebuena. *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff* (pp. 489-509). México: IIA, IIE, IIH, UNAM.
- Hernanz, A., Ruiz-López, J. F., Gavira-Vallejo, J. M., Gavrilenko E., y Fernández S. M. (2010). Raman, Ir, Optical and SEM/EDX Microscopy of Prehistoric Rock Paintings. En B. Macías y F. Guajardo, *Rock Chemistry* (pp. 81-102). New York, Estados Unidos: Nova Science Publishers.
- Herrera Maldonado, D. (2012). *Estudio del sitio de arte rupestre "La Cantera", valle del río Tepehuanes, Durango. Una aproximación a la representación del cosmos chalchihuiteño*. (Tesis de licenciatura). México: ENAH.
- Hers, M. (2014). El occidente duranguense: los chalchihuiteños. La presencia mesoamericana en Durango: origen y desarrollo. En J. L. Punzo Díaz y M. Hers (editores), *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua* (pp. 166-190). México: IIH UJED.
- Mendiola Galván, F. (2002). *El arte rupestre en Chihuahua*. México: INAH, Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rowe, M. W. (2001). Physical and Chemical Analysis. En D. S. Whitley (editor), *Handbook of Rock Art Research*, (pp. 190-220). Estados Unidos: AltaMira Press.

- Sanchidrián, J. L. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Schaafsma, P. (1980). *Indian Rock Art of the Southwest*. Estados Unidos: School of American Research.
- Shumla (2013). Pecos River Style art is rule governed. Documento recuperado el 28 de septiembre de 2014 https://www.facebook.com/media/set=a5965_7575737772.1073741848.130519620338950&type=1.
- Tratebas, A. M., Villa Cervený, N., y Dorn, R. (2004). The effects of fire on rock art: microscopic evidence reveals the importance of weathering rinds. *Physical Geography*, 25, 4, pp. 313–333.
- Tsukada, Y. (2006). Grandes asentamientos chalchihuiteños de la Sierra Madre duranguense: estudio comparativo entre Cañón de Molino y Hervideros. En C. Cramaussel y S. Ortelli, *La sierra tepehuana. Asentamientos y movimientos de población* (pp. 45-55). México: COLMICH, UJED.

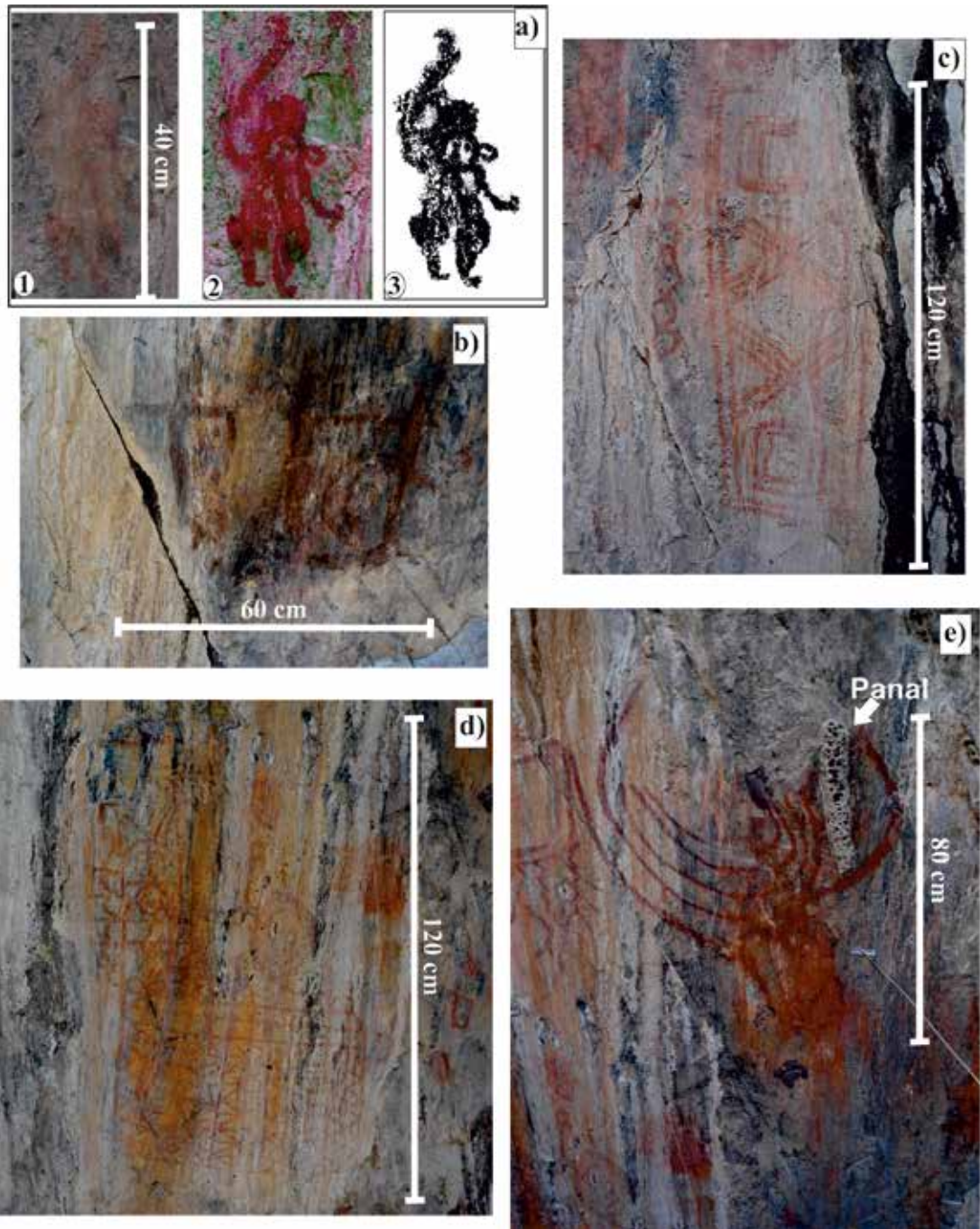


Figura 2. Elaboró Rosa María Ortiz Barrera.

- a) Estudio de la imagen mediante fotografía de alta resolución, manejo de *DStretch ImageJ* diseñado por Jon Harman y *Adobe Photoshop* para elaboración de esquema digital fiel a la imagen original.
- b) Alteración del panel de pintura rupestre. Patrón de fracturamiento general, diagonal.
- c) Recubrimiento de sales minerales depositadas sobre los diseños de pintura rupestre, proporcionando aspecto blanquecino traslúcido.
- d) Alteración visual de las pinturas rupestres, aspecto rayado vertical sobre los diseños.
- e) Material limo-arcilloso depositado en áreas de avisperos sobre los diseños rupestres.

Con base en la fotografía digital de alta resolución (1.024 x 1.536 píxeles)¹, se procedió al análisis de imagen mediante el programa *Stretch Image J*² y con ello la elaboración de calcos digitales. Estos permitieron la comprensión de los diseños representados y elaboración de esquemas, facilitando la lectura de los elementos de forma confiable y evitando el contacto directo con la capa pictórica para evitar deterioro (figura 2a). Los esquemas de los diseños fueron un elemento esencial para plantear el muestreo analítico, así como la distribución y tipo de deterioros presentes (figura 1c).

Rasgos de alteración del panel

Para establecer un estado de conservación, fue necesario dividir el panel en cuatro áreas con el fin de realizar una descripción puntual de cada una. Esto se debe a que las alteraciones presentes, tanto en el soporte rocoso como en la capa pictórica son irregulares de acuerdo a su ubicación dentro del panel y a nivel de exposición a diferentes elementos de la intemperie. Al mismo tiempo, se realizó una numeración de los diseños en grupos, lo que facilitó la descripción del estado de conservación de la capa pictórica.

Los factores de alteración que han afectado el panel de pintura rupestre han generado deterioros a largo plazo por causas naturales, debido tanto a la composición y características de formación de la roca, como al intemperismo al que se encuentra expuesto. Para la comprensión de los deterioros y su factor de causa, fue necesario elaborar un primer reconocimiento visual de cada alteración presente:

La superficie rocosa presenta diversos contrastes de coloración, destacando gris, ocre

y café rojizo de “fondo”. Se tienen tres tipos de moteados o manchas en forma de escurrimientos: negras, blancas y rojas.

1. Se observa un patrón de fractura general diagonal (figura 2b). Las grietas y fisuras de cada área son diferentes en extensión, inclinación y dirección, lo cual afecta el comportamiento de cada panel en lo particular (algunas fisuras se encuentran rellenas con material arcilloso y con vetillas de un milímetro de grosor asociadas a sílice microcristalino). Una dirección preferente puede notarse en el centro del panel de NE 12° (rumbo) y 75°.
2. De manera general, se aprecia un velo blanquecino que cubre los diseños, el cual se atribuye a sales minerales depositadas debido a escurrimientos pluviales (figura 2c).
3. Llama la atención el aspecto “rayado” de todo el panel sobre el que se plasmaron los diseños, ya que a pesar de su apariencia general, la superficie al tacto es alisada. Dicha característica visual es específica solo para el área de las pinturas, diferenciándose del resto del bloque rocoso (figura 2d).
4. Se tiene también un área de pérdida natural de roca, donde fue posible observar parte del interior donde se almacena un material arcilloso, húmedo y maleable.
5. En varias zonas se tienen lajas superficiales parecidas a material de sílice y formación de lascas muy angulosas con la parte externa en color pardo o gris claro.

¹ La toma fotográfica fue realizada por secciones, con iluminación artificial LED y durante la noche, con el fin de conseguir una imagen fidedigna y homogénea de las partes, sin cambios en la iluminación.

Hubo muestras que no fueron incluidas en resina, por lo cual fueron analizadas directamente con SEM-EDS en sus regiones anterior y posterior.

² Diseñado por Jon Harman para el estudio de pintura rupestre.

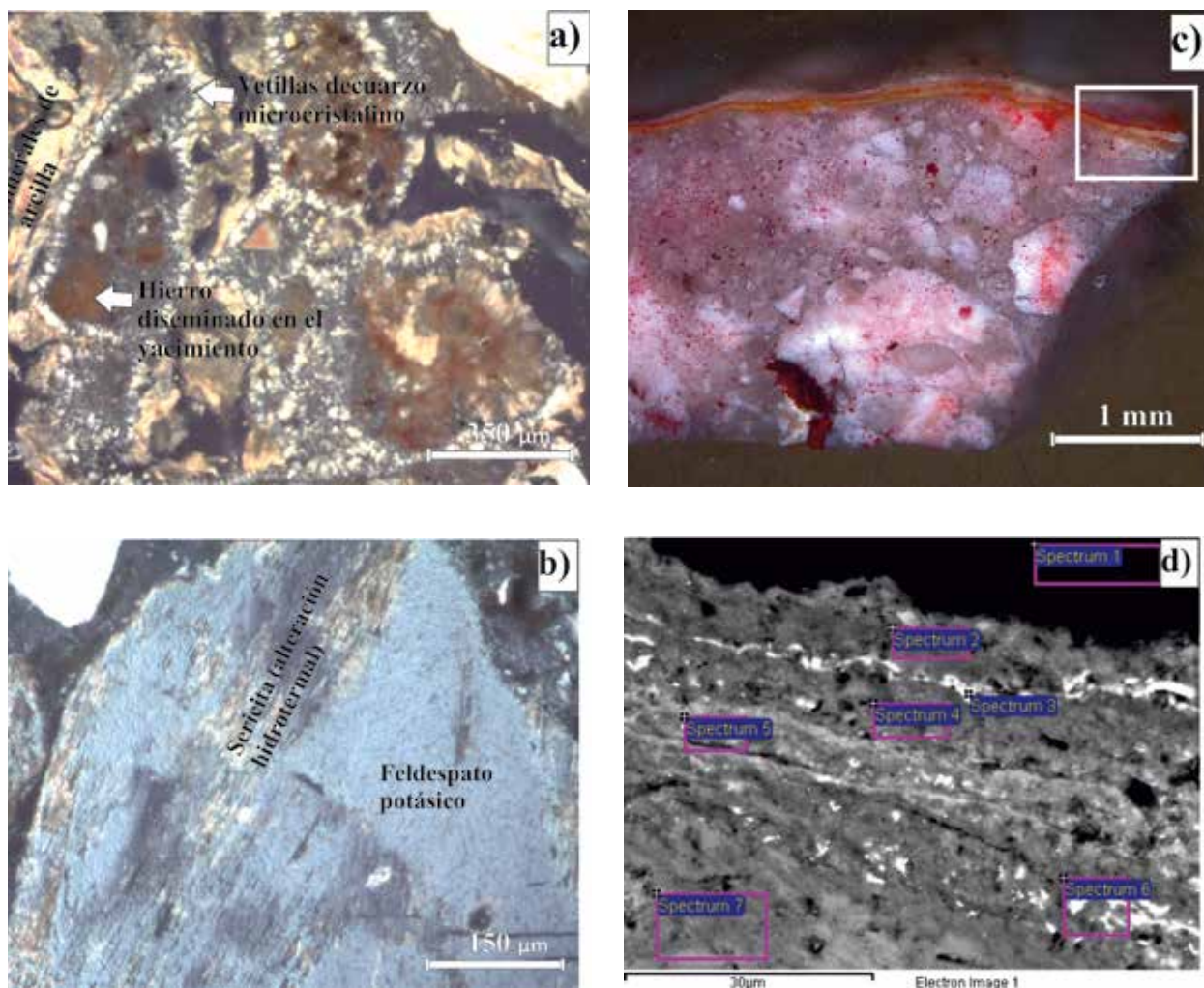


Figura 3. Elaboró Rosa María Ortiz Barrera.

a) Estudio de la imagen mediante fotografía de Estudio de soporte pétreo. Fotomicrografía de sección delgada. Zonas de alteración hidrotermal representadas por la presencia de vetillas de cuarzo microcristalino y minerales de arcilla relleno de microfracturamientos. Nótese los minerales de Fe disseminado y concentrado en algunas zonas “pseudobrechoides” de la roca. Observación con Nicols Cruzados en microscopio petrográfico.

b) Estudio de soporte pétreo. Fotomicrografía de sección delgada. Fenocristal de feldespato potásico con alteración hidrotermal de sericita (dicho mineral secundario se genera como parte de la formación del yacimiento mineral a lo largo de su historia geológica). Observación con Nicols Cruzados en microscopio petrográfico.

c) Estudio de capa pictórica. Fotomicrografía de “laja” desprendida por intemperismo. Nótese el recubrimiento rojizo sobre el soporte pétreo (el cual posee textura porfírica y óxidos de Fe disseminados). Observación con microscopio estereoscópico.

d) Estudio de capa pictórica. Fotomicrografía de “laja” desprendida por intemperismo (acercamiento de Figura 3c). Nótese lo heterogéneo del recubrimiento rojizo, donde los colores más claros, indican la presencia de elementos densos como el Fe, Ti e incluso Pt, asociados al yacimiento mineral. Observación con microscopio electrónico de barrido.

6. En cuanto a la capa pictórica, el pigmento rojo se observa estable aunque ligeramente “desvanecido”. El pigmento negro se presenta más visible, sin embargo, es posible observar escamaciones finas y pequeñas estrías o estructuras dendríticas blancuecinas parecidas a un craquelado.
7. Se tienen también restos de avisperos que han sido sustituidos por material limo-arcilloso perteneciente a insectos himenópteros, depositado sobre la capa pictórica del diseño (figura 2e).

La interpretación de la descripción sobre las características de alteración de cada área debió ser cotejada con el resultado de los análisis microscópicos con el fin de elaborar un diagnóstico concluyente del cual se desprende la propuesta final de intervención.

Análisis de materiales

Para el estudio del soporte se tomaron diez muestras procedentes de zonas significativas para la identificación del tipo de roca (figura 1c), sus características en diversas áreas del panel, alteraciones y composición elemental. Se llevaron a cabo estudios con microscopía óptica (petrografía) y de barrido (MEB).

En cuanto a capa pictórica se tomaron cinco muestras procedentes de zonas significativas para la identificación de pigmentos: dos muestras de rojo en tonalidades diferentes, dos muestras de negro con diferentes grados de alteración y una muestra del área de superposición de color rojo/negro (figura 1c).

Se realizaron cortes transversales en cada muestra y se observaron en microscopio óptico con cámara de alta resolución para identificar la secuencia microestratigráfica, cantidad y medida de las capas (figura 3c). Posteriormente se analizaron con un microscopio electrónico de barrido (SEM) con espectroscopía de energía dispersiva acoplada (EDS), para reconocer

diferencias en la composición química y realizar análisis puntuales de cada microestrato.

Resultados y discusión

La mayoría de las alteraciones presentes en la roca son parte del sistema de mineralización natural del yacimiento. Se percibe sobre todo alteración hidrotermal, manifiesta con la presencia de material arcilloso y cuarzo microcristalino. Es posible observar en las secciones delgadas la manera en la que dicho material se ha almacenado en antiguos fracturamientos, sellándolos y evitando la circulación de fluidos (figura 3a).

El proceso de formación y alteración de la roca desde sus inicios es un complejo producto del emplazamiento del yacimiento mineral. La alteración de sericita en los feldespatos potásicos conforman parte de dicho sistema de formación (figura 3b).

El sistema de fracturas de la roca provoca el fenómeno de desprendimiento de material en forma de “lajas”, esto es producto de la historia geológica más reciente en la que se vincula la actividad tectónica del área, lo cual genera deformación y tensión del material que evoluciona en fallas. Se puede suponer, por ende, que la superficie lisa donde fueron plasmados los diseños rupestres fue producto del desplazamiento natural de dichas fallas que finalmente desprendieron una parte del bloque rocoso, dejando expuesta un área alisada posteriormente aprovechada para plasmar los diseños. Las estrías de falla son el resultado de dicho desprendimiento, provocando el efecto “rayado” en la superficie, registrado durante el análisis macroscópico de las alteraciones, y las cuales se encuentran subyacentes a la policromía.

Uno de los factores de deterioro más graves presentes en el panel es la presencia de escurrimientos que brotan en zonas de fractura y los cuales arrastran y depositan material orgánico sobre la capa pictórica, junto con su poste-

rior evaporación y precipitación. Esto también ha ocasionado la presencia de manchas, arrastre y deslave de pigmentos y formación de velos salinos compuestos principalmente por carbonatos (figura 3c), lo cual afecta la visibilidad y comprensión de los elementos. Sin embargo, no todos los materiales que han sido depositados han presentado efectos negativos en las pinturas. Algunos materiales minerales han servido como aislante de otros agentes

del intemperismo, protegiendo la capa pictórica, encapsulando y fijando los pigmentos al muro, permitiendo así su conservación.

Como conclusión, más allá de las condiciones de intemperismo a las que están sujetas las pinturas y las zonas de debilidad naturales de la roca, el mayor factor de riesgo actualmente se debe a la proximidad de las actividades mineras y el riesgo de pérdida a corto plazo de la información que el estudio del sitio puede aportar.

Bibliografía

Berrojalbiz, F. (2010). Imágenes tepehuanas de la conquista. En UJED. *Historia de Durango*: Tomo I (pp. 474-492). Durango: IIH de la UJED.

Berrojalbiz, F., Hers, M.A., y Punzo Díaz, J. (2010). Arte rupestre arcaico. En UJED. *Historia de Durango*: Tomo I (pp. 152-165). Durango: IIH de la UJED.

Cárdenas Pérez, J. (2013). *Estudio del impacto de las condiciones ambientales y de los mecanismos de la alteración físico-química en el soporte pétreo de pinturas rupestres. Estudio de caso: Panel G. Sitio rupestre La Pintada, Sonora*. Guadalajara: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

Casado López, M., y Mirambell, L. (2005). *El Arte Rupestre en México: Ensayos 1990-2004*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Gallego, M., y Panizza, M. (2005). *Aproximaciones a los problemas de deterioro del Arte*

Rupestre. El sistema serrano de Ventania (provincia de Buenos Aires, Argentina) como caso de estudio. Buenos Aires: Escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Insurrealde Caballero, M., y Sánchez, E. (2012). *Análisis de muestras de pintura rupestre procedentes del sitio El Indio, proyecto arqueológico La Pitarrilla*. Michoacán: Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA), El Colegio de Michoacán.

Montero Ruiz, I., Rodríguez Alcalde, Á. L., Vincent García, J. M., y Cruz Berrocal, M. (1998). Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre. *Trabajos de prehistoria*, vol. 55, 1 pp.155-169.

El arte rupestre de Tamaulipas. Problemática y retos para su estudio, conservación y puesta en valor

Gustavo A. Ramírez Castilla*

Tamaulipas cuenta con un numeroso y variado conjunto de sitios de arte rupestre (SARP), mismos que han sido explorados desde mediados del siglo XX, pero que no han tenido la repercusión académica ni la continuidad en investigación que los haya puesto en la consideración de los especialistas a la hora de tratar el tema a nivel nacional. Es por ello que, generalmente, pasan desapercibidos en las publicaciones especializadas. En un informe de la UNESCO sobre el estado del arte rupestre en América Latina y el Caribe (Murray y Viramontes, 2006), México reporta una fuerte presencia de SARP para los estados norteros excepto Sonora y Tamaulipas que no aparecen mencionados ni siquiera con un sitio. Esto sin duda es lamentable. No obstante que en años recientes Sonora ha remontado esa situación y en Tamaulipas se han localizado varios de ellos, e incluso se han publicado. Pero aún estamos lejos de resolver tal carencia que implica muchos años de trabajo, esfuerzo e inversión. El presente análisis pretende abordar la situación y presentar propuestas para solventar el retraso acumulado; a la vez que señalar posibles alternativas de abordaje, sin pasar por alto las limitaciones y obstáculos que deben vencerse para alcanzar una meta realista en el mediano y largo plazo.

Breves antecedentes

El reporte más antiguo sobre SARP en el estado corresponde al de Javier Romero y Juan Valenzuela (1954), investigadores del Museo Nacional, quienes en 1935 exploraron el Cañón del Infiernillo, municipio de Ocampo, a raíz de una denuncia sobre el hallazgo de unas cuevas con material arqueológico. En su reporte, los investigadores mencionan la presencia de figuras antropomorfas en color rojo. Desafortunadamente no las ilustran en su trabajo.

Un registro más amplio sobre nuestro tema se lo debemos a las diferentes incursiones del Club Esparta, constituido por un pequeño grupo de ocho estudiantes aficionados a la arqueología, encabezados por el profesor de educación física Edmundo Castro Núñez, originario de Ciudad Victoria. El club concentró sus actividades principalmente en la Sierra de Tamaulipas, entre los municipios de González, Villa de Casas, Soto la Marina y Aldama; en donde localizaron numerosos sitios arqueológicos y cuevas con pintura rupestre que fueron reportados mediante oficios a la Dirección de Monumentos Prehispánicos del INAH en la Ciudad de México. Entre los sitios mencionados se encuentran las cuevas del Cañón del Diablo, las del Cañón del Yucate y las ruinas

*Centro INAH Tamaulipas.

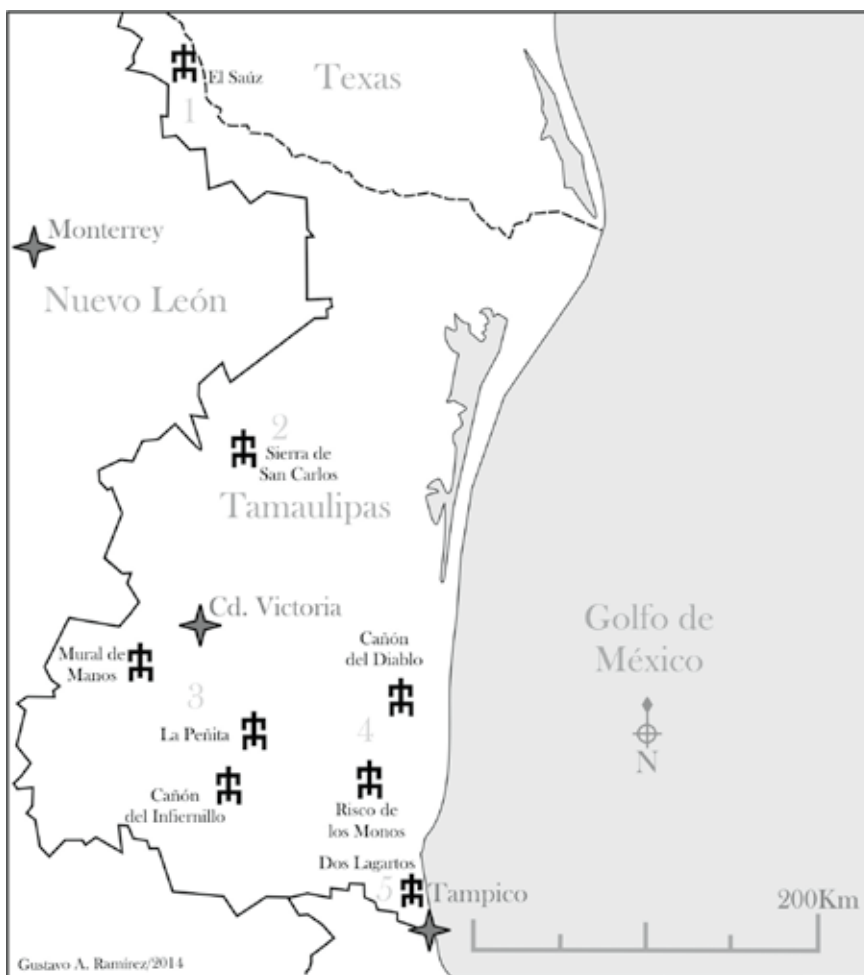


Figura 1. Mapa de localización con las cinco zonas de arte rupestre conocidas en el estado de Tamaulipas. Dibujo: Gustavo A. Ramírez Castilla, 2014.

del Pueblito y Guadalupe (Castro, *et al*, 2012). Calcas de las diferentes pinturas encontradas fueron remitidas al INAH (Castro, 1949), tal como da cuenta el arqueólogo Eduardo Noguera, director de Monumentos Prehispánicos del INAH, en oficio fechado el 8 de febrero de 1949 (Castro *et al*, 2012).

El Club Esparta realizó sus excursiones entre los años 1940 y 1942. La valiosa información recuperada sirvió de base a las investigaciones que, años más tarde, entre 1946 y 1954, realizaría el arqueólogo norteamericano Richard S. MacNeish en la misma sierra. MacNeish centró sus esfuerzos en el estudio del surgimiento de la agricultura. El mismo profesor Castro Núñez fue comisionado por el INAH

para orientar al renombrado investigador (Castro *et al*, 2012:67). En las cuevas del Cañón del Diablo se encontró información no solo de agricultura, sino también sobre una secuencia ocupacional que se remonta a 12 mil años de antigüedad. De igual manera se registraron 23 localidades de pintura rupestre de este y otros abrigos rocosos que en un principio no identificó el Club Esparta; pero MacNeish no dio en sus escritos mucha importancia a las pinturas rupestres y solo se mencionan de paso o de forma poco detallada en su obra *Preliminary Archaeological Investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico* (MacNeish, 1958).

Nueva información fue agregada posteriormente gracias a las investigaciones de Guy

Stresser-Péan, quien fundó la Misión Arqueológica Francesa. El Dr. Stresser-Péan localizó y reportó detalladamente las pinturas rupestres del llamado Risco de los Monos, explorado en 1968, cuya característica sobresaliente es que representan jinetes a caballo, por lo que posiblemente pertenezcan a los siglos XVI al XVI-II, época en que los españoles colonizaron la región (Stresser-Péan, 1970; 2000).

Después de estas campañas científicas no se volvieron a explorar sitios de pintura rupestre en la entidad por parte de arqueólogos; su lugar fue tomado por personas preparadas en otras disciplinas, aficionados a la espeleología y la arqueología y simples curiosos que no siempre dejaron registro de sus incursiones. Con respecto a estos hay que hacer notar al profesor Ángel Pérez Sánchez, un apasionado de la historia quien con la ayuda de sus alumnos de bachillerato exploró la Sierra de Tamaulipas; localizando así varias pinturas, zonas arqueológicas, monumentos y documentos históricos. Sus excursiones e ideas sobre aquellas ruinas las publicó en la revista *Tamaboli* patrocinada por él mismo y en un libro de su autoría (Pérez Sánchez, 2004).

Otro importante explorador es el ingeniero Jean Louis Lacaille, originario de El Mante, quien además de espeleólogo es también fotógrafo. Durante más de tres décadas, Lacaille ha recorrido y fotografiado decenas de sitios de arte rupestre a lo largo y ancho de la entidad, así como de los estados vecinos.

No descartamos a don Eduardo Martínez, conocido en la región como “don Lalo”, quien a pesar de carecer de una formación académica ha tenido la sensibilidad para promover el estudio y conservación de los numerosos sitios arqueológicos y pinturas rupestres que ha descubierto en sus largas caminatas por la sierra durante gran parte de su vida.

Con la fundación del Centro INAH Tamaulipas en 1995, comenzó a recabarse información de manera sistemática sobre los SARP. A raíz de salvamentos arqueológicos, inspecciones, denuncias e investigaciones se han lo-

grado identificar nuevos sitios, o documentar y registrar científicamente algunos ya conocidos.

Recientemente, entre 2006 y 2010, se localizaron y estudiaron 11 abrigos rocosos con pintura rupestre en el municipio de Burgos, cuyo estilo peculiar reactivó el interés por el arte rupestre en la entidad (Radillo, 2009; García, 2012).

Así las cosas, hasta ahora se tienen identificadas cinco zonas con concentraciones de arte rupestre, no solo pintura sino también petrograbados que merecen ser reconocidas, estudiadas, preservadas y difundidas de la mejor manera posible.

De norte a sur, las zonas mencionadas corresponden a las que a continuación se mencionan, mismas que se ubican en el mapa de la figura 1.

Zona 1. El Sauz, municipio de Guerrero (Valdovinos 2009), figura 2.

Zona 2. Sierra Chiquita o de San Carlos, municipios de Burgos, San Nicolás, San Carlos y Méndez (Ramírez *et al*, 2006; Radillo, 2009; García, 2012), figura 3.



Figura 2. Pinturas rupestres del sitio el Sauz, Mpio. de Guerrero, Tams. Representa a un grupo de cazadores con arcos, flechas y una lanza que persiguen a un búfalo. Foto: Salvamento Arqueológico Corindón – Reno Sur 3D, Víctor H. Valdovinos Pérez, 2006.



Figura 3. Pinturas rupestres del estilo Monocromo Lineal, el más frecuente en la Sierra Chiquita o de San Carlos. Sitio Santa Olaya 2. Mpio. de Burgos, Tams. Foto: Gustavo A. Ramírez Castilla, 2014.



Figura 4. Pintura rupestre bicroma, cueva de La Peñita, Mpio. de Gómez Farías, Tams. Foto: Gustavo A. Ramírez Castilla, 2009.



Figura 5. Risco de los Monos, Mpio. de González, Tams. Representación de jinetes sobre caballos. Foto: cortesía de Jean Louis Lacaille, 1985.



Figura 6. Petrograbados en la lápida de Dos Lagartos, Sierrita de la Palma, Mpio. de Altamira, Tams. Petrograbado sobre roca caliza, que representa dos cabezas de lagarto en perfil. Posiblemente creación de huastecos del posclásico tardío. Foto: Proyecto Asentamientos Prehistóricos de la Cuenca Lacustre Tamesí-Pánuco. Gustavo A. Ramírez Castilla, 2008.

Zona 3. Sierra Madre Oriental, municipios de Antiguo y Nuevo Morelos, Bustamante, Palmillas, Tula, Miquihuana, Jaumave, Victoria, Llera, Gómez Farías y Ocampo. Destacan las pinturas del Mural de Manos y La Peñita, (Ramírez, 2007), figura 4.

Zona 4. Sierra de Tamaulipas, municipios de Villa de Casas, Soto la Marina, Aldama, y

González. Sobresalen las pinturas del Cañón del Diablo y Risco de los Monos (MacNeish, 1954; Stresser-Péan, 1970; 2000), figura 5.

Zona 5. Sierra de la Palma, municipio de Altamira. Petrograbados de Dos Lagartos (Ramírez, 2007), figura 6.

En síntesis, la pintura rupestre se ubica principalmente en zonas montañosas, particu-

larmente en abrigos rocosos formados en los cañones de la sierra, con excepción de la Zona 1, en donde la morfología es diferente, pues se presenta en un lomerío.

Todas las pinturas mencionadas parecen ser obra de grupos cazadores-recolectores, comparten estilo y técnicas de manufactura similares, con excepción de las de Burgos que presentan características propias y algunas de La Peña y Dos Lagartos. Estas dos últimas podrían ser más recientes, y quizá pintadas por los sedentarios huastecos.

Limitantes en el estudio del arte rupestre tamaulipeco

Antes de proponer una serie de acciones para solventar el rezago en el estudio del arte rupestre de la entidad, es necesario entender cuáles han sido las limitantes con objeto de buscar estrategias para superarlas.

En primer lugar habría que mencionar que la delegación en Tamaulipas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), institución responsable a nivel nacional de la investigación y protección de los monumentos arqueológicos e históricos se estableció apenas en la primera mitad de la década de los noventa, en Ciudad Victoria, capital del estado. Así también en el año 2000, se obtuvo la primera plaza para arqueólogo y a la fecha solo hay dos arqueólogos de base para atender todos los aspectos relacionados con el patrimonio arqueológico del estado. Si bien se ha contratado a más especialistas, son eventuales por lo que no pueden hacerse cargo de proyectos de investigación.

Los sitios hasta ahora conocidos o publicados, alrededor de unos veinte, solo representan un pequeño porcentaje de los que deben existir. Estos se encuentran generalmente en montañas y cañones de difícil acceso, que requieren la instalación de campamentos temporales, así como de personal con una condición física adecuada y capacitada en técnicas de ra-

pel, espeleología y primeros auxilios, así como en las técnicas especiales y modernas para el registro y estudio del arte rupestre. Hay que tomar en cuenta que en algunos casos no habrá oportunidad de regresar a algunos sitios por segunda vez.

Acciones básicas

1. Hay una serie de medidas que deberán realizarse institucionalmente para abatir el rezago. En orden de prioridades menciono las siguientes:
2. Implementación de un programa de localización y registro de sitios de arte rupestre en la entidad. Este tendría por objetivo emprender la búsqueda sistemática de los sitios que tienen tanto pinturas como petrograbados, realizar la documentación básica como levantamiento topográfico, registro fotográfico o dibujos, descripción del entorno, muestreo de materiales en su caso y llenado de la cédula oficial para su incorporación al Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH.
3. Para lograr lo anterior, es necesaria la conformación de una brigada multidisciplinaria, formada principalmente por gente joven en buena condición física, capacitada en técnicas de espeleología y montañismo, de rescate y primeros auxilios, de manejo de tecnología de punta como el levantamiento topográfico con equipo láser, fotografía y video digital HD, GPS y SIG, manejo de drones, etc. Ello implica, obviamente, la adquisición de dicho equipo.
4. Empezar proyectos de investigación. A partir del avance logrado en el registro será mucho más fácil para los investigadores proponer proyectos específicos de investigación ya sea por tema, sitio o zona, que permitan llegar a niveles teóricos o de interpretación con la consecuente difusión social de los resultados.

5. Como parte integral de las acciones propuestas, debe considerarse el delicado tema de la protección de los sitios, pues el registro oficial es apenas el nivel más básico. Pero siendo un tema mucho más complejo, le dedicaremos un apartado especial.

Acciones de protección de los sitios de arte rupestre

Gracias a su ubicación, casi inaccesible, la gran mayoría de los sitios de arte rupestre en el estado se encuentran naturalmente protegidos del vandalismo. No obstante, aquellos que están más al alcance deben, por supuesto, protegerse, lo cual no resulta ser fácil y requiere diferentes niveles de atención.

Generación de una base social comprometida. Es literalmente imposible para las instancias oficiales tener un grupo de guardianes en cada sitio arqueológico del país. Pero sí es posible contar con personas o grupos civiles interesados en su cuidado y vigilancia. Para ello es necesario trabajar en las comunidades en donde existen SARP u otro tipo de monumentos para integrar esos recursos a su patrimonio cultural. En la medida en que las comunidades sean conscientes de su valor, de su utilidad estarán más dispuestas a cuidarlos. Es a través de cursos, talleres, conferencias u otros medios que se puede lograr su participación. De alcanzarse esta meta, se contaría con una red de aliados comprometidos que apoyarían las acciones de las instancias oficiales para garantizar la conservación de los SARP.

Declaratorias de área protegida. Un siguiente nivel de protección es el establecimiento de declaratorias que delimiten un territorio específico que debe ser respetado en sus valores geológicos, topográficos, ecológicos y culturales dado cierto nivel de excepcionalidad, ya sea por su relevancia estética, histórica o ambas. En este grado, la declaratoria regula cualquier tipo de obra pública o privada que

pueda alterar los valores consignados a efecto de mantener la integridad del sitio declarado.

De acuerdo a las leyes vigentes, existen dos tipos de declaratoria a las que se puede invocar para nuestro caso; la estatal y la federal.

Declaratoria estatal. La entidad estatal promulgó en 1977 la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Tamaulipas. En su capítulo quinto, la ley contempla cuatro tipos de declaratorias: zonas históricas, zonas de resguardo patrimonial, zonas típicas y zonas pintorescas.

Adicionalmente, el artículo 21 establece que:

Para la expedición de declaratorias de zonas protegidas o de bienes muebles o inmuebles, se considerarán los construidos o elaborados a partir de la fundación del Estado y que contengan los valores que impliquen testimonio histórico o destacadas cualidades arquitectónicas, urbanísticas, artísticas o culturales para el Estado (Congreso de Tamaulipas, 1977).

Es decir, a partir de este criterio existe una limitante para declarar como bienes protegidos los monumentos anteriores a la fundación del Estado, y no deja claro si se refiere a 1748 cuando se inicia la colonización española y el establecimiento de la Provincia del Nuevo Santander o a 1821 cuando se constituye oficialmente el Estado de Tamaulipas. Cualquiera que sea el caso, debe realizarse una reforma a este artículo para que se puedan incluir los bienes culturales anteriores a la fundación o sin contravenir las disposiciones federales. De lo contrario, por ahora, ningún SARP o sitio arqueológico puede declararse como zona o bien protegido por el Estado.

Declaratoria federal. En su capítulo IV, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, (1972), establece las declaratorias de zonas de monumentos arqueológicos, mismas que solo

pueden ser decretadas por el Presidente de la República. Dichas declaratorias establecen que las zonas declaradas como tales “estarán sujetas a la jurisdicción de los poderes federales en los términos prescritos por esta ley y su reglamento” (artículo 38). Asimismo regula las construcciones públicas o privadas las cuales deberán sujetarse a los permisos y condiciones que establezca el INAH (artículo 39) (INAH, 1972).

En este caso, la zona que pretenda ser declarada como tal deberá contar con un expediente que sintetice su área y características principales.

Expectativas a largo plazo

Todo lo anteriormente expuesto es apenas el principio de lo que se esperaría que a mediano y largo plazo se logre, es decir, el uso y disfrute de los SARP. Por uso, nos referimos a la utilidad que proporcionan a la sociedad que es, principalmente, el conocimiento del pasado, de la gente que los creó y su significado. Esto se alcanzará a través de la investigación. Por disfrute me refiero al gozo y satisfacción que proporciona su contemplación, su recorrido y la aventura a la que invitan. Ello requiere, por supuesto, de la generación de las condiciones e infraestructura para su recorrido, con la consecuente planeación e inversión necesaria.

En cuanto a la investigación, no profundizaré mucho, pues estará motivada tanto por los proyectos institucionales, como por el interés que se vaya despertando entre arqueólogos y otros especialistas interesados a lo largo de los años.

Por cuanto hace al uso y disfrute de los sitios de arte rupestre, sí es necesario proyectar un horizonte que deberá irse alcanzando por etapas, dentro de un programa de gobierno bien diseñado.

El objetivo más inmediato sería el poder abrir algunos de estos sitios a la visita del público. Ello conlleva todo un proceso que ya está

establecido por el INAH, así que no explicaré cómo, sino que señalaré cuáles sitios podrían en un tiempo prudente llegar a esa posición:

1. Pinturas rupestres de la Sierra de San Carlos.
2. Mural de Manos, municipio de Victoria.
3. Pinturas rupestres de La Peña, municipio de Gómez Farías.
4. Lápida de Dos Lagartos, municipio de Altamira.

Lo anterior permitiría, entre otras cosas, generar una infraestructura que de paso a la visita pública simultáneamente a la protección de dichos sitios, y que se encuentran amenazados actualmente por el vandalismo y el deterioro natural. Esto significa contar con caminos, protecciones físicas, andadores, guardias, señalización, guías. Lo anterior no solo implica inversión, sino oferta de empleo y oportunidades de negocio para la población local de esas zonas.

Declaratoria de patrimonio mundial

A la fecha, el estado de Tamaulipas no cuenta con ningún bien inscrito en la lista indicativa de patrimonio mundial de la UNESCO. Pero ello no significa que no haya bienes que reúnan las características de excepcionalidad que dicha categoría demanda; sino que simplemente no se había planteado su inclusión. Por ahora centraré mi argumentación únicamente en los SARP y cuevas prehistóricas; sin descartar que existan otra clase de monumentos que podrían reclamar esta categoría en la entidad.

La declaratoria que propongo encuentra su fundamento en los objetivos del programa Human Evolution: Adaptation, Dispersal and Social Developments (HEADS) (<http://whc.unesco.org/en/heads/>), de la UNESCO, que busca incrementar el número de sitios de patrimonio mundial relacionados con la evolución humana, la migración, adaptación y el desarrollo social, de los cuales tiene pocos la lista indicativa actual. En su reunión realizada en la

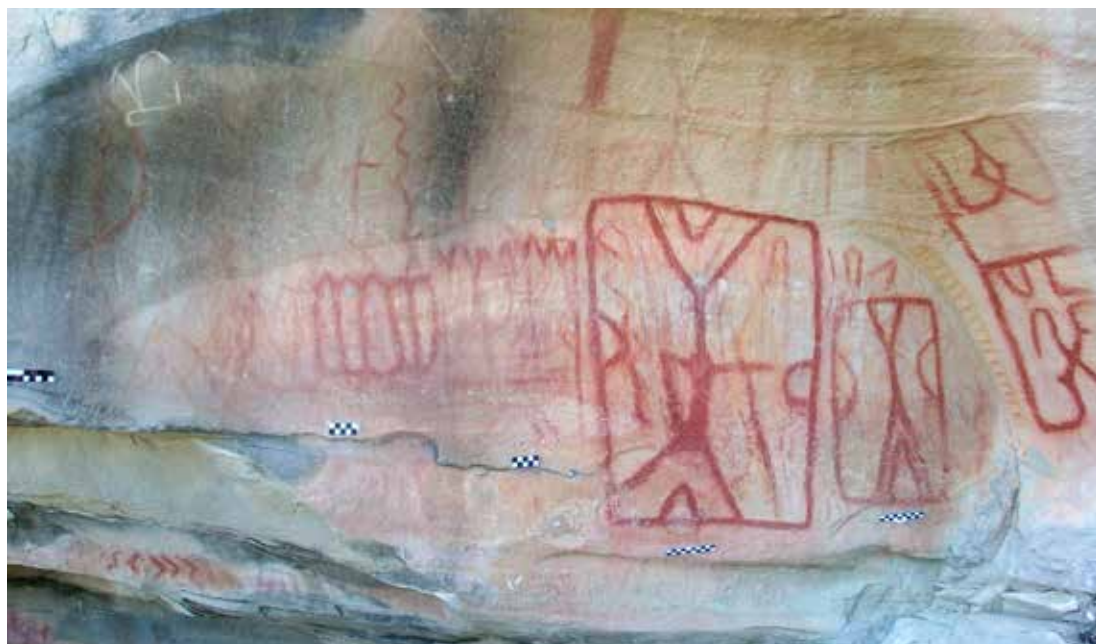


Figura 7. Estilo Monocromo Figurativo, Sierra de San Carlos. Sitio Cueva del Indio, Mpio. de Burgos, Tams. Representación de símbolos abstractos y armamento. Foto: Gustavo A. Ramírez Castilla, 2009.



Figura 8. Estilo Monocromo Figurativo, Sierra de San Carlos. Sitio Santa Olaya I. Posible representación de evento astronómico, el paso de un cometa sobre las montañas y el cielo estrellado. Foto: Gustavo A. Ramírez Castilla, 2014.

ciudad de Puebla en agosto de 2013, el programa HEADS buscó la integración de nuevos sitios de estas categorías en México, quedando ya iniciadas las acciones requeridas para integrar el expediente de la Biosfera Tehuacán-Cuicatlán, estado de Puebla, con miras a conseguir la declaratoria de patrimonio mundial.

En la Biósfera de Tehuacán, el principal argumento de orden cultural que se esgrime para obtener la declaratoria es que en las cuevas de Texcal, Richard MacNeish descubrió los vestigios más antiguos del cultivo de maíz en América, con 7000 años de antigüedad. Las investigaciones que llevaron a MacNeish a ese notable hallazgo iniciaron, sin embargo, justamente en Tamaulipas veinte años antes que en Tehuacán en las cuevas del Cañón del Diablo en Villa de Casas y en el Cañón del Infiernillo en Ocampo, en donde el renombrado investigador descubrió primeramente los vestigios más antiguos del cultivo de maíz con 5000 años de antigüedad. Guilá Naquitz en Oaxaca, en donde se han descubierto evidencias del consumo de teocintle, ancestro del maíz, con una antigüedad de entre 8000 a 6500 años, fue declarada patrimonio mundial el año 2010. Considero por lo tanto, y sin necesidad de profundizar en los argumentos, que por situarse en el mismo nivel de importancia y por ser uno de los tres lugares del país que ostenta la evidencia de las distintas etapas de domesticación y cultivo de plantas alimenticias, que fueron la base del desarrollo de la civilización mesoamericana, las cuevas prehistóricas del Cañón del Diablo y Cañón de Infiernillo que ostentan además pinturas rupestres, pueden ser declaradas también patrimonio mundial.

Otro sitio que a mi parecer guarda las características necesarias para ocupar esta categoría es el de las pinturas rupestres de la Sierra Chiquita o de San Carlos. Aunque conocidas desde hace mucho tiempo atrás; es apenas en el año 2006 que se inició un seguimiento por parte del Centro INAH Tamaulipas que derivó en la localización de diez abrigos rocosos con

arte rupestre y un sitio con estructuras de piedra, localizados en los cañones de la sierra, la mayoría dentro del municipio de Burgos. Estas pinturas tienen algunas características que las diferencian de las del resto del estado.

En primer lugar, pueden identificarse al menos tres estilos diferentes, siendo el predominante al que llamaré Monocromo lineal, definido por líneas delgadas ondulantes, en zigzag, formando rombos o rayas paralelas, escaleras, etc. Generalmente fueron pintadas con el dedo o algún tipo de pincel en color rojo quemado, negro y raramente en ocre (figura 1).

Un segundo estilo, al que he llamado Monocromo figurativo, representa figuras más o menos identificables antropomorfas, zoomorfas, geométricas, armas, símbolos o composición de escenas que representan acontecimientos o escenas como campamentos, reuniones grupales o eventos astronómicos, etc. Estas formas fueron pintadas con colores predominantemente rojos, amarillos, en menor grado en negro, pintado ya sea con el dedo, pincel o algún tipo de plumilla e incluso alguna piedra roja a manera de gis (figuras 7 y 8).

Un tercer estilo, al que llamaré Dicromo, está presente en pocos sitios, pero es mucho más complejo en su diseño de formas abstractas que representan cruces, peines, zigzags y formas muy estilizadas que recuerdan a los logotipos y grafitis modernos. Está pintado en combinación de colores que incluyen el rojo, el amarillo y en menor grado blanco y también negro. Al parecer se utilizó algún tipo de pincel o brocha para delinear la forma, que luego se rellenó en un color distinto, ya sea rojo o amarillo. Las pinturas de este tipo son sumamente atractivas, de una gran calidad artística y de un tamaño mayor que el resto, por lo mismo han sido víctimas de un mayor saqueo (figuras 9 y 10).

Otro tipo de arte rupestre, presente en al menos un sitio, es el petrograbado, que consiste en la realización de pequeñas y medianas formas abstractas grabadas sobre la pared ro-



Figura 9. Estilo Dicromo, Sierra de San Carlos. Sitio Santa Olaya I. Escena abstracta. Foto: Gustavo A. Ramírez Castilla, 2014.



Figura 10. Estilo Dicromo, Sierra de San Carlos. Sitio Santa Olaya I. Representación de cruces con un punto al centro. Foto: Gustavo A. Ramírez Castilla, 2014.

cosa por la técnica de picoteo o percusión. Son escasos y difíciles de ver.

De acuerdo a la opinión emitida por algunos expertos con los que he recorrido los sitios de la Sierra Chiquita, los tres estilos guardan características particulares que no se comparten con otros sitios de la zona colindante; por lo que podría decirse que constituyen un grupo de estilos originales que merece ser ampliamente estudiado y preservado para las futuras generaciones.

Por ahora se puede afirmar que se han registrado unos pocos sitios de la Sierra Chiquita, de los cientos que deben existir; ya que tan solo hay más de noventa cañones alrededor del ma-

cizo montañoso. Adicionalmente, el entorno natural guarda características únicas que han permanecido inalteradas por siglos, en donde aún se conservan un gran número de especies endémicas vegetales y animales.

Comentarios finales

El vasto territorio tamaulipeco oculta en sus entrañas enclaves de evidencia material sustancial para comprender los procesos de poblamiento y desarrollo social y cultural de los pueblos ancestrales del noreste. Su identificación, registro y estudio son fundamentales para conformar el corpus arqueológico del estado y la región, con miras a ofrecer a los investigadores referencias para emprender nuevos proyectos. Para la sociedad son repositorios de evidencias históricas de gran relevancia para la comprensión del pasado histórico, por lo que debe asegurarse su conservación y, eventualmente, disponerlos de forma segura para que puedan ser visitados y disfrutados por numerosas personas deseosas que hacer contacto o experimentar una vivencia con las creaciones del pasado.

En ese sentido, las instancias oficiales como el INAH o el CONACULTA a través de sus representaciones locales, tienen la obligación de invertir recursos humanos y financieros para alcanzar estas metas. Pero también la sociedad civil tiene el derecho de exigir que se atiendan, es por ello que los invitamos a reclamar la intervención de dichas instituciones.

Considero que si nos lo proponemos, en pocos años, Tamaulipas ocupará un lugar primordial en los estudios sobre arte rupestre, como un laboratorio en el que aún está todo por hacer y en donde se pueden poner en práctica las metodologías y técnicas más innovadoras en su conservación, estudio y divulgación a través de congresos nacionales e internacionales como el Encuentro Internacional de Arte Rupestre Tamaulipas, llevado a cabo en Tampico en octubre del 2014.

Bibliografía

- Castro Medina, J. I. y Castro Galván A. I. (2012). *Edmundo Castro Núñez. Pinturas Rupestres. Sierra de Tamaulipas*. Ciudad Victoria, México: UAT.
- Castro Núñez, E. (1949). *Informe de pictográficos existentes en las cuevas números 1,2 y 3 del Cañón de Diablo, la no. 4 del Cañón de Guadalupe, Tamaulipas*. Archivo Técnico. INAH. México.
- Ley de Patrimonio Histórico y Cultural del Estado de Tamaulipas (1977). Congreso del Estado de Tamaulipas.
- ICOMOS (2006). *Rock art of America Latina & the Caribbean. Thematic Study*. Paris: ICOMOS World Heritage Convention.
- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972). INAH.
- García Sánchez, M. (2012). *La presencia del arte rupestre en Burgos, Tamaulipas*. (Tesis de licenciatura). Unidad Académica de Antropología de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas, México.
- MacNeish, R. S. (1958). *Preliminary Archaeological Investigations in the Sierra de Tamaulipas, Mexico*. Transactions of the American Philosophical Society, New Series Vol. 48, Parte 6. Philadelphia.
- Murray, W. B. (2007). *Arte rupestre del Noreste*. Monterrey, Nuevo León, México: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Murray, W. B. y Viramontes C. (2006). Zona 1: Mexico (including Baja California) and Central. En ICOMOS, *Rock art of America Latina & the Caribbean. Thematic Study* (pp. 3-42). Paris: ICOMOS World Heritage Convention.
- Pérez Sánchez, A. (2004). *González. Corazón de la Huasteca Tamaulipeca*. Ciudad Victoria, Tamaulipas, México: IHH UAT.
- Stresser Péan, G. (1970). *San Antonio Nogalar*. México: Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México (CEMCA).
- Stresser Péan, G. (2000). *San Antonio Nogalar: La Sierra de Tamaulipas y la frontera noreste de Mesoamérica*. (Traducción de J. A. Padin Videla). México: CIESAS, COLSAN, UAT, CEMSA.
- Radillo Rolón, D. P. (2009). Tatuajes en las rocas: el lenguaje rupestre chiquihuitillos en la región de Burgos, Tamaulipas. En R.E. Arboleydas, J.B. Hawthorne, G. Lara y G.A. Ramírez (coordinadores), *People, Places and Conflicts in Northeastern Mexico and Texas* (pp.179–196). Brownsville, Tx.: UTB-TSC-UAT-INAH.
- Ramírez Castilla, G. A. (1998). *Informe técnico del Rescate arqueológico Rumbo Nuevo, Tamaulipas*. (Informe técnico). Archivo Técnico. INAH. México.
- Ramírez Castilla, G. A. (2007). *Panorama arqueológico de Tamaulipas*. Cd. Victoria, Tamaulipas: Programa de Estímulos a Creadores, ITCA.
- Ramírez Castilla, G. A., Radillo Rolón D. P. y Pérez Silva, C. V. (2006). *Informe de la inspección realizada a las pinturas de Santa Olaya, Municipio de Burgos, Tamaulipas*. (Informe técnico). Archivo Técnico. Centro INAH Tamaulipas. México.
- Romero, J. y Valenzuela, J. (1954). Expedición a la Sierra Azul, Ocampo, Tamaulipas. *Anales del INAH*, tomo I, 1939- 1940, México, pp. 7-15.
- Valdovinos Pérez, V. H. (2009). Una pintura rupestre del periodo Prehistórico tardío (700-1600) en el norte de Tamaulipas. *Arqueología*, México, segunda época, enero-abril, pp. 38-56.

El Cerro del Sombrero: los riesgos del patrimonio arqueológico de Guanajuato

Marco Alejandro Sánchez Velázquez*

El Cerro del Sombrero, ubicado en el estado de Guanajuato, es un sitio arqueológico con evidencias de ocupaciones prehispánicas tanto por grupos de cazadores-recolectores como por grupos sedentarios. En este sitio encontramos vestigios que van desde instrumental lítico, manifestaciones gráfico-rupestres (petrograbado), conjuntos arquitectónicos, cerámica y enterramientos. La mayor parte del asentamiento fue inundado para construir una presa en el año 1978 que sirviera de protección contra inundaciones a los municipios de Guanajuato e Irapuato. En relación con esto, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) implementó un programa de salvamento arqueológico que contó con el apoyo de la Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México, actualmente el Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), con el objetivo de que se pudieran recuperar materiales arqueológicos que ahora se encuentran bajo resguardo del INAH. Sin embargo, a pesar de que se llevó a cabo este programa de salvamento arqueológico, el sitio aún no está protegido como la zona arqueológica que es y los vestigios que se encuentran aquí han quedado expuestos al daño que causan factores tanto naturales como sociales o culturales causados por el hombre.

El Cerro del Sombrero: los riesgos del patrimonio arqueológico de Guanajuato

El Cerro del Sombrero es un sitio arqueológico que se encuentra ubicado a 17.6 km al sureste de la capital del estado de Guanajuato. Geológicamente el cerro es una formación rocosa que emerge de un valle que va de un terreno plano a un terreno ligeramente montañoso en la confluencia de los ríos Guanajuato y Chapín o Chapulín, tiene una elevación de 16° por el lado este y 54° por el lado oeste (el cual es el más alto con paredes casi verticales), el punto más alto es de 1954 m (figura 1).

Con el objetivo de determinar el tipo de roca del que estaba formado el cerro se tomó una muestra para analizarla en laboratorio. El estudio petrográfico lo llevó a cabo la maestra María de Jesús Puy Alquiza, investigadora del Departamento de Ingeniería en Minas, Metalurgia y Geología de la Universidad de Guanajuato. Gracias a este estudio, se estipuló que la roca era basalto compuesto de piroxeno, plagioclasa y cuarzo. Esto no había sido comprobado, en las fuentes consultadas, los autores afirmaban que la roca era riolita.

El medio ambiente del Cerro del Sombrero y el valle que lo rodea es un relicto de

*Departamento de Historia, Universidad de Guanajuato.



Figura 1. Vista general del Cerro del Sombrero y el sitio Pr.3. Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez

selva baja caducifolia, por lo tanto el clima es más cálido y más húmedo que en el centro de la ciudad o en las zonas altas de la capital guatemalteca.

A finales de los años setenta del siglo veinte, se llevó a cabo un programa de salvamento arqueológico en el lugar por parte de la Dirección de Salvamento Arqueológico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que contó con el apoyo de la entonces Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México; actualmente, el Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), debido a que en el lugar se dio inicio a las obras de construcción de la presa de La Purísima. La presa cuenta con una extensión de 30 kilómetros cuadrados y con una capacidad de almacenaje de 195 070 millones de metros cúbicos de agua. La construcción de esta obra tuvo como resultado que la mayor parte de los asentamientos prehispánicos quedaran bajo las aguas; sin embargo, paradójicamente, también esto hizo que el sitio se conociera y se investigara de manera parcial.

Los resultados de estas investigaciones se encuentran publicados en los reportes de campo de los arqueólogos María José Con Uribe, Francois Rodríguez Loubet, Eric Tala-doire, Sergio Sánchez Correa, Hilda Caicedo,

así como en los trabajos sobre arte rupestre realizados por Claire Cera.

Este sitio se compone por 12 asentamientos menores diseminados por el valle: Pr1 Campo de Juan Patlán, Pr2 Cerro del Sombrero, Pr3 Norte de El Sombrero, Pr4 La Ciénega (ubicado al noreste de la comunidad de Cajones), Pr5 Ranchería Francisco Mesa, Pr6 Rancho las Galeras, Pr7 Cajones, Pr8 El Cerrito, Pr9 Las Plataformas, Pr10 El Zangarro, Pr11 El Zangarrito, y Pr12 Rancho Viejo. Entre estos destacan por su mayor tamaño e importancia el Cerro del Sombrero (Pr2) y el norte del mismo (Pr3). En estos asentamientos se han encontrado evidencias, datadas de la época prehispánica de arquitectura, cerámica, lítica y manifestaciones gráfico-rupestres.

Arquitectura

La arquitectura de estos asentamientos se compone principalmente por montículos, conjuntos habitacionales, terrazas y nivelaciones, así como de alineamientos de piedra que sirvieron como soporte a construcciones de material perecedero, lo más probable, el bajareque.

De acuerdo con María José Con Uribe los asentamientos Pr2 y Pr3 serían uno mismo

y en estos se localizaron cinco terrazas artificiales, una de ellas (la más grande) delimitada por tres muros de contención “hechos con piedras burdas y mezcla” (Con Uribe, 1978:29) (figura 2); esta a su vez se divide en tres plazas cuadrangulares, una en el centro, “cerrada por una serie de montículos [...] y una plaza abierta de cada lado de esta última” (Loubet, 1978:15).

Todavía hoy, se puede observar esta plaza, aunque ha sido dañada severamente. En primer término, se observan daños causados a las estructuras debido a la vegetación que crece sobre las mismas y que contribuye a su derrumbe, ya sea de manera parcial o total. En segundo término, están los daños debidos a factores sociales, como el saqueo, que fueron documentados en el momento en que se intervino el sitio.

Además de esto, actualmente se niveló de nuevo el terreno con retroexcavadoras y maquinaria pesada para la construcción de una estación de bombeo y la correspondiente colocación de tuberías para la extracción del líquido vital.

Afortunadamente, esta obra fue reportada a la delegación del INAH Guanajuato y se logró detener la construcción, aunque se observa claramente el daño que se causó a dicha plaza (figura 3).

Pero al llevarse a cabo los trabajos de excavación para la estación de bombeo se encontraron varias evidencias arqueológicas; entre las más importantes, ya documentadas, se puede mencionar: manos de metates, tios de cerámica naranja, así como una piedra barrenada, cubierta de una pátina color blanco.

El asentamiento Pr3, Norte de El Sombrero, es una elevación menor localizada a pocos metros al norte del Cerro del Sombrero y de menor tamaño que el Pr2. En este asentamiento se encontraron alineamientos de piedra (rectangulares, ovalados y cuadrados) de posible uso habitacional; así como plazas abiertas más chicas y plazas cerradas por montículos alargados.



Figura 2. Detalle de muro. Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez



Figura 3. Vista de los daños causados a la terraza 1 cuando se pensó construir una estación de bombeo. Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez



Figura 4. Construcción de casa en las inmediaciones del asentamiento Pr3. Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez



Figura 5. Vasija trípode con decoración monocroma. Tomado de Con Uribe, 1978.



Figura 6. Vasija zoomorfa. Tomado de Con Uribe, 1978.

Además de que los montículos, al momento de su exploración, contaban con pozos de saqueo; actualmente, se está construyendo una casa habitación en las inmediaciones de este asentamiento (figura 4).

Los demás sitios que presentaron arquitectura son Pr6, Pr7, Pr9 y Pr10; aunque algunos de los conjuntos que se encuentran en estos sitios, más bien, parecen ser de rancherías de la época colonial o del siglo veinte.

Cerámica

Los estudios realizados sobre la cerámica del sitio se reducen a meras descripciones de hallazgos fortuitos hechos por los lugareños y solo algunas piezas (la mayoría incompletas) fueron recuperadas en excavaciones. Estos estudios fueron elaborados principalmente por María José Con Uribe y Francois Rodríguez, ellos recibieron el reporte de dichos hallazgos y decidieron dibujarlos y fotografiarlos.

Las piezas que se reportaron en los informes del proyecto son las siguientes

- a) Cinco cajetes.
- b) Una vasija trípode (figura 5).
- c) Una vasija de doble cuerpo con motivos zoomorfos (figura 6).
- d) Una tapa de incensario.
- e) Varios fragmentos de vasijas y ollas, que resultaron incompletas después de su reconstrucción.

Lítica

El utillaje lítico del sitio se ve determinado por el tipo de recursos geológicos que prevalecen en el lugar: el basalto y la riolita principalmente. Sin embargo, se han encontrado piezas manufacturadas en obsidiana; dicho material es alóctono en el sitio por lo cual se infiere que llegó por intercambio comercial.

Las piezas que componen la industria lítica del sitio son los metates, morteros, manos y bolas (agentes activos), piezas bifaciales pulidas (hachas), lascas de basalto, ornamentos de piedra pulida, piezas bifaciales talladas, puntas de proyectil, percutores, núcleos, navajas prismáticas, raederas, buriles, tajadores, raspadores y perforadores; así como una gran cantidad de lascas que presentan un uso antrópico.

Manifestaciones gráfico-rupestres

Los estudios sobre manifestaciones gráfico-rupestres en Guanajuato se han enfocado principalmente hacia la pintura rupestre. Varios son los trabajos que hacen referencia a este tipo de manifestaciones, sin embargo, el petrograbado ha sido poco abordado y son escasas las publicaciones que aborden dicho tema en el estado. Las pocas publicaciones que lo abordan son informes técnicos, así como trabajos de descripción y una minoría aborda el tema de la interpretación.



Figura 7. Cuadrado punteado con parte faltante. Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez.

Sin embargo, es gracias a estos pocos trabajos que se tiene conocimiento de que en dicho estado existen este tipo de manifestaciones gráfico-rupestres. Debido a ellos sabemos que se han localizado, en esta entidad, sitios que presentan este tipo de expresiones; tal es el caso de las zonas arqueológicas de Plazuelas, en el municipio de Pénjamo; Cañada de la Virgen, en el municipio de San Miguel de Allende; y El Cóporo, en el municipio de Ocampo. Todas ellas zonas arqueológicas protegidas y abiertas al público, así como en zonas que aún no están protegidas, como es el caso de El Cerro del Chivo, en el municipio de Acámbaro y El Cerro del Sombrero, en la capital del estado, sitio sobre el cual trata el presente trabajo.

Las manifestaciones gráfico-rupestres localizadas en el Cerro del Sombrero son petrograbados realizados sobre grandes bloques de basalto que fueron preparados para soportar tales diseños, es decir, en la superficie de la roca se puede observar un pulimento previo a la realización del diseño.

Los investigadores mencionan un total de 23 conjuntos diseminados por la cima del cerro y sin orientación geográfica específica. Desgraciadamente, el saqueo y la erosión han reducido el número de estos conjuntos, ahora quedan completos solo cuatro, los demás están incompletos, porque los diseños han sido extraídos (figura 7) o se encuentran muy desgastados al grado de que son casi imperceptibles.

Los motivos que se representaron son: “pocitos” (oquedades en la roca), espirales sencillas, espirales dobles directas, espirales dobles indirectas, círculos concéntricos, grecas, líneas punteadas, cuadrados punteados, espirales asociadas a cuadrados. Por último, y a reserva de otra interpretación, una piedra presenta un motivo antropomorfo que consta de un diseño que se asemeja a una silueta humana que parece estar saltando con las manos extendidas. Este tipo de diseño se ha registrado en petrograbados de Sinaloa y Jalisco, además se le ha relacionado con ritos chamánicos de renovación (figura 8). La técnica empleada en la elab-



Figura 8. Posible representación antropomorfa en un petrograbado. Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez



Figura 9. Petrograbado remarcado con objeto punzo cortante. Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez

boración de estos grabados fue la delineación previa del diseño, el grabado y el punteado por piqueteo constante, de acuerdo al motivo que se fuera a representar.

Aunque resulta difícil proponer una interpretación acerca de las espirales y grecas, generalmente se les ha relacionado con representaciones de corrientes acuáticas. Se les ha relacionado también con representaciones de volutas o nubes y, más recientemente, con representaciones abstractas del dios Tláloc. De acuerdo con Fiorella Fenoglio Limón, las sociedades del Epiclásico “optaron por una representación más abstracta tratando de romper con la tradición realista teotihuacana e impregnar su ideología de nuevos conceptos” (Fenoglio, 2008:184).

Los cuadrados punteados en un primer análisis fueron interpretados como “representaciones de alacranes” (Taladoire, 1999:140), pero estudios recientes proponen que se trata

de símbolos de carácter calendárico, numérico y astronómico (Manzanilla López y Talavera González, 2008:33). De acuerdo con una interpretación realizada por el Dr. William Breen Murray, a partir de una fotografía, estos marcadores concuerdan con una cuenta sinódica, sin embargo, esta hipótesis está por confirmarse. Cabe señalar que este tipo de marcadores es raro encontrarlos con esta forma, ya que, regularmente presentan una forma circular con una cruz al centro.

Las fechas sugeridas para la elaboración de estas manifestaciones, de acuerdo al análisis iconográfico que realizó Eric Taladoire, van de fines del Clásico tardío a inicios del Posclásico. Se trata del periodo conocido como Epiclásico que va de 600/650-900 d.C. Estas fechas coincidirían con la época en que “Guanajuato presentó la mayor densidad poblacional” (Castañeda, 2007:21). Sin embargo, el hallazgo de las representaciones de grecas en algunos con-

juntos sugiere que fueron tallados hacia 1250 d.C., dentro de lo que sería la última ocupación del sitio.

Daños al patrimonio cultural del Cerro del Sombrero

Los daños a los que se ha visto expuesta durante años la cultura material del sitio debido a su falta de protección se pueden agrupar dentro de dos categorías: los de carácter natural y los de carácter social o cultural.

Dentro de la primera categoría se encuentra la erosión que daña principalmente a los petrograbados; la lluvia disuelve componentes de la roca, el viento, por su parte, se encarga de ir tallando lentamente la superficie de la misma, contribuyendo a la desaparición de los motivos representados en la piedra. También se encuentra la acción que produce la fuerza de gravedad que, con el paso del tiempo, daña las estructuras. Aunado a esto, la lluvia va deslavando el material con el cual se unen las rocas que componen tales estructuras.

Entre los daños de carácter social o cultural se encuentran, principalmente, el saqueo y el vandalismo. El primero es uno de los que más afectan al sitio. De hecho, si hoy día se llevaran a cabo investigaciones en el sitio, los contextos estarían bastante alterados dado el saqueo sufrido.

El vandalismo también afecta a los conjuntos de petrograbado, la gente que visita el lugar quiere dejar huella de que estuvo ahí y con algún objeto punzo-cortante remarca los motivos y les añade nombre propio (figura 9) y el de su pareja (figura 10 y 11). A manera de conclusión podemos decir que el Cerro del Sombrero es un sitio muy importante para la



Figura 10. Petrograbado con nombres Foto: Marco Alejandro Sánchez Velázquez.

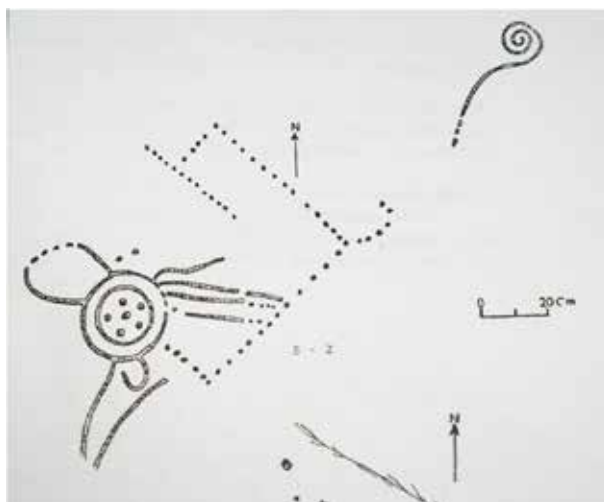
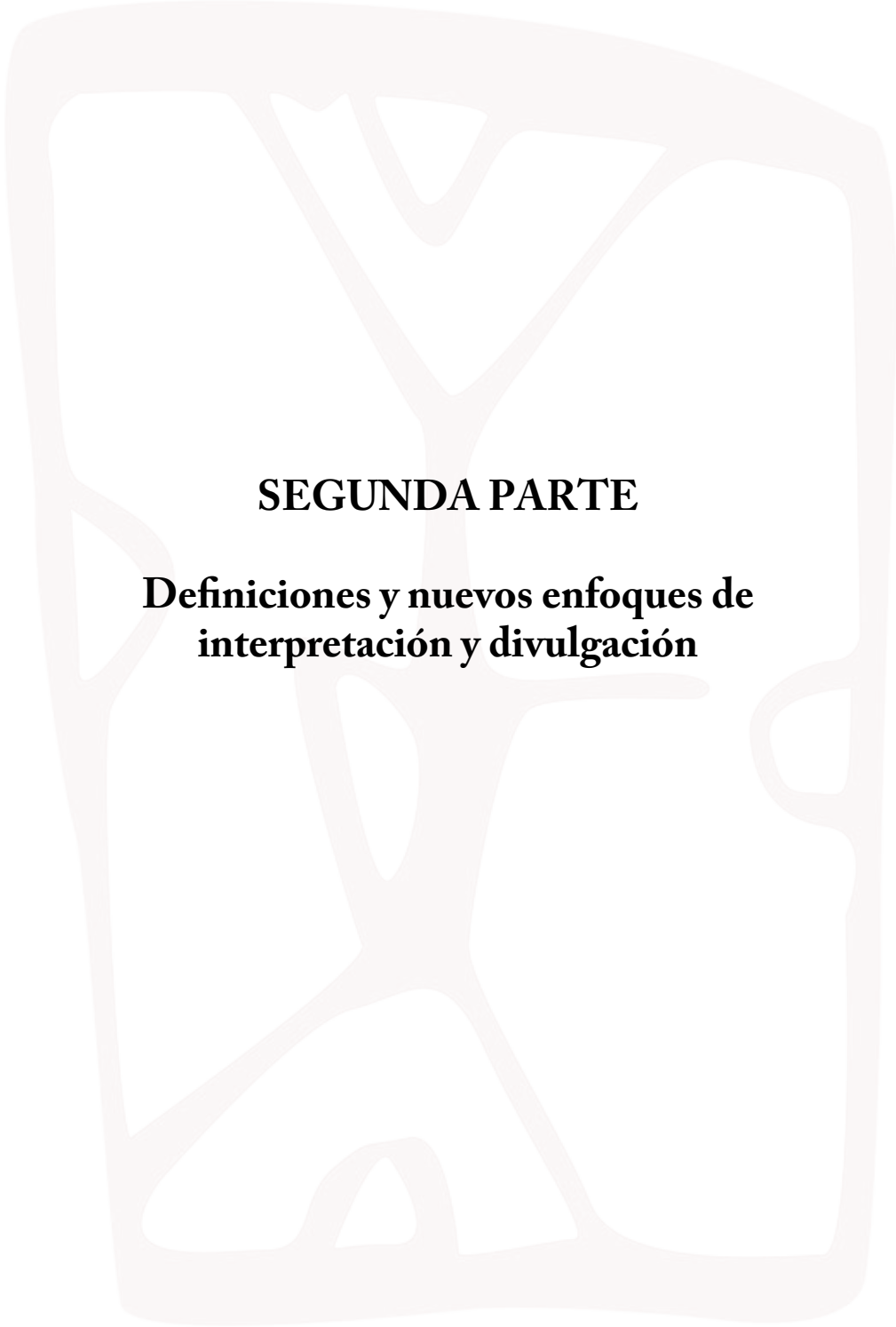


Figura 11. El mismo petrograbado cuando fue dibujado por los participantes del proyecto de salvamento arqueológico. Tomado de Taladoire, 1999.

historia prehispánica de la capital de Guanajuato porque representa una parte de la misma que no ha sido estudiada a fondo, al menos en la localidad. Por este motivo se requiere que se investigue y se proteja para salvaguardar el patrimonio arqueológico que representa.

Bibliografía

- Cárdenas García, E., Castañeda López, C., Torreblanca Padilla, C. A., y Zepeda García Moreno, G. (2007). *Zonas arqueológicas en Guanajuato. Cuatro casos: Plazuelas, Cañada de la Virgen, Peralta y el Cópore*. Guanajuato, México: Editorial La Rana.
- Cera, C. (1977). *Peintures rupestres préhispaniques au Mexique*. Francia: Université de Paris.
- Con Uribe, M. J. (1978). *Proyecto Guanajuato. Informe preliminar. Salvamento Arqueológico*. (Informe técnico). Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México. México.
- Manzanilla López, R. y Talavera González, A. (2008). *Las manifestaciones gráfico rupestres en los sitios arqueológicos de Acapulco*. México: INAH.
- Rodríguez Loubet, F. (1978). *Participación de la Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México, en el proyecto del Departamento de Salvamento Arqueológico del INAH en Guanajuato (Gto.)*. (Informe técnico). Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México. México.
- Rodríguez Loubet, F. (1980). *Las tradiciones líticas en las zonas de La Gavia y de La Purísima, Guanajuato*. México: Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México.
- Schiffer, M. B. (1988) *The structure of archaeological theory*. Recuperado el 8 de julio de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/>.
- Taladoire, E. (1999). Los petroglifos del cerro del Sombrero, Guanajuato. En C. Viramontes, y A. Ma. Crespo (Coords.), *Expresión y Memoria, pintura rupestre y petrograbados en las sociedades del norte de México*. México: INAH.
- Viramontes Anzures, C. (coordinador) (2014). *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales. Ensayos sobre cultura material entre las sociedades prehispánicas del centro-norte y occidente de México*. Vol. VII. México: INAH/UAQ.
- Viramontes Anzures, C. y Crespo, A. M. (coordinadores) (1999). *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México*. México: INAH.



SEGUNDA PARTE

Definiciones y nuevos enfoques de interpretación y divulgación

Arte rupestre o manifestaciones gráficas rupestres: una coyuntura crítica en los estudios rupestres mexicanos

William Breen Murray*

En años recientes, el término manifestaciones gráficas rupestres (MGRs) ha reemplazado a menudo la etiqueta “arte rupestre” en los estudios mexicanos de las pinturas y los petrograbados. Dicha tendencia difiere de la terminología empleada en el resto de América Latina y el mundo, ocultando así una añeja orientación nacionalista que niega la posibilidad de que pueblos no-civilizados al norte de la “frontera mesoamericana” pudieran haber creado arte. A la vez, separa tajantemente el arte mesoamericano de las “manifestaciones gráficas rupestres” de los pueblos de cazadores-recolectores anteriores, resucitando las controversias de finales del siglo XIX que rodearon las primeras evidencias del arte paleolítico franco-cantábrico. Abogamos por la renuncia de estas distorsiones introducidas y el reconocimiento del arte rupestre mexicano como arte.

Hasta hace poco, los petrograbados, pinturas rupestres y geoglifos que estudiamos eran conocidos en todo el mundo como arte rupestre. El término tiene su propia historia. Aunque se escribe exactamente igual en castellano (e italiano), probablemente proviene del francés *art rupestre*. Fue acuñado a principios del siglo XX dentro de un acalorado debate científico sobre la autoría de las pinturas rupestres recién descubiertas en la cueva de Altamira y otros sitios de la región franco-cantábrica. Desde el principio, sus descubridores afirmaron la gran antigüedad de las pinturas, pero otros estu-

diosos muy respetados argumentaron que no podrían ser tan antiguos porque mostraban un valor artístico demasiado sofisticado para las capacidades de hombres tan primitivos. Por eso tenían que ser de alguna época histórica más reciente. Al final, cuando otros descubrimientos arqueológicos confirmaron la antigüedad de las pinturas, aun los más escépticos tuvieron que admitir su error en una famosa *mea culpa* (Bahn y Vertut, 1988: 20-25). Desde entonces, la historia del arte empieza —no con el arte de las civilizaciones clásicas de la historia—, sino con las notables pinturas rupestres del Paleolítico superior, ahora fechados entre 30 y 40 000 años de antigüedad (Clottes, 2001).

El valor estético del arte paleolítico sigue sorprendiendo y su caracterización como arte se justifica con cada nuevo descubrimiento. Ahora sabemos que su técnica demuestra un conocimiento bastante sofisticado de la localización y preparación de los pigmentos naturales y un dominio de su uso en las superficies rocosas. Al mismo tiempo, dentro de las mismas cuevas, se han encontrado ejemplos de esculturas que aprovechan las superficies naturales para representar las figuras de animales en tres dimensiones, muy probablemente hechas por la misma gente. La pintura y la escultura nacieron al mismo tiempo en los albores de la humanidad. En reconocimiento de este hecho, se inventó el término “arte rupestre” para ca-

* Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Monterrey.

racterizar las diversas imágenes plasmadas en superficies rocosas naturales.

El término fue usado así en la arqueología mexicana como en el resto del mundo hasta años muy recientes. Testimonio de esto lo encontramos en las publicaciones de la época, incluyendo la obra pionera *El arte rupestre en México* (Casado y Mirambell, 1990), ahora entrando en su tercera edición, entre otras. En ese tiempo, el arte rupestre mexicano había recibido poca atención en la comunidad arqueológica nacional, tal vez porque la mayoría de los sitios rupestres se encuentran más allá de la frontera mesoamericana en las tierras chichimecas, pero en la década de 1980 los proyectos de registro a nivel nacional y la apertura de oficinas regionales en el norte impulsaron los estudios rupestres. En manos de arqueólogos profesionales, dentro de poco tiempo, el arte rupestre mexicano dejó de ser arte y se transformó terminológicamente en algo diferente al resto del mundo: manifestaciones gráficas rupestres, o MGRs para los que no quieren pronunciar su etiqueta completa.

Los proponentes del cambio promovieron la nueva etiqueta porque la consideraban más apropiada. El término se limita a identificar las imágenes rupestres exclusivamente como un objeto/artefacto. Así pretende evitar de antemano la atribución de una función o intención estética. La propuesta parte de la noción de que la evidencia arqueológica nunca permite saber con plena confianza cuáles eran las intenciones de sus creadores y mucho menos si fueron estéticas o decorativas. Propone que la investigación de las enigmáticas imágenes del arte rupestre debe empezar con un borrón y cuenta nueva, un término puramente descriptivo y más preciso: manifestaciones gráficas rupestres. De allí en adelante, en los estudios rupestres mexicanos, el término “arte rupestre” es reemplazado por razones “teóricas”.

No obstante, el término arte rupestre resiste morir porque, hasta el momento, el de manifestaciones gráficas rupestres (MGRs)

no ha encontrado eco alguno en el resto del mundo. Sigue siendo una particularidad mexicana. Por eso, planteamos las preguntas: ¿qué está pasando?, ¿de qué estamos hablando?, ¿señala un error conceptual que exige un replanteamiento del campo de estudios rupestres o refleja meramente una idiosincrasia mexicana?.

No voy a comentar en este trabajo sobre el efecto de la nueva terminología en la comunicación de información arqueológica al público en general. Si el arte rupestre es poco reconocido entre los mexicanos, al denominarlo con el término técnico manifestaciones gráficas rupestres es casi seguro que quedará exclusivamente en el vocabulario de los eruditos especialistas en el tema. Tampoco quiero enfatizar la dificultad de traducir el término a otros idiomas: la traducción al inglés, por ejemplo, *graphic rock manifestations*, literalmente no tiene sentido. Más bien, quiero enfocar más a fondo en el término como una manifestación del contexto arqueológico nacional para contestar la pregunta: ¿por qué surgió el cambio? Tal vez el asunto no tendría mucha trascendencia si fuera solamente un debate terminológico, pero en este caso, me parece que esta particularidad puede tener efectos negativos sobre los estudios rupestres en México a futuro. Así que pido la palabra para exponer los argumentos en contra del término manifestaciones gráficas rupestres en la literatura arqueológica nacional y promover un regreso rápido y consciente al término original: arte rupestre (orgullosamente mexicano).

Por cierto, no estoy proponiendo que todo el arte rupestre es bello o que realmente podemos saber a través de la evidencia arqueológica si sus creadores tenían intenciones estéticas. No sabemos si un sitio rupestre es en verdad un paisaje decorado o una simple acumulación de imágenes en un lugar indistinto. Sin embargo, al excluir los criterios estéticos, el término manifestaciones gráficas rupestres implica lo opuesto. Si no podemos juzgar su belleza, necesariamente se excluye la posibilidad de identificar las imágenes rupestres como

arte. Queda en una categoría más amplia, difusa y a la vez ambigua, tal vez comunicación visual, que admite una gama de contextos que no implican una percepción estética alguna del objeto. Así se esquivan conjeturas y juicios subjetivos al mantener abiertas todas las opciones.

Con esta postura se supone que la etiqueta “arte rupestre” requiere una valoración que comprueba las intenciones estéticas del autor de la obra, pero la arqueología no se enfoca en el valor estético de los objetos, sino en su uso y contexto como artefacto. Para acercarse a los significados y las funciones sociales de los objetos en la prehistoria, dichos criterios nunca toman las tradiciones del arte occidental como modelo exclusivo. Más bien, la antropología del arte abre el campo para incluir toda una gama de manifestaciones artísticas que nunca existieron en la tradición occidental. Como muchos otros valores, a la luz de la perspectiva antropológica, lo bello se convierte en algo muy relativo y asienta una percepción del arte que va más allá de su belleza. En efecto, no importa si percibimos una pintura o un petrograbado como bello, pero esto no borra necesariamente la huella expresiva que puede comunicar la imagen rupestre a través de la selección de su entorno y el trazo de su diseño.

Más a fondo, la postura de que el arte rupestre no es arte contradice dos hechos fundamentales. En primer lugar, ignora el hecho de que la pintura rupestre utiliza los mismos pigmentos para el mismo efecto (forma y color) que cualquier otra obra pintada en el mundo y el petrograbado utiliza la misma materia prima y técnicas de modificar la roca que cualquier escultor, antiguo o moderno. Como consecuencia, hay una desvinculación que rompe la conexión entre la evidencia material del arte rupestre (pigmentos y huellas de trabajo) y el mismo material y técnicas utilizados en otros tipos de artefactos que sí son considerados “artísticos”, sea cerámica, escultura u otros tipos de objetos. Esta barrera limita así las posibilidades de establecer una cronología relativa y una relación iconográfica entre las imágenes rupestres

y otras expresiones culturales que bien pueden haber acompañado su creación.

En segundo lugar, el cambio terminológico implica una discontinuidad cronológica entre la prehistoria y la historia, limitando así la comparación iconográfica en la dimensión temporal. En este aspecto, nos acercamos más a la particularidad mexicana, porque para los investigadores mexicanos, esta ruptura cronológica genera otras preguntas más a fondo: ¿en qué momento los objetos de estudio dejan de ser manifestaciones gráficas rupestres y se convierten en “arte mesoamericano”? ¿cuáles son las características o bajo qué criterios podemos separar uno del otro?. Es imposible negar que haya obras de arte mesoamericano (y hasta bien cotizados en el mercado). Hubo un desarrollo artístico notable en la Mesoamérica antigua utilizando una gama muy grande de técnicas y materiales que fueron creados por artesanos y artistas especializadas en cada medio. Entonces, ¿cómo podemos distinguir entre una obra de arte mesoamericano y una mera manifestación gráfica rupestre?

La respuesta nos lleva a reconocer que la arqueología mexicana siempre ha tenido una fuerte orientación evolucionista y este paradigma ha enmarcado los estudios rupestres también. Dentro de este modelo, el arte rupestre corresponde a las sociedades primitivas de cazadores-recolectores, mientras que el arte se limita a las sociedades agrícolas sedentarias mesoamericanas. Por eso, al abordar el arte rupestre, vuelve a aparecer la frontera mesoamericana como rasgo definitivo del discurso arqueológico. Por lo mismo, los estados del norte, donde encontramos dos tercios de los sitios rupestres según las estadísticas más recientes (Viramontes *et al.*, 2010), cumplen el modelo evolucionista a la perfección. Los escasos vestigios de cultura material que dejaron los chichimecas bárbaros aunada a la poca investigación arqueológica que ha recibido el territorio norteño refuerzan la postura de que no sabemos nada sobre estas manifestaciones gráficas rupestres y necesitamos iniciar con un

mero catálogo. Pero si aceptamos estas condiciones, el análisis e interpretación de la evidencia rupestre difícilmente llegará más allá de un nivel descriptivo. Su significado en la prehistoria quedará siempre a oscuras porque excluye precisamente la evidencia más importante para su interpretación.

Hay que admitir que los estudios rupestres mexicanos no cuentan con una piedra de roseta para descifrar sus claves. Hoy en día, ninguna etnia indígena produce arte rupestre como parte de su cultura tradicional, aunque en algunos casos reconocen simbólicamente su valor. Además, para el norte de México, los datos etnohistóricos y etnográficos son muy limitados a comparación con el centro y sur, y muchos de las culturas amerindias se extinguieron completamente hace siglos. Aun así, sabemos algunas cosas relevantes sobre el arte rupestre gracias a la investigación arqueológica y las analogías etnográficas proporcionadas por las huellas culturales que perduran en los grupos indígenas actuales.

Esta información etnográfica y etnohistórica es un marco imprescindible que nos orienta a varios aspectos de la imaginería rupestre. Por ejemplo, el danzante yaqui con su tocado de venado parece estar representado en la pintura rupestre de un sitio del norte de Chihuahua donde se aparecía un personaje portando el mismo tipo de tocado (Murray, 2014a). De igual manera, aunque sean escasos, hay artefactos arqueológicos ilustrados en el repertorio iconográfico rupestre, como el yahual de fibra hallado en la Cueva de La Candelaria (Coahuila) y los petrograbados del mismo artefacto en el Cerro Bola, cerca de Paredón, Coahuila (Murray, 2012). En ambos casos, los datos etnográficos y arqueológicos establecen un marco de referencia relevante al contexto y la iconografía rupestre. Tal vez las analogías etnográficas en el norte no son tan claras y abundantes como en el centro y sur de México, pero las hay y a veces nos permiten relacionar las imágenes rupestres con el arte de grupos étnicos como huicholes, tepehuanes, raramuri,

yaqui, pimas, entre otros, incluyendo la decoración de sus artefactos rituales y la pintura corporal que acompaña sus ritos.

Las justificaciones para separar las manifestaciones gráficas rupestres y el arte tambalean aún más cuando las investigaciones de campo en los últimos años empiezan a revelar el otro tercio del acervo rupestre mexicano: los sitios rupestres importantes ubicados al sur de la frontera mesoamericana. Habían quedado a la sombra de las obras monumentales, pero su presencia proporciona un nuevo marco comparativo más amplio para el acervo rupestre prehistórico a nivel nacional. Algunos motivos de amplia distribución probablemente corresponden a la etapa pre-agrícola que antecede a todas las civilizaciones mesoamericanas y tal vez pueden remontar al poblamiento inicial del continente. Pero hay otras que son evidentemente contemporáneas a las culturas sedentarias que abarcan desde el período Preclásico y continúan durante toda la historia precolombina. Representan un rasgo cultural que perdura y se transforma paulatinamente en elementos de la civilización mesoamericana.

Estos hallazgos rupestres incluyen imágenes tempranas bien reconocidas en el arte mesoamericano, como el famoso “rey” entronado en el petrograbado olmeca de Chalcatzingo (Grove, 1984). El mismo panel incorpora en su diseño símbolos de agua del arte rupestre norteño (Murray, 2014b). La separación entre “arte mesoamericano” y “manifestaciones gráficas rupestres” se reduce aún más cuando los encontramos juntos, como el caso de la cueva de Loltún, Yucatán. En la entrada de esta se localiza una obra monumental de escultura maya, en la que se reconocen detalles iconográficos, e incluso un texto calendárico; mientras que la parte interior se adorna con pinturas de manos en positivo y monocromo rojo, evidencia, que además, que nos permite remontar a una ocupación humana inicial de hace 9000 años para esta espectacular gruta (Strecker & Stone, 2003). Con ejemplos como el anterior, ya no es posible atribuir las imágenes rupestres

solamente a los grupos cazadores-recolectores. Hay muchos sitios mesoamericanos que demuestran continuidad cultural, tanto en el espacio como el tiempo, entre las imágenes rupestres y las representaciones artísticas e iconográficas clásicas. La idea de abordar las imágenes rupestres sin referencia a las culturas posteriores conduce a un callejón sin salida y resulta indefensible ante la misma evidencia acumulada.

Cuando el arqueólogo mexicano excava, es cierto que a veces encuentra objetos considerados como obras de arte, pero predomina una separación disciplinaria e intelectual entre el arte y la arqueología por razones históricas que refleja la oposición entre las humanidades y la ciencia. No es de sorprender entonces que el arte rupestre no pueda ser parte de la arqueología científica hasta que sea transformado en algo que lo separa del arte: manifestaciones gráficas rupestres. Pero esta separación se convierte en una barrera distorsionante cuando lo llevamos a campo porque descarta precisamente la evidencia crítica para abordar la temática y el significado de la iconografía rupestre. Me atrevo a decir que si no reconocemos la continuidad cultural evidente entre el arte rupestre mexicano y sus manifestaciones posteriores, quedarán ocultos para siempre los orígenes del arte mesoamericano y las escrituras ideográficas mesoamericanas.

Igualmente, el arte rupestre es una forma de comunicación visual que rompe las barreras lingüísticas entre poblaciones pequeñas y aisladas de cazadores-recolectores móviles. En la etapa pre-agrícola, no existe una frontera mesoamericana. Probablemente es un accidente fortuito de preservación el que haya más sitios rupestres en el norte que en el centro y sur de México. Tal vez el arte rupestre constituye la mejor evidencia de que en las etapas tempranas del poblamiento americano, existía una continuidad cultural que cubre todo el territorio nacional. Quedamos en espera de una cronología más precisa del arte rupestre mexicano para confirmar su relación con la evidencia arqueo-

lógica acumulada, pero la iconografía rupestre en sí ya demuestra similitudes inconfundibles. La integración de la evidencia rupestre será un paso crítico en el reconocimiento del contacto que existía en ambas direcciones sobre una frontera que no es ninguna barrera natural, sino una zona de interacción cultural entre dos modos de subsistencia.

Al reconocer y reconstruir esta continuidad entre el arte mesoamericano y arte rupestre, nos damos cuenta que igual que sucedió en el caso del arte paleolítico europeo, muchos elementos culturales mesoamericanos, muy probablemente, tienen una antigüedad insospechada. Este hecho ilustra una regla primordial en los estudios rupestres: los símbolos icónicos tienden a ser muy conservadores y traspasan a los medios. Más aun, el entendimiento del ícono no depende de la técnica o la escala de su representación sino de una relación semiótica. No depende de una relación con la lengua hablada o escrita, sino una relación semasiográfica entre imagen y concepto que puede perdurar por milenios. Para mencionar un solo ejemplo, la distancia cronológica entre una cruz en círculo en un código posclásico y el mismo ícono en un petrograbado arcaico no necesariamente rompe la conexión con el concepto de las direcciones cardinales, una relación que se puede observar en cualquier noche despejada por el mismo movimiento de las estrellas alrededor del polo norte del cielo (Murray, 2006). Tanto el cazador-recolector como el agricultor se orientan así en el espacio y el tiempo.

En resumen, propongo que en el contexto cultural mesoamericano, la expresión “manifestaciones gráficas rupestres” echa una cortina de humo sobre la misma evidencia que necesitamos examinar. La barrera arbitraria entre arte y no-arte consigna las imágenes rupestres a una categoría apartada que las condena a una procedencia desconocida y un contexto arqueológico permanentemente ambiguo. La timidez ante la designación del arte rupestre como “arte” asegura una pureza interpretativa al evitar cuestiones estéticas, pero ignora el he-

cho de que en muchos casos, el arte rupestre probablemente sí estaba hecho con un valor estético implícito. Evade la determinación de su contexto y función, pero borra toda vinculación con el resto del acervo arqueológico mesoamericano y todo lo que sabemos de sus culturas. Precisamente allí se inserta una distorsión que lo descontextualiza en absoluto y descarrila cualquier intento de explicar la evidencia rupestre más allá del nivel meramente descriptivo.

En vez de esto, propongo que abramos los ojos y reconozcamos que igual que en la

Europa del Paleolítico (como cualquier otro lugar en el mundo), el arte existía en México mucho antes de lo que pensábamos. Existía antes que hubiese un México o siquiera una Mesoamérica. Tiene una antigüedad insospechada hasta ahora que va mucho más allá del arte mesoamericano, atestiguada en parte por lo que se llama (por conveniencia) arte rupestre mexicano. Así podemos reconocer que el término “arte rupestre” abre la puerta al discurso interpretativo, pero también no deja de ser un mero convencionalismo que no excluye otros contextos más allá de lo estético.

Bibliografía

- Bahn, P., y Vertut, J. (1988). *Images of the Ice Age*. Nueva York/Oxford: Facts on File.
- Casado, M. P., y Mirambell, L. (coordinadores) (1990). *El arte rupestre en México*. México: INAH.
- Clottes, J. (2001). *La Grotte Chauvet: L'Art des Origines*. Paris: Éditions du Seuil.
- Grove, D. C. (1984). *Chalcatzingo*. London: Thames & Hudson.
- Murray, W. B. (2006). The Cross-in-Circle Motif at Boca de Potrerillos, N.L., México: Cardinal Directional Symbolism in Rock Art? En: T. W. Bostwick y B. Bates (coordinadores), *Viewing the Sky Through Past and Present Cultures* (pp. 225-236). Phoenix: City of Phoenix Parks and Recreation Department (Pueblo Grande Museum Anthropological Papers, No. 15).
- Murray, W.B. (2012). Una aproximación teórica al arte rupestre geométrico. Conferencia Magistral. En *Tercer Simposio Internacional de Arte Rupestre*. La Habana, Cuba (publicado en Rupestreweb).
- Murray, W.B. (2014a). Deer: Sacred and Profane. En: D. Gillette, M. Greer, M. Hayward y W. B. Murray (editores), *Rock Art and Sacred Landscapes* (pp. 195-206). New York/Heidelberg: Springer.
- Murray, W.B. (2014b). Simbolismo natural: relaciones entre el agua y el arte rupestre en el Noreste Mexicano. En Ponencia presentada en la 30a Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología. Querétaro, Qro.
- Strecker, M., y Stone, A. (2003). Arte rupestre de Yucatan y Campeche. En: M. Künne y M. Strecker (coords), *Arte rupestre de México Oriental y Centro América* (pp. 53-78). Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Viramontes, C., Gutiérrez M. L., Mendiola F., y Murray, W.B. (2010). Continuing Progress in Mexican Rock Art Research, 2005-2009. En P. Bahn, N. Franklin y M. Strecker (editores), *Rock Art Studies: News of the World IV* (pp. 264-287). Oxford (UK): Oxbow Books.

El arte rupestre entre la biósfera y la noósfera. Acercamiento inicial a través del pensamiento de Vladimir Vernadsky y Pierre Teilhard de Chardin

Francisco Mendiola Galván*

Es hora de corregir el rumbo en el camino de nuestra aventura y ese cambio de rumbo es mudarnos a un nuevo paradigma, tan solo una expansión del viejo, solo dice que el universo es más grande de lo que creíamos en nuestro modelo y siempre es mayor de lo que creemos que es.

William Tiller 2005

El arte rupestre en una dimensión nueva y diferente bajo la reflexión cuidadosa de *raison d'être* (la razón de ser) y la comprensión de esta forma cultural. Establecimiento dinámico de interconexiones más allá de sus asociaciones culturales, espaciales y temporales. Son los primeros elementos para un acercamiento general, el que no deja de lado la rigurosidad de su tratamiento filosófico. La interdependencia refleja un complejo mecanismo que se sustenta a través de Vernadsky y Teilhard de Chardin: biósfera-noósfera, elementos teóricos en los que el arte rupestre se convierte en el eje, o mejor dicho, en el punto de unión entre ambos, el cual, por serlo, se legitima en tanto que se muestra como una de las primeras manifestaciones de la capacidad de abstracción del *homo sapiens sapiens*: pensamiento, conciencia y reflexión: esfera de pensamiento (noósfera) que sobre la biósfera (capa de los seres vivos) tiene lugar. El germen de la virtud de aislar la realidad se halla en las pinturas del Paleolítico superior y se reproduce hasta nuestros días por

medio de la graficación del manto pétreo, interdependencia entre biósfera y noósfera, armonizada y expresada por el arte rupestre.

Ha sido sorpresivo y motivo de asombro descubrir nueva información y relaciones en cuanto al estudio del arte rupestre se refiere. Información y relaciones que se hallan ubicadas en el camino de la “sincronicidad”, la que remite al espacio de la presencia consciente de que los dibujos en piedra son una de las expresiones universales del pensamiento, la inteligencia y la conciencia de más larga data que se registra en el devenir de la humanidad¹. Lo que aquí voy a abordar se hace de manera humilde y respetuosa, y reconozco a su vez que el temor y la cautela hacen acto de presencia, no solo por ser algo nuevo que trasciende los límites de lo conocido, con lo que podría pensarse se violentarían las maneras tradicionales de estudio del material cultural rupestre, sino también, porque lanzarse al conocimiento de nuevos escenarios implica ya una fuerte tensión, propia de la expectativa

* Centro INAH Puebla.

¹ Sincronicidad: “Coincidencia significativa que porta un mensaje de renacimiento” (Toledo, 2011:11).

que la exposición conlleva. Sin embargo, esta actitud destierra sin miramientos y desde un inicio la descalificación de lo que hasta ahora ha precedido a la propuesta. Arribar a ella, por supuesto, ha significado conocer y valorar los esfuerzos sistemáticos de investigación y conservación del arte rupestre universal; dicho en otras palabras, sin los antecedentes de esos ámbitos, no hubiera sido posible elaborar y traer hasta aquí esta nueva, aunque todavía incipiente, manera de aproximarse al material cultural rupestre. Por otra parte, el sentido de este trabajo no es otro que el de contribuir en el marco mismo de la investigación científica, no obstante de que lo que aquí expongo podría generar reacciones que contraargumentaran mis ideas. Se posee ese derecho y es bueno que así sea, además de que no busco aprobación alguna, pero aun es mejor reconocer que no hay punto de retorno: es la necesidad imperiosa de exponer esta nueva visión, lleve o no hacia la generación de una conciencia montada sobre un prístino andamiaje paradigmático hasta ahora desconocido. Esto ha merecido el despojarme de prenociones y prejuicios que en cierto momento podrían considerarse como elementos contaminantes de la esencia de un futuro modelo, cuyo esquema formal de pie posiblemente a un marco teórico o a teorías determinadas. Concretamente me refiero a aquellos que, como la especulación, conjetura, esoterismo, *New Age* o lo que se ha dado en llamar antropología gnóstica, no harían más que ubicar en el plano descalificador cualquier nueva intención de tratamiento como es el caso que aquí expongo. Parto entonces de que esta primera entrada general se ha dado sobre la base de conexiones que, en su conjunción y convergencia, se hacen acompañar de elementos trascendentes, independientemente de que

provoquen en algunos de ustedes desazón, rechazo, oposición, desánimo, desencanto, decepción y hasta una hipercrítica y, en otros, en franca apertura sensible, la sensación de que este enfoque podría llevar a reconsiderar una nueva dimensión de la comprensión del arte rupestre universal. En latín bien se resume mi posición: *Non nova, sed nove* (no cosas nuevas, sino de una manera nueva).²

La constante y profunda reflexión, que por más de una década he manifestado bajo proposiciones hipotéticas y postulados y que en su mayoría han visto la luz pública en relación con la dicotomía arte rupestre-estética y su importancia en términos de la experiencia sensible, producida al contacto con el material rupestre (observación-sensibilización), se suma al amplio bagaje de lecturas, cuya información me ha permitido llegar a un lugar distinto fuera de los marcos tradicionales y de los mismos temas hipotéticos en torno a líneas de investigación desarrollados bajo metodologías y modelos teórico-interpretativos (pasados y presentes), en relación con las formas específicas, sus significados originales y sus contextos culturales y naturales con lo que se ha dado en llamar “estilo” (Viramontes, 1999:27-42)³. Al arribar a ese nuevo espacio pregunto: ¿cuál es el resultado general después de recorrer ya un largo camino de estudio del arte rupestre en el mundo? Este cuestionamiento no precisamente hace alusión a las más avanzadas tecnologías de prospección, registro y análisis (lo cuantitativo), sino, más que todo, a la duda esencial de que si su tratamiento nos ha llevado a un mejor espacio de bienestar social, como así lo ha pretendido la ciencia occidental, que se ufana de estar “al servicio de la humanidad”; en otras palabras: ¿somos mejores como seres humanos después de haber generado un corpus gráfico-rupestre

² “En este mar infinito de potenciales que existe alrededor de nosotros, ¿cómo es posible que sigamos creando las mismas realidades?” (Dispenza, 2005).

³ De las disciplinas afines a la arqueología, tales como la astronomía, etnohistoria, etnología, geografía y la misma biología, se desprenden, en relación con la interpretación del arte rupestre, temas hipotéticos como son los de fertilidad, petición de lluvia, curación, ritos de paso o iniciación, registro de eventos astronómicos, propiciamiento de animales de caza, señalamiento territorial y de sentido y contenido estéticos (Viramontes, 1999:36).

monumental en los sentidos de registro, análisis e interpretación? ¿Nos ha llevado el quehacer investigativo y de conservación de lo rupestre a un espacio edificante y por lo tanto digno, que contribuya con el abatimiento de la desigualdad y de las injusticias sociales? ¿es posible obtener a través del contacto con el arte rupestre satisfactores emocionales y espirituales que apunten a la generación de una mayor y mejor consciencia? Vale la pena hacer un alto en el camino y situar al arte rupestre en una dimensión diferente y desde la particular perspectiva del estudioso y del mismo observador. No hay duda que esto es oxígeno puro para la reflexión en cuanto que la razón de ser y la comprensión de esta forma cultural requieren del establecimiento dinámico de interconexiones más allá de sus asociaciones e interpretaciones culturales, espaciales y temporales. Por ello es que se plantean con rigurosidad ciertos elementos de un abordaje cuyo tratamiento teórico-filosófico se recrea como parte de un complejo mecanismo que se sustenta, en principio, a través de las ideas del científico ruso Vladimir Ivanovich Vernadsky (1863-1945) y de las del geólogo y paleoantropólogo francés Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), relacionadas con los conceptos de biósfera y noósfera, las que, desde mi posición, proporcionan al arte rupestre la cualidad de ser eje y punto de unión entre ambos, condición que se legitima en tanto que este es una de las primeras manifestaciones de la capacidad de abstracción del *homo sapiens sapiens* y, por ende, de su pensamiento, inteligencia y conciencia. El germen emblemático se encuentra claramente expresado en las pinturas del Paleolítico superior europeo (30 000 a.P.). La gráfica rupestre universal refleja el portentoso sendero de luz en el que la interdependencia entre biósfera y noósfera se

halla articulada desde los inicios por el mismo arte rupestre.

Biósfera-Noósfera

Biósfera

Qué es el planeta Tierra sino esa idea de rocas, tierra, agua (geósfera –litósfera–⁴ e hidrosfera) y aire (atmósfera) sobre los que se desarrollan los seres vivos. Esto, en resumidas cuentas, podría pensarse que es la biósfera (capa del planeta Tierra en la que tiene lugar el desarrollo de la vida). Vladimir Vernadsky nos dice que el concepto de “biósfera”, entendido como el “área de la vida”, fue propuesto al interior de la biología por Lamarck (1744-1829)⁵. Para el mismo Vernadsky la materia viva sólo existe en la biósfera, en la que se incluye la tropósfera atmosférica, los océanos y la capa delgada de las zonas continentales de no más de tres kilómetros de espesor. Es el campo de la vida: “Todos los objetos de estudio de la biósfera tienen que contemplarse como ‘cuerpos naturales’ de la biósfera y pueden ser de diferente complejidad, inertes, vivos, o bioinertes, como sucede en el caso de la tierra o del agua de los lagos” (Vernadsky, 1945:205). Por otra parte, afirma que la biósfera adquiere, en pleno siglo XX, un nuevo significado al demostrarse como un ‘fenómeno planetario’ de carácter cósmico (Vernadsky, 1945:209)⁶.

A estas alturas me pregunto el lugar que ocupa la cultura material que se asienta sobre la materia inerte (en el suelo, tierra, estratos y rocas con las que se soporta y alberga arquitectura, entierros, lítica, basura, arte rupestre, cerámica, metal, cestería, madera y concha, entre otros) o aquella que lleva la materia viviente

⁴ Litósfera: núcleo, manto y corteza (superficie) (Argüelles, 2012:37).

⁵ “Envoltura viva”.

⁶ Nos dice Vernadsky que el científico holandés Christian Huygens (1629-1895) propuso en su obra *Cosmotheoros* la generalización científica de que “la vida es un fenómeno cósmico en cierto modo claramente distinto de la materia inerte” (Vernadsky, 1945:209-210).

(principalmente el cuerpo humano: indumentaria –vestidos [textiles y pieles] y adornos–, maquillaje, pintura corporal, escarificación, deformaciones intencionales, etcétera), esto aún cuando Vernadsky afirma que: “El concepto de ‘vida’ excede siempre los límites del de ‘materia viva’; pertenece al reino de la filosofía, el folklore, la religión y las artes. Todo esto se encuentra excluido de la noción de “materia viva” (Vernadsky, 1945:212), sin embargo, no lo propone precisamente en términos de la cultura tangible o material, aunque da pie a que esos que llama reinos se “conecten” con lo que posteriormente se desarrolla bajo el concepto de la noósfera. De cualquier manera, la cultura material en conjunto con las modificaciones que las sociedades realizan en el entorno natural o biósfera y geósfera es el resultado de sus relaciones.

Finalmente, Vernadsky reconoce que la humanidad –él dice el “hombre”– ya en el siglo XX, y por primera vez en la historia de la Tierra, conoce y ocupa la totalidad de la biósfera, sin dejar ningún lugar sin haber estado en él: “La humanidad se ha convertido en una sola totalidad en la vida de la Tierra”⁷. Es la “era antropogénica” a la que alude Vernadsky a través de A. P. Pavlov (1854-1929) (Vernadsky, 1945:214).

Noósfera

Para Vernadsky, la reconstrucción de la biósfera en el sentido del interés que posee la humanidad en su libre pensamiento totalizador, lleva a la misma biósfera a un nuevo estado, el cual no es otra situación de aproximación a la noósfera (o conjunto de seres vivos con intelligen-

cia). Fue el matemático francés Le Roy quien introdujo en 1927 el concepto de la noósfera y lo hizo con la ayuda de Pierre Teilhard de Chardin. Pero fue Vernadsky (1945:216)⁸ quien afirmó que:

La noósfera constituye un nuevo fenómeno geológico en nuestro planeta. En él, y por primera vez, el hombre deviene una ‘fuerza geológica de enorme magnitud’. Puede y debe reconstruir su campo vital por medio de su trabajo y de su inteligencia, debe de reconstruirlo de forma radical en comparación con el pasado. Ante él se abren posibilidades creativas cada vez más amplias.

No obstante, el artífice del concepto de noósfera es Teilhard de Chardin, jesuita y científico ejemplar que buscó unir la religión con la ciencia, además de haber sido el primer católico cristiano en aceptar y aportar una original y muy personal visión de la evolución. La Compañía de Jesús no le permitió en vida publicar sus libros, aun así, no renunció a ella y menos a su fe. Ante la magnificencia y monumentalidad de su obra es imposible hacer aquí una síntesis decorosa de la misma, por lo que me concentro exclusivamente en el concepto de noósfera que este ser humano ejemplar nos obsequia en el marco luminoso de su pensamiento.

José Argüelles (2012) afirma que Teilhard de Chardin desarrolló principalmente el concepto de la noósfera en sus obras *El fenómeno humano* (*Le Phénomène Humain*, 1955) y *El lugar del hombre en la naturaleza* (*La Place de l'Homme Dans la Nature*, 1963). Esta última lleva también otro título que es el de *El grupo zoológico humano* (*Le Groupe Zoologique Humain*, 1957)⁹. En esta

⁷ El subrayado es de Vernadsky.

⁸ Noósfera, del griego *noos*, inteligencia, y *esfera*, es el “Conjunto de seres vivos dotados de inteligencia” (Wikipedia, consulta, septiembre, 2014). Diversos autores contemporáneos, como Luz Lazo de Conover (1968), atribuyen a Teilhard de Chardin la creación del término Noósfera “para designar la capa ‘pensante’ de la Tierra” (Vernadsky, 1945:251).

⁹ Según la bibliografía considerada por Luz Lazo de Conover (Lazo, 1968:258).

última Teilhard de Chardin (1962:97) propone aspectos que son verdaderamente reveladores:

[...] la Noósfera, última y suprema, produce en el Hombre fuerzas de ligazón sociales y solo adquiere un sentido pleno y definitivo a condición de que sea considerada, en su totalidad global, como formando un único e inmenso corpúsculo, en el que termina al cabo de más seiscientos millones de años el esfuerzo biósferico de cerebralización.

Antes ya indicaba que:

El Hombre, aparecido como una simple especie; pero gradualmente elevado, por el juego de una unificación étnico-social, a la situación de envolvente específicamente nueva en la Tierra. Más que un injerto, más que incluso un reino: ni más ni menos que una 'esfera', la noósfera (o esfera pensante) superimpuesta coextensivamente (¡pero mucho más ligada y homogénea todavía que ella!) a la biósfera (Teilhard de Chardin, 1962:96).

La interacción social y su resultado no son más que cultura, esto es con sus distintas formas de lo tangible e intangible. Tienen lugar también en el pensamiento y en la propia inteligencia, siendo que ambas se decantan en la conciencia. Por otra parte, la cerebralización de la biósfera genera la capa o esfera pensante de la Tierra (noósfera), que se desarrolla en la primera, por lo que propongo aquí que la psicogénesis de igual manera se expande —así lo afirma Luz de Conover— como parte del proceso evolutivo que lleva al desarrollo de la conciencia y de esta a la reflexión (Teilhard de Chardin, 1962:252).

Pero volvamos a la noósfera de Teilhard de Chardin con la idea de continuar fortalecien-

do el vínculo biósfera-noósfera, el cual unifica lo étnico-social desde el punto evolutivo. El establecimiento histórico de la noósfera plantea para este nuestro autor la revisión de los orígenes hasta llegar a nuestros días en cuanto a la socialización de expansión que culmina en la socialización de comprensión, es decir:

[...] en el interior de la Noósfera en vías de comprensión, se dibujaría una nueva cadena, especialmente central y directa: la cerebralización (efecto superior y parámetro del enrollamiento cósmico) cerrándose sobre sí misma en un proceso de auto-perfeccionamiento; una autocerebralización de la Humanidad que se convierte en la expresión más concentrada del rebote reflexivo de la Evolución (Teilhard de Chardin, 1962:131).

Esto es relevante porque la noósfera prolonga la biósfera en el sentido de que la primera es el nacimiento de la inteligencia reflexiva o antropogénesis (o nacimiento de lo evolutivo de la especie humana que da paso a la aparición de la reflexión. Dentro de un proceso más complejo, el desarrollo de la conciencia lleva a la reflexión, es decir, psicogénesis); la segunda —la biósfera— está alineada a la antropogénesis en términos de la biogénesis: origen de la vida. (Luz de Conover, 1968:86-87, 248 y 252). Así entonces, Teilhard de Chardin en *La Vision du Passé* (1957:263), resume que la capa pensante, la noósfera, es la capa de la reflexión¹⁰.

Posteriores consideraciones, por cierto muy actuales y vanguardistas sobre la noósfera, plantean que esta

[...] no está restringida a una racionalidad limitada o a un significado lineal de 'esto o aquello'. Al contrario, una vez que nos alineemos con la noósfera, percibiremos y conoceremos de un modo radial. Expe-

¹⁰ Citado por Luz de Conover 1968:123.

rimentaremos todo como múltiples conjuntos de correspondencia que conectan con todo lo demás, en un universo multidimensional sincrónicamente armonizado (Argüelles, 2012:29).

Con esto entramos a la propuesta central: el arte rupestre es un vínculo trascendente para la biósfera y la noósfera.

El arte rupestre: eje y punto de unión entre la biósfera y la noósfera.

El arte rupestre (grabados y pigmentos) se halla depositado sobre materia inerte: matriz rocosa que forma parte de la geósfera-litósfera (geomorfología específica: bloques rocosos, frentes, paredes de cuevas y abrigos) que son albergados en paisajes determinados. Pero también esta forma cultural refleja lo que le corresponde a la vida misma, sea pasada o presente en el contexto mismo que es el de la biósfera. De igual manera, el arte rupestre es la expresión de lo étnico-social. La creación graficada, además de ser el resultado del proceso de abstracción –y que se comprende como el aislamiento de una parte de la realidad, la que sea, categorialmente se explica a través de la representación y el concepto¹¹, es el receptáculo que contiene y proyecta al mismo tiempo pensamiento, inteligencia, conciencia y reflexión, es decir, noósfera. El postulado central es que el arte rupestre une a ambas: biósfera-noósfe-

ra, con lo que adquieren sentido las conexiones que se establecen a partir de él. Esto sucedió desde las primeras expresiones rupestres conocidas del periodo del Paleolítico superior y se ha continuado a lo largo del desarrollo social.

Ahora, me centro fundamentalmente en la correspondencia noósfera-arte rupestre a través de varios elementos que expongo de manera sucinta. En esta incipiente aproximación, la búsqueda de información que tratara la relación arte rupestre-noósfera no ha dado muchos frutos todavía. Las escuetas menciones a dicho vínculo no son directas. Por ejemplo, Edgar Morin, cuando hace referencia al lenguaje, señala que este cumple su rol capital en la organización social (antroposociósfera), asimismo, cuando coorganiza los mitos e ideas como maquinaria universal de la antroposocio-noósfera (Morin, 1992:167-168) (citado por Rozo Gauta, 2005). Otro ejemplo es el Maggie Dodda, quien al tratar al arte rupestre andino, indica, sin relacionarlo directamente con él, que la noósfera es

[...] la capa pensante humana que integra la tierra, envoltura energética formada por toda la actividad espiritual de los hombres: vasta trama psíquica cuya aparición se remonta a los primeros humanos, en la aurora del pensamiento reflexivo, cuya densidad no hace más que crecer en función del número de hombres y la calidad de su pensamiento (Dodda, s.f.).

¹¹ Antes es importante hacer referencia al hecho de que las habilidades cognitivas, en las que intervienen procesos de percepción, memoria, intencionalidad y abstracción, refieren la capacidad de representación, comprendida ésta como un medio para la estructuración de procesos cognitivos que, a su vez, son generadores de memoria. Dicho proceso de abstracción-graficación-representación del hombre primitivo, está ligado a factores biológico-evolutivos y culturales en términos de adaptación y capacidad de representación gráfica. Estas ideas, que pertenecen a Margarita Báez (1993:107-108), se conectan directamente con la observación y con la manera de graficar (abstraer) partes de la realidad y de esa experiencia de interrelación entre el medio ambiente natural o los paisajes y de lo que de ellos mismos se obtiene. La representación es el mundo aparente y detrás de él se halla el mundo real del fenómeno, es decir, la esencia (Kosik, 1976: 32-33). El concepto es en sí la herramienta cognoscitiva que separa lo sustancial y abstrae lo individual de lo particular (Blauberg, 1985:53).

Es importante que enfatice su origen o aparición en términos del pensamiento reflexivo¹².

La idea general que prevalece entre Vernadsky y Teilhard de Chardin es que la noósfera es un fenómeno claramente presente de la era moderna¹³. A mi parecer se fortalece aún más —aunque no sea necesario del todo, con la tecnología—, por ejemplo, con los medios de difusión de la información (el internet sería la expresión tecnificada de la noósfera, aunque más bien entendido como la ciberesfera o noósfera artificial o virtual de la que habla Argüelles —2012:52—, la cual, para él mismo, sería parte de la tecnósfera). El origen remoto de la noósfera, al ser comprendida como una red de pensamiento, ideas, inteligencia, mente y consciencia, se encuentra en las primeras manifestaciones plásticas y pictóricas de la humanidad. El arte rupestre universal es eso, la expresión primigenia de la noósfera, que en el lejano tiempo de la creación pictórica, su red se tonificó con el “quehacer graficador del universo”. Cuando se observan las pinturas rupestres del Paleolítico superior y de posteriores dibujos en roca a ese periodo, la conexión es inmediata, no exclusivamente con ese pasado, sino también con nuestra misma condición

noosférica presente. La noósfera es “nuestro panel de control [...] siguiendo una medida común de tiempo universal que nos unifica en una mente única” (Argüelles, 2012:21). De ahí venimos y en ella estamos. Por eso me parece tan relevante que las metáforas emergidas de la experiencia de observación y estudio del arte rupestre se consideren no solo como medios de sensibilización, sino también como puertas de entrada a la noósfera, con lo que podemos mirar de una manera distinta esta expresión cultural¹⁴. Y si las metáforas permiten pasar a un nivel de conciencia más profundo, entonces no estamos más que legitimando la interconexión que tiene lugar en el ámbito de la noósfera. Ya intuía lo anterior al haber afirmado hace más de siete años que:

El arte rupestre es un espejo de piedra que refleja lo que hemos sido, en consecuencia nos permite vislumbrar lo que ahora somos al vernos proyectados por el mismo medio [...]. Es ver también dentro del espejo mismo hacia afuera y así comprendernos un poco más como seres *en interrelación, condicionados por el mundo social y natural, fundidos como uno solo* (Mendiola, 2007:195)¹⁵.

¹² Por otra parte hubiera querido encontrar el planteamiento de correspondencias universales a través de la concepción de la noósfera y su vinculación con la representación en distintos lugares del mundo con figuras de constancia universal tales como las espirales, círculos concéntricos, soles, estrellas, antropomorfos y zoomorfos, sin embargo, ya se estará planteando en este momento y en otro espacio gracias a la sincronidad que hace acto de presencia cuando menos se le espera.

¹³ Junto con Huxley, Teilhard comparte su aproximación teórica al decir que el punto de partida de la evolución humana no es lo biológico (selección física o mutación), sino cuando aparece la “noósfera: conciencia de sí mismo, conocimiento intelectual, control y comunicación, que empiezan a dominar y a sobrepasar el desarrollo físico, teniendo como resultado una enorme extensión de las capacidades vitales y la apertura de enormes posibilidades. Pocos podrán disputar su testimonio en una época que se señala por el emerger del hombre y el efecto de su genio analítico e inventivo” (en Luz de Conover, 1968:40).

¹⁴ Como ya lo he señalado anteriormente (Mendiola, 2007), las metáforas ayudan a “pasar al otro lado del espejo”, así que cuando preguntamos: ¿qué significan las pinturas y grabados rupestres? estamos tratando precisamente de “pasar al otro lado del espejo”. “Pasar al otro lado del espejo” es una idea que propone Dominique Simonnet, quien considera que los seres humanos del Paleolítico superior europeo pasaron al otro lado del espejo y lo hicieron “[...] al decorar las paredes de sus cavernas [con lo que] trataban de comunicarse con los espíritus, [esto es] pasar al otro lado del espejo” (Simonnet, 1999:11). La metáfora es un recurso literario y psicológico que establece relaciones inéditas entre las palabras, así también, colabora con el descubrimiento de atributos insospechados de las mismas, con lo que se busca lograr un cambio interno. Esto significa pasar a un nivel de conciencia más profundo (Wikipedia, 2008).

¹⁵ Subrayado es mío.

Últimas palabras

La noósfera, en su concepción actual, hace alusión a una cultura noosférica de la Tierra, incluso a una nueva especie nuestra: *homo noosféricus*, y lo es en el sentido de la paz creativa y de la armonía del orbe que tanta falta hacen en estos tiempos aciagos por los que pasa la humanidad y nuestro planeta. Que sean los valores humanistas los que predominen es el deseo de las sociedades sensibles (Argüelles, 2012:30-31). Condición que, fuera toda intención milenarista de carácter alternativo o *New Age*, no puede dejarse de lado que las concepciones y acciones de orden artístico y estético sean las más sensibles: llevan, siguiendo de nuevo a Argüelles, a la evolución de la conciencia, así como a una espiritualidad acorde con la naturaleza y el universo, ya que “el arte posee una gran importancia en la escala de valores de la noósfera, aún más cuando se considera que la estética común unifica el arte de los pueblos” (Argüelles, 2012:166-167). En este importante ejercicio, el

arte rupestre nos conecta sensiblemente con la consciencia planetaria, lo sabemos, aunque no se haya asumido con esa humildad y responsabilidad que amerita la propia complejidad de nuestra era. Apelar a la sincronicidad y ser perceptivos y sensibles a ella, nos permitirá actuar en unidad. Se vislumbra otro camino. Dar la oportunidad a nuestro intelecto y más a nuestro sentir, significa abrir el canal más sensible del ser. El arte rupestre se convierte en el catalizador por antonomasia, al ser una de las expresiones universales que más nos unifica, conectándonos de manera directa con el pasado más remoto y con nuestro presente más presente (bajo la presencia consciente) y, a su vez, con todos los seres sintientes que pueblan la biósfera. La capa pensante o noósfera se observa a través del arte rupestre, el cual, al extender su manto unificador de inteligencia y consciencia milenarias, legitima el vínculo biósfera-noósfera, articulado por el espejo de piedra en el que el graficador pinta la sonrisa del universo.

Bibliografía

- Argüelles, J. (2012). *Manifiesto por la noósfera. La siguiente etapa en la evolución de la consciencia humana*. España: EDAF.
- Báez García Mariscal, E. M. (1993). *La Revolución Abstracta: el significado evolutivo de las manifestaciones gráficas rupestres. Una aproximación paleoantropológica*. (Tesis de licenciatura en antropología física). Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- Blauberg, I. (1985). *Diccionario marxista de filosofía*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- Dispenza, J. (2005). *Y tú qué sabes. El libro original de la película*. México: Academia de Ciencia y Artes Cinematográficas.
- Dodda, M. (S. f.). *Arte rupestre andino*. En: www.maggiedodda.com.ar/te_rup_sp.htm
- Kosik, K. (1976). *Dialéctica de lo concreto. Teoría y praxis*. México: Ed. Grijalbo.
- Lazo de Conover, L. (1968). *El universo de Teilhard de Chardin*. México: Editorial Citlaltépetl.
- Mendiola Galván, F. (2007). Del espejo de piedra a la interpretación simbólica: el arte rupestre en Chihuahua. En C. García y E. Villalpando (editores), *Memoria del Seminario de Arqueología del Norte de México* (pp. 192-205). México: Coordinación Nacional de Arqueología INAH-CO-NACULTA-Amigos del Centro INAH Sonora-Centro INAH-Sonora, (publicada en CD).

- Morin, E. (1992). *El método IV. Su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*. Madrid: Cátedra.
- Rozo Gauta, J. (2005). *Insinuaciones teórico-metodológicas para el estudio del arte rupestre*. Rupestreweb.
- Simonnet, D., Langaney, A., Clottes, J., y Guilaine, J. (1999). *La historia más bella del hombre. Cómo la tierra se hizo humana*. Barcelona: Anagrama.
- Teilhard de Chardin, P. (1957). *La vision du passé*. Paris: Editions du Seuil.
- Teilhard de Chardin, P. (1962). *El grupo zoológico humano*. Madrid: Taurus.
- Toledo, V. (2011). *La poesía y las badas. Catábasis poética del reino vegetal*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Ediciones EON.
- Vernadsky, V. I. (1945). La biosfera y la noosfera. *American Scientist*. 33, (1), pp. 205-218.
- Viramontes, C. (1999). Las manifestaciones gráficas rupestres. Una búsqueda metodológica. En C. Viramontes y A. M. Crespo Oviedo (coordinadores), *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México* (pp. 27-42). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. (Colección Científica 385).

Redibujando el pasado.

Enfoques de interpretación para la pintura rupestre

Alma Nohemí Vega Barbosa*

El presente análisis pretende explorar algunos aspectos de esta problemática, aproximando el análisis filosófico a los diferentes enfoques teóricos y metodológicos que se han usado para la interpretación de las pinturas rupestres. Proponemos una revisión general de los distintos modelos de interpretación del arte rupestre, mediante la identificación y caracterización de distintos *tipos de aproximación y niveles de referencia*, los cuales señalamos como ejes centrales en el diseño y aplicación de cada enfoque interpretativo, tomando como punto de partida de este trabajo la trilogía de la interpretación de la pintura: el autor, la obra y el intérprete, ¿cuáles son sus relaciones e implicaciones? Además de exponer algunas de las ventajas y desventajas de la discrecionalidad de los enfoques para la aproximación a la obra rupestre. En esta propuesta de trabajo, también se reconoce el papel protagónico que ha tenido el sitio de Altamira para la elaboración de teorías interpretativas y un ejercicio de revaloración del contexto histórico que acompañó el desarrollo de cada una de las distintas miradas que han intentado imaginar los secretos del mundo simbólico en el Paleolítico.

Representar al mundo en dos dimensiones

Uno de los problemas centrales de la prehistoria ha sido pretender *descifrar* qué represen-

tan los motivos rupestres de cuevas, cañones y abrigos rocosos del mundo. Creer que podemos llegar a conocer su significado, ha sido el motor de una histórica competencia por construir marcos teóricos que aborden su naturaleza y función. Para plantear un acercamiento a tales procesos de creación, debemos aceptar que existen distintos horizontes de *interpretación* los cuales son planteados en este trabajo como tipos de aproximación y niveles de referencia del mundo. El sitio elegido como caso ejemplar para esta investigación es la Cueva de Altamira, uno de los hitos en la pintura rupestre o parietal, cuyo descubrimiento se dio en la provincia de Cantabria en 1868. Son los diferentes puntos de vista con los que se ha abordado históricamente en su caracterización —y no directamente las pinturas— el punto central de nuestro trabajo el cual se plantea desde la siguiente premisa: en esas diversas lecturas se han usado diferentes tipos de aproximación y niveles de referencia que no dan cuenta, por separado, de la comprensión cabal de la obra pictórica, lo que habría ocasionado un estudio discrecional del arte parietal del sitio. En este análisis nos referiremos a las pinturas de Altamira como obra de arte, como objeto arqueológico y como expresión simbólica de las sociedades que las crearon.

El punto de partida de este trabajo es que toda obra pictórica en cualquiera de estas tres caracterizaciones, tiene varios niveles de

*Programa en Filosofía de la Ciencia del Instituto de Investigaciones Filosóficas en la Universidad Nacional Autónoma de México.

significación o referencia, donde los distintos enfoques de aproximación a la obra pictórica han privilegiado diferentes niveles de referencia. Sin caer en decepciones, debemos enfrentar la idea de que nunca sabremos realmente qué representaban las pinturas rupestres para sus autores, pero sí hemos elaborado diversas hipótesis que expresan qué representan para nosotros, los intérpretes actuales. No conocemos los códigos de referencia originales de estas manifestaciones gráficas y por ende, hemos echado mano de diversas herramientas teórico-metodológicas para imaginar de la manera más plausible cuál es su significado.

Dos tipos de intérpretes

Proponemos que existen dos tipos de intérpretes: inexperto y experto. Esta división está basada en la carga teórica de la observación, pues apoyamos la hipótesis de que la información con la que cuenta el intérprete influirá sobre el ejercicio de interpretación que realice sobre una obra, en este caso la pintura rupestre. De manera general, el intérprete inexperto, es aquella persona que no cuenta con información específica o precisa acerca de la intención del autor o del contexto estético o simbólico de la obra, mientras que el intérprete experto, es aquel especialista o persona con información acerca del sentido estético o simbólico de la obra, su autor o su contexto. Un factor común entre el intérprete experto y el inexperto es que ambos se encuentran inmersos, de hecho son parte de este, en un contexto histórico particular desde el cual harán sus interpretaciones. Dicho contexto los ha formado como intérpretes dotándolos de la herencia categorial que usaran para encarar a la obra pictórica. Sin embargo, hay otro factor que no comparten ambos intérpretes, se trata de la capacidad de corrección. El intérprete experto estará pendiente en todo momento de efectuar sus interpretaciones de un modo certero y lo más acabado posible, evitando fugas de información o filtraciones

de dudas que pongan en cuestionamiento su hipótesis. En cambio, el intérprete inexperto lanzará sus hipótesis más desde un plano metafísico en el cual, si bien cabe la equivocación, esta no tendrá repercusiones de consideración, debido a que no tiene como objetivo la contras-tación con cualquiera de los aspectos de una obra en el acto de interpretación. No tenemos acceso a las explicaciones de los fenómenos naturales por medio de un esquema explicativo causal. Si bien, la distancia en el tiempo entre dos periodos alejados de la historia establece para cada uno un paradigma histórico distinto, la intersubjetividad es un proceso que dista mucho de ser estático. Lo intersubjetivo cambia con el tiempo de modo que lo que quiere decir algo para alguien en un momento significará otra cosa en otro momento. De manera que la comprensión del mundo es instantánea e irreplicable.

Tipos de aproximación y niveles de referencia

Las pinturas rupestres encontradas en diversos sitios del mundo han sido objeto de estudio desde hace casi 150 años y para ello se han usado diversos enfoques teóricos, todos, estrechamente relacionados con su contexto histórico particular. Esta pluralidad teórica ha condicionado el conocimiento del arte rupestre, desde puntos de vista particulares y lo ha impulsado hacia diferentes direcciones, ponderando así, distintos objetivos. Consideramos que estos parámetros son los principales aspectos a tomar en cuenta al momento de abordar alguno de los enfoques de interpretación aplicados a una obra rupestre. Se puede observar de manera general que la correlación de estos enfoques ha creado una especie de escala de lectura para acercarse a la obra pictórica rupestre de acuerdo a la combinación de un tipo de aproximación y nivel de referencia específicos. Ambas entidades teóricas se entrecruzan a modo de filtro por medio del cual interpretamos una

manera determinada la obra gráfico-rupestre, dependiendo de las múltiples combinaciones que se obtengan entre estas, la obra en estudio adquiere un significado particular en un momento particular. La obra rupestre es un punto de encuentro entre el tipo de aproximación y el nivel de referencia del intérprete y su contexto.

Proponemos que el estudio de la pintura rupestre se ha dirigido principalmente hacia cinco tipos de aproximación a la obra que denominaremos: incompreensión, descripción, interpretación, explicación y comprensión. Estos niveles refieren a la manera en la que nos acercamos a la obra, a la intencionalidad que asumimos, como ya explicamos, conscientemente o no, como intérpretes. Las variaciones en esta escala de aproximación a la obra están vinculadas con el contexto histórico del cual devienen y de acuerdo a nuestro análisis, no muestran un avance lineal consecutivo ni tampoco responden a un desarrollo de carácter evolutivo particular. Observamos que tampoco se encuentran separadas, en vez de ello, se repiten y se traslapan una sobre otra en el proceso de aproximación histórica de las obras.

Encontramos algunas similitudes con el análisis que hace Panofsky para el estudio del arte, pues lo que él define como descripción pre-iconográfica, corresponde al tipo de aproximación que definiremos como *descripción* para todos los niveles de referencia, el análisis iconográfico que refiere este autor corresponderá de manera genérica a la *explicación* desde nuestro esquema y lo que él denomina interpretación iconológica corresponderá de manera general al tipo de aproximación que llamamos *interpretación*.

Queremos señalar que la descripción se utiliza más a la manera de una herramienta que siempre está presente en todos los tipos de aproximación y que, de hecho, se parte de esta para proyectar.

Estos cinco niveles trabajan en cada uno de los niveles de referencia, a veces uno a la vez, a veces varios al mismo tiempo. Tanto la interpretación como la explicación se ramifi-

can en distintos enfoques; arqueológico, esteticista, simbólico y de contexto de integración (motivo y escena).

Niveles de referencia

En cuanto a los niveles referencia o significación, proponemos que en una división general existen tres niveles principalmente: el nivel estético, el nivel de objeto arqueológico y el nivel simbólico.

Estético. El nivel estético considera a las pinturas rupestres como una expresión del ser humano más allá del tiempo, en una visión estética atemporal donde se exalta la idea de “el arte por el arte” y en donde es admitida como una entidad que no es exclusiva del estudio de la arqueología y es asequible al estudio de otras disciplinas que se interesan por esta desde sus marcos disciplinares. En el nivel de referencia estético el uso y función del objeto se refiere a la obra rupestre como objeto artístico. Los aspectos simbólicos de la obra se fusionan con las particularidades estéticas, el contenido cultural pasa a ser contenido estético visual.

Las primeras interpretaciones sobre el arte prehistórico tienden a considerarse como el resultado de un deseo de expresión puramente estética. El origen de esta teoría es anterior al descubrimiento del arte rupestre en Altamira, apoyándose por tanto en los primeros hallazgos de objetos de arte mobiliario (Subdirección General de Arqueología, 1979). Esta hipótesis estaba apoyada en la teoría del ocio, es decir, se pensaba que el hombre prehistórico dividía su tiempo entre dos momentos de actividad, el primero dedicado a la subsistencia, el cual, aunque le exigía mayor gasto de energía cuando los recursos eran suficientes o estaban a la mano, le quedaba tiempo libre que podía dedicar a actividades derivadas de la contemplación, como la creación, el arte. La crítica a esta hipótesis es que con el avance de la etnografía comparativa de los pueblos primitivos en el siglo XX, se demostró que la abundancia de recursos o

la facilidad para obtenerlos no se pueden considerar la causa directa del desarrollo del arte (Subdirección General de Arqueología, 1979).

Simbólico. Sin duda el nivel de referencia que conlleva más dificultades para su estudio. La capacidad simbólica del ser humano lo ha definido tanto en la complejidad de sus pensamientos como en la infinita diversidad de expresiones materiales en torno a cada una de las manifestaciones de la cultura. Las pinturas rupestres se enmarcan en el nivel del mito la explicación sin predicción, de manera que su lectura es más integral desde la comprensión pues esta no pretende ser prescriptiva. Uno se explica el mundo de distinta manera, el relato no es reducible a un silogismo, sino que es un relato inacabado. Para autores como el prehistoriador francés Jean Clottes, se debe resaltar particularmente importante el reconocimiento por parte de la comunidad, verse a sí mismos ahí, reconocer las formas y las intenciones (Clottes, 2010). El conocimiento cada vez más profundo de los pueblos cuyo desarrollo cultural aún no ha descubierto la escritura y los tratados sobre magia y religión primitiva de Frazer y Tylor, fueron la base de las interpretaciones del arte paleolítico partir de paralelos etnográficos. Para Frazer la magia partía de dos principios: “la ley de semejanza” –para conseguir un efecto basta con imitarlo– y la “ley de contacto”, según la cual dos cosas que han permanecido unidas continúan siempre en relación mágica. Salomón Reinach aplicó parte de estos conceptos al arte paleolítico afirmando que respondía prácticas asociadas con la “magia de caza” y de “fertilidad” (Subdirección General de Arqueología, 1919). Reinach postulaba que los animales representados en las cuevas eran las presas de caza codiciadas por los hombres paleolíticos (Ripoll Perelló, 1986). Las existencia de una magia de caza refleja en que las representaciones de animales o las más frecuentes, y que muchos de ellos aparecen heridos. La de fertilidad vendría apoyada por la presencia animales grávidos, hembras seguidas de machos y esculturas femeninas. Un sector

de los historiadores consideran las representaciones parietales como símbolos totémicos (Subdirección General de Arqueología, 1979).

Objeto arqueológico. Una definición simple de objeto arqueológico es que se trata de un objeto del pasado fabricado o transformado por un ser humano. Si bien en este trabajo no es nuestra intención abordar a la conceptualización de esta noción, queremos resaltar que la condición de objeto arqueológico de la pintura rupestre le dio a esta también el rango de imagen científica, ya que con el reconocimiento del arte paleolítico las pinturas rupestres no solo obtuvieron el estatus de antigüedad de la humanidad sino de objeto de estudio científico. Los objetos arqueológicos poseen la cualidad intrínseca de ser motivo de atención y este efecto está estrechamente vinculado con la antigüedad del objeto en cuestión. En el caso de las pinturas rupestres este hecho se magnifica pues si bien la arqueología se pregunta acerca del uso y función de estas, la referencia más elocuente gira en torno a los aspectos de interpretación los cuales se relacionan popularmente por el intérprete con aquellos que conciernen a los planos simbólico-rituales que tanta expectativa crean en los investigadores y en los intérpretes no especialistas. En primer lugar debido a la dificultad de hacer inferencias contundentes en este sentido y en segundo término debido a la problemática que se ha generado al pensar que el mundo simbólico de los grupos humanos del Paleolítico tenía un halo místico del cual es difícil separarnos al momento de aproximarnos a la obra rupestre.

La obra pictórica como objeto arqueológico es el resultado de su extracción desde el horizonte temporal del pasado lo cual la reconfigura como una pieza de museo para su análisis. Análisis en el sentido de una investigación *fragmentadora*, en donde lo más importante es establecer su antigüedad, funcionalidad y de manera secundaria, sus posibles interpretaciones.

El intérprete inexperto estará representado por aquellas personas que si bien no cuentan con un entrenamiento profesional en alguna universidad o grupo académico en arqueología, tienen interés acerca del pasado y su aproximación al arte rupestre estriba principalmente en la antigüedad, uso y función de las representaciones pictóricas, la significación de los ámbitos estético y simbólico quedarán en un segundo término. El observador experto generalmente será el arqueólogo, el prehistoriador o el paleoantropólogo, pero debemos reconocer la escala de diversos niveles de especialización y de áreas temáticas incluso dentro de los especialistas. Por ejemplo un historiador del arte antiguo será un especialista y representa a un intérprete experto sin necesidad de ser arqueólogo.

Del motivo a la escena. Entre las aportaciones más novedosas de la segunda mitad del siglo XX, destacan los trabajos del prehistoriador y arqueólogo francés, André Leroi-Gourhan. Este investigador concibió las cuevas decoradas como santuarios organizados de acuerdo con una distribución sistemática de los temas. Notó que los distintos temas, animales y signos, aparecían regularmente asociados en dos grandes conjuntos que simbolizaban, según su punto de vista, la contraposición de dos principios: la asociación caballo-bisonte ocupaba una posición central en los grandes paneles, a la que se superponían otras representaciones secundarias y complementarias. Leroi-Gourhan pasó de interpretar estos principios como la contraposición de dos sexos a considerarlos como dos fuerzas abstractas. Así fue como durante la década de los setenta se dio un paso atrás, no en un sentido de retroceso, sino para poder mirar a los motivos rupestres no solo de manera aislada, sino comprender el cuadro completo, la asociación que guardaban entre sí, qué papel jugaban dentro de un diseño más amplio: la escena.

Las teorías de Leroi-Gourhan, Reinach y Clottes entre otros, plantearon una nueva dimensión de posibilidades para la interpretación

del arte rupestre, al asociar las pinturas de las cuevas integrándolas en un todo al que se le denominaría por primera vez “santuario”. Esta asociación, es más que la disolución entre las fronteras de los motivos vistos anteriormente como objetos aislados o más que la creación de puentes de vinculación entre las figuras. En una sola frase, dotó de *dinamismo* a las imágenes. El giro pictórico “del motivo a la escena”, debe considerarse como el gran salto en la interpretación de las imágenes de la prehistoria, con esto, el color vertido sobre la roca deja de ser un pasado solidificado y da paso a la idea de un pasado vivo. El siguiente reto para los investigadores sería comprender cuál era la naturaleza de esos nuevos espacios de expresión de las sociedades prehistóricas.

Proyección sobre la pintura rupestre de Altamira

La elección de la Cueva de Altamira como caso ejemplar en este trabajo, si bien responde en primer lugar al lugar protagónico que posee este sitio en el estudio del periodo Paleolítico, nos interesa destacar el desarrollo de numerosas y constantes investigaciones a lo largo de más de un siglo para la construcción de conceptos teóricos de la prehistoria y el planteamiento de problemas en la interpretación de la pintura rupestre en general. El papel protagónico de la Cueva de Altamira es visto en este proyecto de manera positiva, pues creemos que a través de los estudios de sus pinturas se han podido valorar y proyectar no solo otros sitios con arte rupestre, sino la propia teoría arqueológica de la prehistoria. Al primer enfoque lo hemos caracterizado como un periodo de *desestimación*, debido a que, como ahondaremos más adelante, hacia la segunda mitad del siglo XIX, los primeros hallazgos de arte rupestre, de mayor relevancia, los de la Cueva de Altamira, en primera instancia no fueron considerados antiguos y, por consiguiente, se pensó que no habían podido ser realizados por el hombre

prehistórico. El siguiente punto de vista teórico es el que se ha denominado la concepción el “arte por el arte”, en el cual exclusivamente se ponderaba el plano artístico y se consideraba una actividad de tiempo libre del hombre prehistórico. Las dos perspectivas que siguen en esta línea de tiempo, son los que atañen al universo del pensamiento simbólico, se deno-

minaron “magia simpática y totémica”, y “magia de caza y fertilidad”. La más reciente visión en esta línea de tiempo se encuentra permeada por la postura científicista del siglo XX y nos remitiremos a él precisamente como la “visión científica”. El último enfoque que presentaremos, y al que llamaremos “enfoque comprensivo”, es una propuesta de esta investigación

ENFOQUE	TESIS	AÑO	EXPONENTES	CARACTERÍSTICAS	CRÍTICA
Desestimación	Las PR no son antiguas	1864-1902	Émil Cartailhac Gabriel de Mortillet	—El hombre prehistórico no tenía la habilidad cognitiva y técnica de realizarlas. — Incapacidad de desarrollar un marco simbólico, conceptos mágico-religiosos. — Incompatibilidad de lo artístico con lo primitivo-salvaje. — Hipótesis regida bajo un rígido esquema evolucionista.	En 1902 se reconoce el arte rupestre paleolítico, en respuesta al debilitamiento de la teoría evolucionista y a una mayor consciencia de la complejidad de las sociedades primitivas.
El arte por el arte	Las PR son exclusivamente decorativas	1903 - 1950	Émil Cartailhac Benjamin Constant Thomas Wilson Henri Breuil Annette Laming-Empeaire Jean Clottes	— La obra artística no tenía un objetivo funcional especial más allá del decorativo. —Era una actividad ociosa derivada de un ambiente 'lujoso'.	Refutada por las prácticas etnográficas.
Pensamiento Simbólico	Magia simpática y totemismo. Las PR comparten elementos vitales con los animales representados. Las PR simbolizan totéms. Las PR como ritual para propiciar la caza y fertilidad. Magia de caza y fertilidad.	1907-1960	Salomon Reinach Henri Breuil Begouen Hugo Obermaier Jean Clottes	— Paralelismo etnográfico. — Predominio de animales sobre figuras humanas. — División de animales en alimento potencial y especies peligrosas. — Representaciones individuales (brujo X, caballo Y, oso Z).	Los paralelismos etnográficos deben hacerse en lo general y no en lo particular. Los datos de fechamiento son escasos para realizar una cronología de comparación etnográfica. El totemismo y la representación artística no se implican necesariamente.
Visión científica	Las PR serán explicadas contrastándolas con datos estadísticos:- Frecuencia y distribución espacial de los animales en las cuevas. Análisis de los signos en el AR	1960-1986	Leroi-Gourhan Annette Laming-Empeaire	— Niegan el paralelismo etnográfico. — Estudiar la obra rupestre 'en sí misma', evitando generalizaciones. —Análisis sistemáticos de distribución. —Relación entre contenido y contexto.	El análisis de la PR continúa siendo discrecional y privilegia un tipo de aproximación y/o nivel de referencia específico.
Comprensivo	Las PR pueden ser comprendidas integralmente	2014	Vega -Pacho	— Prescindir del estudio discrecional de la obra, evitando privilegiar tipos de aproximación o niveles de referencia particulares.	

Tabla 1. Breve historiografía de los enfoques interpretativos para la pintura rupestre.

Niveles de referencia	Tipos de aproximación				
	Incomprensión	Descripción	Interpretación	Explicación	Comprensión
Estético	Incomprensión Estética	Descripción Estética	Interpretación Estética	Explicación Estética	Comprensión Estética
Simbólico	Incomprensión Simbólica	Descripción Simbólica	Interpretación Simbólica	Explicación Simbólica	Comprensión Simbólica
Arqueológico	Incomprensión Arqueológica	Descripción Arqueológica	Interpretación Arqueológica	Explicación Arqueológica	Comprensión Arqueológica

Tabla 2. Cuadro llave de relación entre tipos de aproximación y niveles de referencia.

y como su nombre lo sugiere, propone un acercamiento a las pinturas rupestres desde la comprensión como una manera de aproximación. Para esquematizar los distintos enfoques que desarrollaremos, presentamos a continuación un cuadro (tabla 1) con la síntesis de la información. Para la visualización general de esta propuesta de estudio, presentamos esquemáticamente un cuadro (tabla 2 y 3) donde se verán reunidos los enfoques de interpretación del arte rupestre en relación con los tipos de aproximación y niveles de referencia que proponemos como perspectiva de análisis.

¿Qué nos queda después de considerar la polireferencia y discrecionalidad de posiciones teóricas en el arte rupestre? Para Lasheras solo queda disfrutar de ello como un legado:

[...] os queda disfrutar del arte. Hace milenios un grupo, una banda de cazadores-recolectores tuvo la necesidad de expresar sus creencias y mitos, así como de celebrar sus ritos mediante la representación de unos bisontes. Alguien (chamán, oficiante, intercesor...), que a su condición de cazador unía la de artista, nos legó un presente eterno (Lasheras, 2003).

Habitación o santuario, pero también el estudio del pintor. La Cueva de Altamira es

un espacio multifuncional y multidimensional. Un espacio donde se reúnen las necesidades sobrevivencia, la necesidad de crear y la necesidad de tener creencias. Alimentar el cuerpo, la mente y el espíritu y poder representarlo en imágenes. La búsqueda de la identidad individual y colectiva. La perpetuación del sentido de la vida sobre la roca inerte. El objetivo de esta investigación es distinguir el carácter polisémico de la obra de arte y los diferentes tipos o estrategias de interpretación-aproximación a la obra, de lo que se desprende que privilegiar un solo tipo, como hemos mostrado en la revisión historiográfica expuesta, necesariamente restringe las posibilidades de interpretación o sobrevalora innecesariamente alguna de ella. A partir de esto, proponemos que dar una interpretación-explicación holista es una forma de garantizar la protección interpretativa de la obra. En lugar de tratar de establecer las diferencias entre estos dos diferentes mundos, cabría encontrar las singularidades que cada uno posee. El arte es anterior al concepto, el símbolo es previo a la captura del objeto. Ante la imposibilidad de la explicación nos queda la comprensión de la singularidad de los motivos y las escenas. El sentido original de las pinturas rupestres está perdido. La obra rupestre no es solo un vehículo de comunicación, cada imagen es el concepto en sí misma.

ENFOQUE		TIPOS DE APROXIMACIÓN	NIVELES DE REFERENCIA	DESCRIPCIÓN
Desestimación		Incomprensión		Caracteriza a la PR como una anomalía que no puede ser explicada o considerada dentro de las teorías vigentes, tales como el evolucionismo o las concepciones del arte para esa época.
El arte por el arte		Descripción	Estético	Enfatiza las características morfoestilísticas de la obra. Se remite a la descripción de la forma, tamaño, proporción, color, diseño. Considera a la PR como obra de arte. Hay una separación entre arte parietal y arte mobiliario, visto este como artesanía.
Pensamiento Simbólico	Magia simpática y totemismo	Interpretación	Mágico-religioso	Considera que la obra rupestre 'encierra' aspectos simbólicos. Aquellas características del pensamiento mágico-religioso que quedan representadas por medio de la obra gráfica. Resalta las relaciones etnográficas y culturales a través del tiempo. Interpreta la PR como una manifestación simbólica que guarda sincretismos atemporales.
	Magia de caza y fertilidad			
Visión científica		Explicación	Objeto arqueológico	Prepondera la información estadística para dar una explicación de tipo causal. Toma en cuenta tanto el contenido como el contexto de la obra. Observa a la PR como un objeto de estudio científico.
Comprensivo		Comprensión	Estético-Artístico Simbólico Mágico-religioso Objeto arqueológico	Correlación entre todos los niveles de referencia, sin fronteras entre ellos, evitando la progresión, jerarquización, subordinación o exclusión de alguno de ellos.

Tabla 3. Enfoques interpretativos del arte rupestre en relación a su tipo de aproximación y nivel de referencia

Bibliografía

- Beltrán Martínez, A. (1989). *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Breuil, E., & Obermaier, H. (1984). *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid: El Viso.
- Clottes, J. (2010). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel prehistoria.
- Coolidge, F., y Wynn, T. (2009). Homo heidelbergensis and the beginnings of modern thinking. En C. F. Wynn, *The Rise of Homo sapiens. The Evolution of Modern Thinking* (p. 172). Wiley-Blackwell.
- Galván Salgado, M. (2012). *Seminario de Hermenéutica*. México: UNAM.
- González Morales, M., y Moro Abadía, Ó. (2005). "El Arte por el Arte": Revisión

- de una teoría historiográfica. *MUNIBE Antropología - Arqueología Homenaje a Jesús Altuna*, 57, pp. 179-188.
- Jamin, P. Consultado el 8 de agosto de 2014 en: <http://archive.org/stream/catalogueillustr1903soci#page/166/mode/2up>
- Jordá, F. (1981). El gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos. *Symposium Internacional sobre arte prehistórico* (pp. 277-288). Madrid-Asturias.
- Kühn, H. (1971). *El arte de la época glacial*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lasheras, J. A. (2003). *El arte paleolítico de Altamira*. Madrid: Turner.
- Moro Abadía, Ó. (2013). Thinking about the concept of archive: Reflections on the historiography of Altamira. *Complutum*, 24(2), pp. 145-152.
- Moro Abadía, O., y González Morales, M. R. (2004). 1864-1902: El reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus* (57), pp. 119-135.
- Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. (2002). *Re-pintar Altamira, Un viaje al Paleolítico Superior*. Galicia: Xunta de Galicia.
- Panofsky, E. (2004). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Ponce de León, A. (2005). *Arqueología filosofía de la ciencia presapiens. Una aproximación al caso Oldoway*. México: Centro de Estudios Filosóficos Vicente Lombardo Toledano.
- Ripoll Perelló, E. (1986). *Orígenes y significado del arte paleolítico*. (Vol. Serie Signos). Madrid: Silex Ediciones.
- Romero, A., y Giménez, M. (2005). Iconografía e iconología. En A. Romero, *De artes y pasiones*. Buenos Aires: DNDA.
- Sanz de Sautuola, M. (1880). *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*. (Facsimilar ed.). Santander: Telésforo Martínez.
- Subdirección General de Arqueología, (1979). *100 años del descubrimiento de Altamira*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Ministerio de Cultura.
- Ucko, P., y Rosenfeld, A. (1967). *Arte paleolítico / Paleolithic Cave Art*. (J. M. Gómez-Tabanera, Trad.) Madrid: Biblioteca para el Hombre Actual Ediciones Guadarrama.

¡Vámonos de pinta! Una propuesta para acercar a los niños al arte rupestre

María Magdalena García Espino*

Adrián Colchado Rico*

Carlos Viramontes Anzures*

El arte rupestre es una de las más antiguas expresiones plásticas de los grupos humanos de todos los tiempos y de la mayor parte del mundo. Mediante esta actividad, diferentes sociedades dejaron plasmada parte de su manera de entender el medio que los rodeaba y su lugar en él, es decir, su cosmovisión (Broda, 1991). Estas manifestaciones plásticas han permanecido hasta nuestros días a pesar de que en muchas ocasiones se encuentran expuestas a la intemperie o al vandalismo; por ello, su conservación está en riesgo constante, por lo que es imperativo generar los mecanismos adecuados para que la sociedad actual valore este importante testimonio histórico (García y Viramontes, 2014).

En el siguiente trabajo presentaremos una primera experiencia derivada de un ejercicio piloto denominado “Vámonos de pinta”, cuyo objetivo principal fue acercar a niños y jóvenes a eso que llamamos “arte rupestre”; la intención fue que, a través de diversas actividades, los participantes en el taller conocieran la forma de vida de los antiguos cazadores-recolectores del semidesierto de Querétaro y Guanajuato, así como las diversas actividades que involucraron la producción de arte rupestre y sus posibles significados, todo ello para generar un mayor interés en torno a la fragilidad de estas manifestaciones plásticas y la necesidad de conservarlo.

El arte rupestre de la franja occidental y semidesértica de la Sierra Gorda

La franja semidesértica de la Sierra Gorda queretana y guanajuatense fue una región de habitación y refugio de sociedades de cazadores-recolectores, por lo menos desde el 7000 a.C. hasta mediados del siglo XVIII; en esta región encontramos una de las mayores concentraciones de sitios de manifestaciones rupestres vinculadas con esta ancestral forma de vida en el centro norte de México. Esta práctica no se restringió a la época prehispánica, sino que continuó durante el virreinato e incluso el siglo diecinueve y los albores del veinte. En los últimos años, hemos localizado, registrado y documentado poco más de 120 sitios de esta naturaleza, lo que nos ha permitido tener un acercamiento de primera mano a la riqueza iconográfica de las antiguas sociedades de cazadores recolectores que habitaron la Sierra Gorda (Viramontes, 2005; Viramontes y Flores, 2014).

Sin embargo, a lo largo de los años, hemos asistido a la destrucción paulatina de varios sitios, que si bien han resistido con mayor o menor éxito la exposición a los elementos naturales, no han resistido las afectaciones derivadas de la acción antrópica, en virtud de que muchos de ellos son muy accesibles; así-

*Centro INAH Querétaro.



Figura 1. Prototipos empleados para el diseño del módulo y para la caracterización de los personajes. Elaboró Adrián Colchado Rico.



Figura 2. Proceso de producción de materiales. Elaboró María Magdalena García Espino, Archivo Difusión INAH Querétaro-.

mismo, son considerados “de facto” como sitios arqueológicos abiertos al público, que no requieren investigaciones previas o excavaciones para ser visitados, por lo que en ocasiones las autoridades locales promueven su visita y empresarios locales generan rutas de “turismo cultural” en las que incluyen los sitios de arte rupestre que no cuentan con las medidas de protección necesarias.

En este sentido, consideramos imprescindible generar mecanismos para que la participación de la sociedad civil coadyuve a una mejor protección de estos espacios de representación rupestre, donde la toma de conciencia de la importancia y fragilidad de los mismos es solo un primer paso. En este sentido, a principios de 2012, iniciamos los preparativos de un ejercicio piloto que acercaría a niños y jóvenes al arte rupestre; la culminación de este ejercicio piloto se dio en octubre del mismo año en el marco

de la Exposición de la Ciencia y Tecnología de Querétaro y lo denominamos “Vámonos de pintura”.

¿Qué se quiere hacer?

El enfoque que dimos al taller fue la educación patrimonial, entendida como el proceso educativo continuo y metódico que tiene como eje central el patrimonio cultural (Horta, 1999); a través de este mecanismo se pueden generar procesos de sociabilización para transmitir la riqueza material de las sociedades antiguas a las nuevas generaciones. La intención es que el reconocimiento de estos bienes contribuya a la conservación y formación de ciudadanos responsables que se apropien de su cultura.

Para ello es necesario desarrollar estrategias de vinculación social que permitan trans-

mitir el conocimiento científico generado que, en el caso que nos ocupa es el arte rupestre. En este sentido, se requiere de un instructor que dialogue con la comunidad —utilizando un lenguaje coloquial y estrategias didácticas— para lograr una transmisión eficaz del conocimiento. Lo anterior le permitirá a la gente comprender y valorar el significado de este patrimonio, logrando así que cada localidad forje sus propias definiciones de patrimonio, sus propios vínculos con este y en consecuencia, se propiciará una actuación efectiva a favor de la sostenibilidad, conservación y protección del patrimonio.

Sin embargo, ¿cómo lograr que la sociedad se interese por el arte rupestre y lo considere parte de su patrimonio? Partimos de la premisa de que solo se puede conservar lo que la sociedad conoce y considera como propio (Giménez, 2014). Por lo tanto, solo mediante un proceso de reconocimiento de valores y apropiación del arte rupestre por parte de la población se podrá integrar este bien a la vida cultural de las comunidades.

De lo anterior se desprende la necesidad de impulsar y propiciar acciones de difusión y divulgación mediante las cuales se socialice con las comunidades la información sobre este patrimonio para que puedan estar en condiciones de conocer, comprender y apropiarse de los significados sociales, culturales y simbólicos de este bien patrimonial. En resumen, es necesario orientar nuestros esfuerzos hacia la creación de una conciencia en torno a la necesidad de proteger el arte rupestre y hacia la reflexión social para lograr el disfrute y la conservación del mismo.

Consideramos entonces que el primer objetivo de los programas sustentados en la educación patrimonial para la valoración del arte rupestre es despertar el interés de las personas en su relación con los distintos elementos del pasado; en este sentido, el esparcimiento y la recreación pueden ser un camino lúdico hacia el aprendizaje. A través de este mecanismo esperamos lograr los participantes en el ejercicio comprendan y compartan la idea de que el pa-



Figura 3. Se emplearon materiales de la región con un referente directo en la vida cotidiana de los recolectores cazadores de Querétaro y Guanajuato; en todos los casos se utilizaron réplicas con el objetivo de que los participantes tuvieran contacto directo con los diversos objetos. Elaboró Adrián Colchado Rico.

trimonio cultural es herencia de todos y, por lo tanto, responsabilidad de todos lograr su protección y conservación.

¿Por qué se hizo?

El trabajo realizado en los últimos años en el marco del “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria”, ha permitido confirmar que en el nororiente de Guanajuato, en general, y el valle intermontano de Victoria, en particular, se encuentra una de las mayores concentraciones de sitios de manifestaciones rupestres del estado. Solo en este valle y sus inmediaciones hemos localizado y documentado 46 sitios de pintura rupestre, entre los que se encuentra



Figura 4. Arriba, Arroyo Seco, uno de los sitios más importantes del semidesierto guanajuatense; abajo, Módulo interpretativo. Elaboró Adrián Colchado Rico.

Arroyo Seco, quizá uno de las más importantes y significativos de la región.

Esta situación llamó la atención de las autoridades del Instituto Estatal de la Cultura quienes a mediados de 2010 propusieron integrar Arroyo Seco al “Modelo Guanajuato” de gestión patrimonial; gracias a este esquema, en el que se prevé la participación de los tres niveles de gobierno (federal, estatal y municipal), así como de la sociedad civil, en los últimos años ha sido posible realizar la investigación, conservación y puesta en valor de los sitios arqueológicos de Plazuelas, Peralta, Cañada de la Virgen y El Cópore (Castañeda *et al*, 2007); actualmente están en proceso de apertura al público Los Remedios y Arroyo Seco, este último el único sitio de manifestaciones rupestres que contará con la infraestructura necesaria para su conservación y puesta en valor; los trabajos se enmarcan en el “Proyecto arqueológico Arro-

yo Seco”, un subprograma del “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria” (Viramontes y Flores, 2004).

Toda vez que en la región abundan los sitios arqueológicos de esta naturaleza, consideramos que un paso paralelo a la puesta en valor de Arroyo Seco es generar la convicción entre las comunidades aledañas al sitio arqueológico en torno a la necesidad de conservar el patrimonio rupestre regional; es importante mencionar que hasta hace muy poco tiempo, solo un sector minoritario de los pobladores del municipio de Victoria tenían conocimiento de la existencia de sitios de arte rupestre y apenas una pequeña fracción de ellos consideraba importante su salvaguarda.

Derivado del interés de quienes participan en el “Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria” por seguir promoviendo el conocimiento del arte rupestre de la región, se inició una línea de trabajo dirigida hacia el público infantil y juvenil, ya que en ellos recaerá la responsabilidad de seguir protegiendo y conservando las diferentes manifestaciones culturales de su pasado. La oportunidad de continuar con esta línea fue a través de la vigésima sexta edición de la “Exposición de Ciencia y Tecnología del Estado de Querétaro” (EXPOCYTEQ 2012), que tuvo como sede el Centro Educativo y Cultural “Manuel Gómez Morán” en la ciudad de Querétaro; en esta exposición se concentraron participantes de 30 instituciones de educación superior y centros de investigación cuya pretensión, al igual que nosotros, fue comunicar a los asistentes que la ciencia también es divertida.

El objetivo principal del proyecto “Vámonos de pinta” fue difundir los resultados de la investigación realizada a lo largo de más de 15 años en torno a los grupos humanos que fueron los autores de las pinturas que encontramos en afloramientos, abrigos y frentes rocosos de la región. Dado que existe una gran cantidad de información científica generada durante este tiempo, fue necesario desarrollar materiales didácticos específicos



Figura 5. La Etapa 1 consistió en mostrar de manera interactiva a los participantes algunas facetas de la vida de los recolectores cazadores de la región. Elaboró María Magdalena García Espino, Archivo Difusión INAH Querétaro-.

que estimularán el interés por conocer y conservar el arte rupestre; estos materiales permitirían a los niños y adolescentes acercarse a la vida cotidiana de los antiguos cazadores y recolectores chichimecas de manera didáctica, divertida y de fácil comprensión. A partir de estas acciones –que implicarían no solo el acercamiento a este tipo de patrimonio cultural, sino, sobre todo, a la comprensión de su importancia y valor– se pretendía disminuir el grado de afectación antropogénica hacia este bien patrimonial y propiciar una visión de sostenibilidad comunitaria.

Al impulsar esta visión de sostenibilidad en la gestión patrimonial del arte rupestre, buscamos un enfoque comunitario que resignifi-

que la pintura rupestre mediante la apropiación y generación de valores locales actuales; en este sentido, esperamos que la reconstrucción de la memoria colectiva reafirme la identidad, la pertenencia y la integración social, y propicie el disfrute responsable de su herencia y, como en el caso de Arroyo Seco, se impulse el desarrollo local.

Para lograr lo anterior se concibió “Vámonos de pinta” bajo el objetivo principal de lograr que diversos sectores sociales conocieran –a través de la presentación de un módulo de interpretación temático– los distintos aspectos que involucraron la producción del arte rupestre, particularmente en la modalidad técnica de “pintura rupestre”, entendiéndola



Figura 6. En la Etapa 2, se realizaron diferentes actividades lúdicas como refuerzo. Elaboró María Magdalena García Espino, Archivo Difusión INAH Querétaro-.

como un sistema de comunicación entre los cazadores recolectores y una práctica propia de estas sociedades. Esta unidad didáctica se planteó como una herramienta pedagógica dirigida a despertar la curiosidad y la sensibilidad sobre la pintura rupestre en particular y sobre el contexto que la originó, fomentando así su comprensión y la importancia de su estudio, conservación y protección como patrimonio cultural arqueológico.

Para lograrlo, fue necesario enfocar nuestros esfuerzos hacia directrices claramente definidas:

a. Permitir que los asistentes comprendieran, conocieran e interpretaran las distintas actividades que realizaban los cazadores-recolectores dentro de su vida cotidiana.

b. Que el público lograra experimentar vívidamente el entorno bajo el cual se desarrollaron estas sociedades y que son prioritarias para conocer el contexto bajo el que se realizaron las pinturas rupestres.

c. Propiciar a través de estas actividades una actitud positiva hacia la importancia de la conservación y protección de este tipo de patrimonio cultural.

Métodos y técnicas

Si bien la información que esperábamos aportar al público al que esperábamos acceder estaba sustentada en la investigación científica, esta tenía que ser traducida no solo a un lenguaje comprensible, sino a través de formas atractivas; en este sentido, buscamos la forma de comunicar ideas y emociones, es decir, entablar un proceso de comunicación que —con la ayuda de técnicas como la interpretación temática y otras herramientas didácticas— proporcionaran un contexto histórico comprensible y otorgaran un valor simbólico a lo observado a partir de una serie de procesos vinculados con la creación de significados a través de distintos medios que permitieran el diálogo con la audiencia así como su participación activa.

Para ello —y partiendo de la idea de proporcionar a los niños una experiencia recreativa y educativa sobre la pintura rupestre— se establecieron diferentes fases de trabajo que incluyen la investigación, la concepción, la planificación y la ejecución.

La fase de la investigación incluyó la recopilación de toda la información de los resultados de los distintos proyectos que hemos ejecutado en el área; esto nos permitió contar con los datos, detalles y respuestas sobre los procesos sociales, ideológicos y culturales que se encuentran detrás de la producción del arte rupestre. En ese sentido, la investigación funge como el eje central que le dará coherencia y sentido a las siguientes fases. Para centrar la información, fue necesario elaborar un temario con las preguntas base, dentro de las que se incluían: ¿qué es patrimonio arqueológico?, ¿qué es la pintura rupestre?, ¿en dónde se encuentra?, ¿cuándo se realizó?, ¿cómo se realizó?, ¿para qué se realizó?, ¿qué puede significar?, ¿cómo se conserva?, ¿cómo se estudia?, entre otras.

Una vez determinado lo que se quería decir, se continuó con la siguiente etapa, es decir, materializar el cómo decirlo, o dicho de otra manera, la concepción de la idea. En esta

fase las áreas de comunicación y educación del Museo Regional de Querétaro colaboraron conjuntamente en el desarrollo creativo de los contenidos, siempre asesorados por los arqueólogos del proyecto.

Para su desarrollo, nos basamos en los fundamentos de la interpretación temática que plantea que esta es un instrumento de comunicación que ayuda a difundir información científica a diversos públicos. La interpretación temática considera que un punto nodal para el desarrollo de la comunicación es el cómo se transmite la información, pues la forma en que se lleve a cabo, influirá en la apreciación y reflexión que se genere en el público (Torres, 2010:59). De tal manera, la interpretación hace referencia a técnicas específicas de comunicación, cuya aplicación tiene por misión revelar el significado del patrimonio, en el sentido de analizar sus componentes, estructura y función.

Para que la transmisión de la información resultase efectiva a través del módulo interpretativo “Vámonos de pinta”, retomamos y readaptamos los planteamientos de Tilden (2006:36-37) quien sugiere una serie de principios básicos para generar herramientas de comunicación:

- 1) La interpretación debe provocar atención, curiosidad e interés en los visitantes del módulo, mas no instruir.

- 2) El discurso debe estar relacionado con la vida cotidiana del público, de lo contrario resultaría una experiencia estéril.

- 3) La información por sí sola no es interpretación, así que debe revelar la esencia del significado del lugar u objeto. En este caso, debe focalizarse en la vida cotidiana de los grupos cazadores-recolectores y el vínculo que hay con la pintura rupestre.

- 4) La interpretación es un arte que conjuga muchas artes, y cualquier arte combina otras muchas artes. De este punto deriva la participación de diversas disciplinas que colaboraron en la construcción del módulo.

5) La interpretación debe unir las partes y presentar un todo, no presentar solo una parte y tiene que intentar ir más allá del mero hecho de la visita o experiencia. Todo esto contribuye a la prevención de afectación al patrimonio en general, provocando un efecto positivo en el público.

En resumen, el fin de la interpretación es crear herramientas de comunicación prácticas que permitan a la ciencia y a los científicos informar a la sociedad sobre el patrimonio cultural y natural, de tal forma que la sociedad tenga acceso a los instrumentos y medios para conocer y usar su patrimonio (Torres, 2010:62). Estos cinco principios fueron los que guiaron la construcción tanto del discurso como de la actividad lúdica fundamental de este ejercicio.

La fase de planificación estuvo enfocada en obtener los recursos necesarios para llevar a cabo el proyecto. De esta manera, se consideraron tres campos de especialización: el arqueológico (aportando los contenidos temáticos del módulo interpretativo), el educativo (que guió el proceso de enseñanza) y el de la comunicación (proporcionando las técnicas y modelos para la transmisión del mensaje). En esta fase se examinaron varias opciones que cumplieran los objetivos y metas planteadas, así como la factibilidad del proyecto en cuanto a los recursos humanos, materiales y financieros y que se ejecutara dentro del tiempo establecido.

Finalmente, la fase de ejecución se enfocó en implementar la estrategia para lograr la transmisión de los contenidos básicos de la pintura rupestre que implicaba, en primera instancia, captar la atención inmediata de los visitantes y despertar el interés por el módulo. Por ello, se determinó que la información no sería proporcionada a manera de demostración, sino que el visitante disfrutaría —en una dimensión comunicativa y de enriquecimiento en un sentido educativo— la vida cotidiana de los cazadores recolectores y su relación con la pintura rupestre. De tal manera, los asistentes pudieron presenciar —mediante una escenificación con actores representando a cazado-

res-recolectores— una recreación de la forma en que vivían, de la forma en que usaban sus herramientas, creaban sus espacios domésticos y experimentaban los momentos significativos y simbólicos que los llevaban al uso de la pintura rupestre como forma de comunicación ideológica.

Así, los visitantes fueron partícipes —por unos momentos— de lo que significaba ser un cazador recolector al interrelacionarse con los actores y con el ambiente recreado durante la presentación. La participación activa de los visitantes fue el centro de la experiencia lúdica, involucrando el conocimiento y la emoción para darle un significado al contexto de la pintura rupestre. Así mismo, se diseñó una actividad que ayudó a reforzar y evaluar la comprensión de las representaciones y consistía en un pequeño taller donde los niños y adolescentes reproducían una pintura relacionada con lo previamente aprendido; de esta forma se cerraba la experiencia interpretativa.

El módulo estaba dividido en dos etapas:

Etapas 1. En esta etapa se les mostró a los participantes —integrados por grupos de 30 niños o jóvenes como máximo—, la vida de los nómadas y seminómadas chichimecas; dicha etapa tenía como propósito brindarles información relevante acerca de los grupos humanos que se asentaron en esta región, sensibilizándolos acerca de la forma de vida de los antiguos pobladores.

La actividad consistía en que los niños se sentaran sobre petates teniendo de fondo un escenario que contextualizaba el medio ambiente donde vivían los cazadores-recolectores (imagen del semidesierto de Querétaro y Guanajuato), una pequeña choza simulando su casa-habitación, un fogón (simulando fuego); alimentos que consumían (mezquite, pitayas, jitomates, tunas, nopales, chiles, etc.) las herramientas que utilizaban (flechas, arcos, muelas, lanzas, hachas, antorchas, hondas, guajes, etc.) y objetos suntuarios y recreativos de su vida cotidiana (flautas, conchas, collares, etc.) y la reproducción de un abrigo con pintura rupestre.



Figura 7. En el Taller se elaboraron plantillas y sellos; el diseño de las actividades también incluyó los prototipos de algunos productos a manera de juegos. Elaboró Adrián Colchado Rico.

tre y pigmentos. Una vez que los niños estaban frente a este escenario, los personajes caracterizados recreaban una escena del pasado durante 20 minutos. La idea principal se enfocó en que los niños y adolescentes experimentaran en qué consistía la práctica de pintar sobre la roca, qué se expresaba a través de ella, por qué pintaban seres humanos, animales, plantas y una gran variedad de diseños geométricos; incluso qué comían, cómo vestían o que herramientas utilizaban (para ello en la representación se trató de utilizar todos los sentidos del ser humano).

Etapa 2. Una vez concluida la primera etapa, los participantes eran conducidos a un área de talleres en donde realizaban una activi-

dad manual complementaria. En este espacio el público asistente reprodujo, por medio de plantillas y sellos (diseñados para niños de diferentes edades tomando en consideración sus habilidades), una pintura rupestre o incluso podrían inventar sus propias imágenes en folders y separadores.

Es importante mencionar que mientras un grupo presenciaba la escenificación, otro conjunto de niños se encontraba en el taller, manteniendo así la actividad constante. A su vez el equipo de actores caracterizados recorría todo el espacio de la exposición para despertar el interés y mantener la presencia del módulo en todo momento.

Consideraciones finales

La elaboración del discurso interpretativo representó la parte primordial de esta propuesta de divulgación, ya que permitió encaminar las actividades del taller hacia los objetivos planteados previamente. Uno de los principales elementos por considerar fue que la realización del módulo debía ser factible en términos económicos, además de ser interesante y atractivo para la audiencia. Debido a que el módulo fue creado de manera particular para niños y jóvenes se consideró la necesidad de implementar un “vehículo” narrativo como estrategia para transmitir al público la información del patrimonio rupestre como una herramienta de comunicación que permitió hacer más ameno un tema referente al contexto de un ambiente, escena o situación distante en el tiempo (Ham, 1992:10-11).

En el caso del módulo “Vámonos de pinta” el “vehículo” elegido para conocer el patrimonio rupestre fue la creación de varios personajes de cazadores recolectores. El recurso de los personajes permitió crear un escenario donde la audiencia se identificara con elementos y objetos de su vida cotidiana de manera divertida y amena.

Como instrumento de verificación se realizó una evaluación que permitiera conocer la efectividad del módulo y el impacto provocado en el público. Se aplicó una encuesta aleatoria a niños, adolescentes, padres y maestros para retroalimentar el desarrollo de las actividades. Como resultado de la encuesta pudimos observar que el módulo —su ejecución y planeación— tuvo una gran aceptación. Entre los principales resultados obtuvimos que la población que asistió a la Exposición de Ciencia y Tecnología experimentó e interiorizó —gracias al módulo “Vámonos de pinta”— conceptos como qué era un cazador recolector, sus costumbres y creencias, qué es el Instituto Nacional de Antropología e Historia y sus funciones, así como el conocimiento sobre la existencia de sitios de pintura rupestre en Querétaro y Guanajuato y

la importancia que su investigación, conservación y protección develan.

Es importante mencionar que la meta planteada —2000 visitantes— se duplicó a más de 4000 niños y jóvenes gracias al interés que despertó el módulo; la participación de estos 4000 niños y jóvenes en esta experiencia piloto fue a través de 60 representaciones escénicas continuas y la atención permanente del taller complementario. Esta cifra se logró gracias a que se atendieron diversos públicos ya que el módulo —por sus características— permitía su adaptación independientemente del tipo de audiencia (niños, adolescentes o adultos).

El proyecto “Vámonos de pinta” fue realizado gracias a más de 50 entusiastas colaboradores, entre arqueólogos, educadores, comunicólogos, diseñadores, artistas plásticos, actores, voluntarios y miembros de la comunidad de Los Remedios, población cercana a Arroyo Seco; el taller fortaleció la recreación lúdica, yendo más allá de la experiencia, buscando un significado que, consideramos, provocó un efecto positivo en los participantes. De igual modo, el tipo de presentación, la escenificación y el taller resultaron sumamente atractivos para todos. Por ello, fue necesario adaptar el módulo y el discurso dependiendo del público presente, demostrando que la estructura interpretativa no era rígida y permitiendo su aplicación general para provocar nuevas experiencias en el público (estudiantes, padres y maestros).

Reiteramos que uno de los principales resultados del módulo interpretativo fue que contribuyó a que el público conociera la existencia de esta manifestación cultural en Querétaro y Guanajuato y que generara una vinculación con la pintura rupestre y su vida cotidiana. Este lazo permitirá fomentar el respeto y cuidado hacia los vestigios de estas culturas antiguas y sumar esfuerzos para la conservación y protección de los sitios arqueológicos.

Consideramos que mediante este tipo de programas se puede fomentar el sentimiento de apropiación del patrimonio cultural y fomentar el cuidado y conservación de sitios con

pintura rupestre como parte de nuestro patrimonio cultural arqueológico. De igual modo, permite generar estrategias que refuerzan la pertenencia local, la identidad y enriquecen los valores históricos, estéticos, científicos, artísticos, económicos y sociales de las antiguas culturas de Querétaro y Guanajuato.

Estamos seguros que para que la ciudadanía haga suyo y conserve el patrimonio rupestre, será necesario un trabajo en conjunto con las instituciones que le faciliten el acceso a su historia y fomenten la integración de ella a su vida cultural, asegurando así la preservación de la herencia cultural.

Bibliografía

- Broda, J. (1991). Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros. En *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castañeda, C., Zepeda, G., Cárdenas, E., y Torreblanca C. A. (2007). *Zonas Arqueológicas en Guanajuato: cuatro casos: Plazuelas, Cañada de la Virgen, Peralta y El Cópore*. Guanajuato: Fideicomiso de Administración e Inversión para la Realización de las Actividades de Rescate y Conservación de Sitios Arqueológicos en el Estado de Guanajuato (FIARCA), Editorial La Rana.
- García Espino, M. M. y Viramontes Anzures C. (2014). Arte rupestre y patrimonio. Los petrograbados del Pinal del Zamorano. *El tlacuache. Suplemento cultural de La Jornada Morelos*, 632 (27 de julio). Morelos: Delegación INAH.
- Giménez Montiel, G. (2014). Teoría y gestión del patrimonio cultural en tiempos de globalización. *Coloquio INAH y Sociedad. 75 y 30 años protegiendo e investigando el patrimonio cultural*. (Conferencia magistral) Centro de las Artes de Querétaro, Santa Rosa de Viterbo, 12 de agosto. Querétaro, México.
- Ham, S. (1992). *Interpretación ambiental. Una guía práctica para gente con grandes ideas y presupuestos pequeños*. C. Charpienter y J. Enríquez (traductores). EUA: North American Press Editor Fulcrum.
- Horta Parreiras, M. de L., Fariás, P., Grunberg E., y Queiroz Monteiro, A. (1999). *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília, IPHAN/Museu Imperial 1ª edição. S.Teixeira (traduc). Brasília: Educación Patrimonial: Alfabetización Cultural para la Ciudadanía.
- Tilden, F. (2006). *Interpretación de nuestro patrimonio*. P. Salas Rojas (traductor). España: Asociación para la interpretación del Patrimonio.
- Torres Ruíz, T. O. (2010). *La conservación del patrimonio cultural arqueológico a través de su difusión. "Arqueología para niños", propuesta de un taller interpretativo temático*, Museo Nacional de Antropología. (Tesis de Licenciatura en Arqueología). ENAH. México.
- Viramontes Anzures, C. (2005). *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*. México: INAH. (Colección Obra Diversa).
- Viramontes Anzures, C., y Flores, L. M. (2004). *Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria*. Archivo Técnico del Consejo de

Arqueología. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

Viramontes Anzures, C., y Flores, L. M. (2014). Repertorio temático del arte rupestre esquemático del nororiente de Gua-

najuato. En P. Casado y L. Mirambell (coordinadores), *El arte rupestre en México*. México, en prensa: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Paisaje, cosmovisión e identidad. Las representaciones miniatura en el arte rupestre de Guanajuato

Carlos Viramontes Anzures*
Fernando Salinas Hernández*
María Magdalena García Espino*

Por lo menos desde el 7000 a.C. hasta el último tercio del siglo XVIII, el semidesierto de Querétaro y Guanajuato fue un territorio de habitación y refugio de sociedades de cazadores y recolectores nómadas y seminómadas; entre estos grupos fue común la práctica del arte rupestre en abrigos y frentes rocosos. En el verano de 2013 registramos y documentamos El Tepozán, un sitio de manifestaciones rupestres dispuesto en una cañada de difícil acceso denominada como Cañada de los Murciélagos; tanto por la calidad técnica empleada en la ejecución de los grafismos como por la gran abundancia de los mismos, este sitio se perfila como uno de los más importantes y significativos del nororiente guanajuatense.

En la imaginaria rupestre del sitio destacan ciertos motivos pictóricos de reducidas dimensiones que podrían considerarse como representaciones “miniatura”: figuras antropomorfas, zoomorfas y geométricas de menos de siete centímetros de longitud y plasmadas delicadamente con un “pincel” sumamente fino. Este tipo de motivos pictóricos únicamente los hemos observado en otros dos sitios de arte rupestre; el primero de ellos, denominado como Cueva del Cuervo (Viramontes y Flores, 2007), está localizado a poco más de un kilómetro de El Tepozán y en la misma Cañada de los Murciélagos y, al igual que El Tepozán, presenta en sus soportes pintados una importante concentración de motivos diversos. En

el otro sitio de arte rupestre, conocido como Arroyo Seco, solo hemos registrado siete motivos pictóricos de estas características (Viramontes y Flores 2013, 2014a). La finalidad de este trabajo es ofrecer un primer acercamiento iconográfico a estos diseños pictóricos únicos en su tipo, al menos en la Sierra Gorda guanajuatense, así como proponer algunas posibles vías de interpretación.

El arte rupestre del nororiente de Guanajuato

En el municipio de Victoria, Guanajuato, se encuentra una de las concentraciones de sitios de manifestaciones rupestres más importantes del centro norte de México (figura 1); en el pequeño valle intermontano donde se ubica la cabecera municipal, hemos localizado 46 sitios arqueológicos de esta naturaleza en cuyos frentes rocosos se expresó, a través de la pintura rupestre, parte de la cosmovisión de las sociedades de recolectores cazadores que vivieron en la franja occidental y semidesértica de la Sierra Gorda. El arte rupestre que caracteriza esta región comparte las particularidades básicas de una tradición mayor denominada por Faugère (1997) como “Tradición pintada México semiárido”; se trata de una iconografía esquemática propia de los grupos de caza y recolección que se enseñorearon del centro norte de México entre el 1000 y el 1500 d.C.

*Centro INAH Querétaro.



Figura 1. La franja occidental y semidesértica de la Sierra Gorda de Querétaro y Guanajuato fue territorio de habitación y refugio de sociedades de cazadores y recolectores al menos desde el 7000 a.C. En esta región hemos localizado, registrado y documentado más de 120 sitios de arte rupestre. Fotos: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

Hasta hace un par de décadas, el nororiente de Guanajuato era una región prácticamente desconocida para la arqueología regional y su historia fue elaborada a partir de diversas fuentes documentales de la época colonial; cuando los españoles llegaron a México en el siglo dieciséis, el extenso territorio ubicado al norte de los ríos San Juan (Querétaro) y Lerma (Guanajuato) estaba habitado por diversos grupos de cazadores y recolectores nómadas y seminómadas a quienes se denominó simplemente como "chichimecas". Esta denominación designaba a sociedades nómadas y seminómadas con diferente lengua, filiación étnica, costumbres y nivel de integración política y social, lo que ha generado confusión al momento de establecer las características particulares de cada grupo.

En el último tercio del siglo dieciséis, en el documento conocido como *Guerra de los chichimecas*, el fraile agustino Guillermo de Santa María describió las características generales de estos grupos, entre los que destacan los pames, guamares, guachichiles y copuces (de Santa María, 2003); la Sierra Gorda guanajuatense estaba habitada principalmente por pames y jo-

naces, mientras que los guamares, guachichiles, guaxabanes y copuces ocupaban el resto del estado de Guanajuato, el Altiplano Potosino e incluso llegaban más al norte (Jiménez, 1977).

Entre estos grupos, el arte rupestre fue una práctica común, pero fue en las inmediaciones del pequeño valle intermontano de Victoria, en el nororiente guanajuatense, donde esta práctica se dio con una intensidad y singularidad pocas veces vista en otros lugares del centro norte de México. Cuando Guillermo de Santa María describió los límites del extenso territorio ocupado por los pames, escribió sobre un paraje cercano a Xichú al que denominó simplemente como las "Cuevas pintadas". Si bien no se sabe a qué lugar específicamente se estaba refiriendo el cronista, en otros trabajos hemos argumentado que bien podría tratarse de San Juan Bautista Xichú de Indios, hoy Victoria (Viramontes y Flores, 2014b).

En los últimos años hemos documentado de manera exhaustiva más de 60 sitios de estas características en el nororiente de Guanajuato, de los cuales 46 se encuentran en el valle intermontano de Victoria y sus inmediaciones (figura 2); ello convierte a este pequeño valle

en uno de los lugares con mayor concentración de sitios de arte rupestre en todo el estado de Guanajuato. La imaginería rupestre que encontramos en este valle es principalmente esquemática, donde predomina la representación de la figura humana arquetípica, delineada de frente, en disposición estática y plasmada a partir de sus rasgos más elementales. Un lugar secundario lo ocupan las representaciones zoomorfas, fitomorfas y los motivos geométricos, principalmente círculos sencillos (figura 3).

El mayor porcentaje de grafismos fue delineado en diferentes tonalidades de rojo, amarillo y combinaciones de ambos colores mientras que las dimensiones promedio fluctúan entre los 15 y 25 centímetros de largo, con contadas excepciones. Los grafismos negros son casi inexistentes y los blancos suelen corresponder a la época colonial, dado que en esta región, la práctica del arte rupestre se prolongó hasta principios del siglo veinte. En el valle, los soportes pintados fueron dispuestos en lugares amplios y fácilmente accesibles, a pie de monte o en la ladera media baja de los cerros que lo circundan, particularmente en el sector sur o bien en pequeñas elevaciones aisladas y empleando en muchas ocasiones las singulares formaciones rocosas que lo caracterizan. Esta disposición podría evidenciar la práctica de un ritual en donde todos los miembros del grupo podrían participar (no necesariamente pintando) y donde los códigos simbólicos que se estaban plasmando eran del conocimiento público, aunque tal vez de forma limitada; es posible observar también un principio de intervisibilidad entre los sitios (Viramontes y Flores, 2008).

Sin embargo, un pequeño conjunto de sitios de manifestaciones rupestres escapan a esta regla; se trata de los localizados en la Cañada de los Murciélagos, localizada a pocos kilómetros al sureste de Victoria (Viramontes, 2014a). A diferencia de los sitios del valle, fueron dispuestos en parajes de difícil acceso, ocultos a la vista y en escarpes cercanos a la cima de los cerros que delimitan la cañada y son conocidos

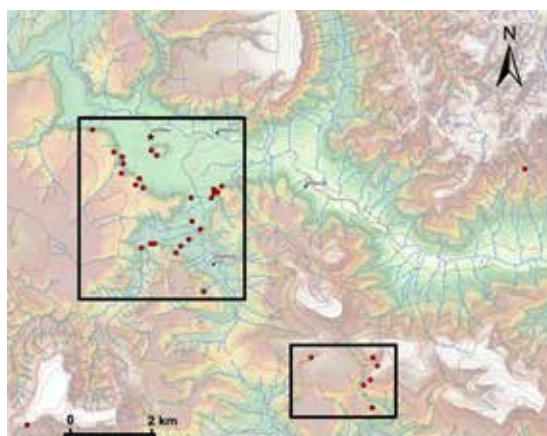


Figura 2. En el valle intermontano de Victoria y sus inmediaciones se encuentra la mayor concentración de sitios de arte rupestre; en virtud de su ubicación, es posible observar que se agrupan en dos áreas diferentes, en el valle (en el pie de monte y la ladera baja) y al sureste del valle en la Cañada de los Murciélagos (en la base de escarpes rocosos). Foto: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

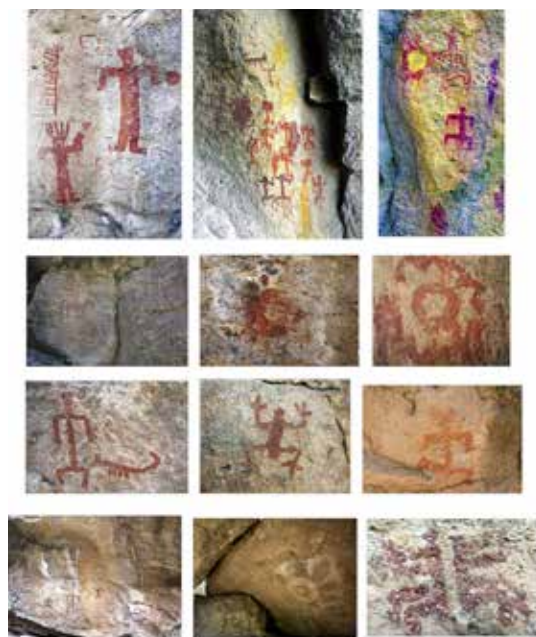


Figura 3. Los motivos pictóricos que encontramos en abrigos, frentes y columnas de roca pertenecen a la Tradición pintada México semiárido (Faugère, 1997); se trata de una tradición esquemática que en Victoria se manifiesta por una predilección en la representación de la figura humana por sobre otro tipo de motivos, como zoomorfos o geométricos plasmados en tintes rojos, amarillos y la combinación de ambos colores; los tintes negros son prácticamente inexistentes. Fotos: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".



Figura 4. Entre algunas de las características principales de la iconografía rupestre que encontramos en la Cañada de los Murciélagos está el empleo de tintes rojos, negros y bicromos rojo y negro; los tintes amarillos son prácticamente inexistentes. También abundan las representaciones relativas a la sexualidad, como las vulvas o las figuras masculinas con los genitales bien delineados, antropomorfos en disposición anatómica imposible, improntas de manos al positivo, representaciones de aves y figuras ecuestres de la época del contacto entre otros motivos exclusivos de la cañada. Fotos: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

localmente como El Derrumbadero I y II, El Camposanto, Cueva del Cuervo y El Tepozán, todos cercanos y visibles entre sí (figura 2). La imaginaria rupestre de cada uno de estos sitios merece una análisis particular; sin embargo, solo nos vamos a detener brevemente en algunas características generales de la iconografía rupestre que es exclusiva de estos sitios y que marcaría una clara diferencia con la que encontramos en el valle.

Los sitios dispuestos en la Cañada de los Murciélagos comparten las características básicas de la iconografía rupestre del valle descrita anteriormente; sin embargo, a diferencia de estos, los de la cañada ostentan una iconografía más abundante y concentrada en unos cuantos soportes rocosos; se trata de motivos monocromos en rojo, aunque también abundan los grafismos negros y bicromos en rojo y negro. A diferencia de los sitios del valle, los tonos amarillos son sumamente escasos, tal vez menos de cinco en un universo de varios miles de grafismos.

Al parecer existió una clara intencionalidad en mostrar de manera explícita el sexo de las figuras masculinas, pues ostentan los genitales claramente delineados; asimismo, solo en la Cueva del Cuervo hemos registrado diseños a manera de vulvas, símbolo casi universal que sintetiza la esencia del ser femenino (Viramontes, 2014b). Abundan también los antropomorfos en disposiciones anatómicamente imposibles y las improntas de manos; entre los motivos zoomorfos destacan las aves, probablemente águilas plasmadas de frente con las alas extendidas (figura 4).

Si bien los círculos también son usuales en el arte rupestre regional, en estos sitios son significativos por su abundancia, calidad de elaboración y su complejo diseño; en su mayoría son monocromos rojos o bicromos en combinaciones de rojo y negro, y siempre en asociación espacial con figuras antropomorfas o zoomorfas.

Dada la persistencia de la práctica del arte rupestre en la franja semidesértica de la Sierra Gorda, hemos registrado motivos plasmados con una técnica claramente indígena, pero elaborados probablemente durante las primeras décadas del contacto con los españoles: altares, escenas de caza, representaciones ecuestres, cuadrúpedos, aves de perfil y motivos a manera de teriantropos en disposiciones dinámicas e incluso formando escenas (Viramontes y Salinas, 2014).

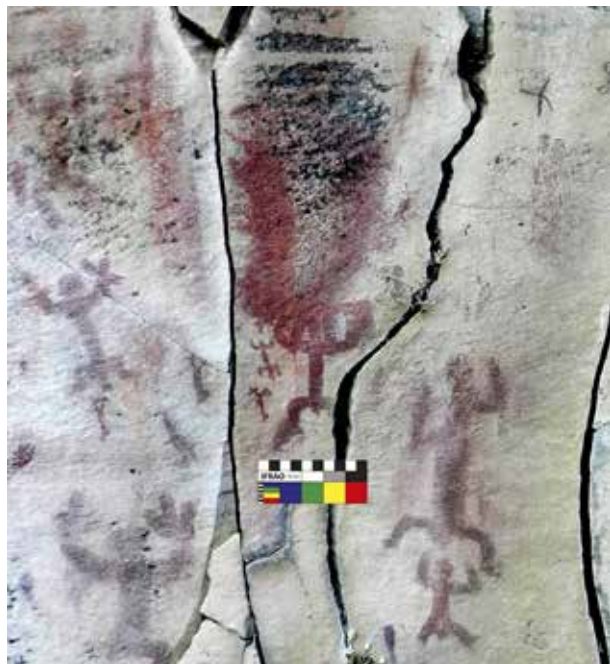


Figura 5. Los antropomorfos miniatura fueron delineados con un fino pincel y generalmente se encuentran rodeadas de otros antropomorfos de mayor tamaño. Foto: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

En este universo iconográfico, solo en dos de los sitios —El Tepozán y Cueva del Cuervo—, los antiguos cazadores y recolectores plasmaron los singulares motivos que son el interés primordial de este trabajo y que hemos denominado como “miniaturas”, es decir diseños pictóricos antropomorfos, zoomorfos, círculos y otros grafismos geométricos de entre dos y siete centímetros de largo, delineados en rojo o negro con un pincel sumamente fino y con una factura muy cuidada.

Contexto e iconografía específica de las representaciones miniatura

Como mencionamos anteriormente, de los cinco sitios registrados y documentados en la Cañada de los Murciélagos, solo en dos de ellos —El Tepozán y Cueva del Cuervo—, encontramos los motivos en miniatura dispues-

tos en una profunda cañada de difícil acceso. Una característica que comparten ambos sitios es la abundancia de motivos pictóricos, pues la cantidad de grafismos registrados en ambos probablemente rebasa los dos mil grafismos, lo que representaría casi el 20 por ciento del total de motivos registrados en los más de sesenta sitios localizados hasta la fecha en el nororiente de Guanajuato. Lo anterior es un indicador sugerente sobre la importancia que revistió la cañada en general y estos sitios en particular para las sociedades de recolectores cazadores que elaboraron las manifestaciones rupestres.

Regresando a las particularidades de lo que hemos denominado como motivos “miniatura”, estos se caracterizan evidentemente por sus reducidas dimensiones, de entre dos y siete centímetros de longitud, ejecutados con un trazo sumamente fino y delicado. La gama cromática señala varias tonalidades de rojo, aunque hay algunos ejemplares negros. Los diseños antropomorfos fueron plasmados empleando los rasgos más significativos del cuerpo humano: una línea vertical que representa el tronco y otro par en disposición horizontal y en ángulo recto para formar las extremidades superiores e inferiores; no presentan detalles como dedos en los pies o las manos, atributos sexuales o algún otro rasgo distintivo, como tocado, faldellín, arcos y flechas, etcétera. Mientras algunos fueron dispuestos en disposición estática, otros indican cierto dinamismo al mostrar las extremidades superiores hacia arriba o hacia abajo (figura 5).

Además de presentar algunas de las características anteriores, algunos de los antropomorfos miniatura de El Tepozán ofrecen ciertas particularidades significativas: la línea vertical que forma el tronco puede ser tan larga que asemeja la cola de un reptil mientras que otros ejemplares fueron plasmados de perfil con el tronco más grueso en relación con las extremidades; los brazos se colocaron hacia arriba con elementos similares a tres dedos en cada brazo (las manos no están delineadas). En uno de los paneles pintados se muestran dos



Figura 6. En ocasiones, las representaciones humanas en miniatura fueron acompañadas de otras equivalentes; las sobreposiciones que encontramos en algunos casos podrían indicar un rechazo al discurso simbólico expresado por los pequeños motivos pictóricos, como sería el caso de los que encontramos en el sector izquierdo de la imagen. Foto: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

antropomorfos con un tocado a manera de un par de orejas de "liebre". Finalmente, algunos motivos se plasmaron en disposición estática mientras que algunos ostentan cierto dinamismo sugerido por su disposición en el panel. Las representaciones de la figura humana en miniatura no se plasmaron de manera aislada sino en asociación con otros antropomorfos de las mismas características, en algunos casos formando parejas, al grado de ser grafismos casi idénticos (figura 6).

Asimismo, mientras en Cueva del Cuervo en ocasiones están asociados espacialmente con diseños de vulvas, en El Tepozán, en uno de los soportes rocosos que alberga el mayor número de cuadrúpedos y antropomorfos miniaturas, se representó un antropomorfo masculino sexuado con los genitales plasmados de manera explícita. Las dimensiones promedio de este tipo de motivos pictóricos oscilan en los cuatro y siete centímetros.

Por otro lado y en virtud del esquematismo del arte rupestre regional, es prácticamente imposible establecer la especie a la que perte-

necen los motivos zoomorfos, como por ejemplo en el caso de los cuadrúpedos, ya que no se identificaron astas u otros elementos significativos que podrían vincularlos con algún tipo de cérvido. En este sentido, es posible que se trate principalmente de cánidos, lo que se refuerza por la posición y dimensiones de la cola, generalmente curva y dispuesta hacia arriba. Las aves se muestran de frente con las alas extendidas y las plumas están indicadas por una sucesión de líneas verticales hacia abajo; ocasionalmente es posible advertir el pico, pues la cabeza se plasmó de perfil. Cabe señalar que en virtud de su abundancia, en la Cueva del Cuervo las aves ocupan un lugar destacado (figura 7).

Por último, los motivos geométricos son principalmente círculos radiados y concéntricos, algunos con diseños muy elaborados; al igual que los anteriores, las dimensiones son menores a los siete centímetros y la gama cromática empleada consiste en varias tonalidades de rojo; otro motivo geométrico que solo hemos registrado en El Tepozán consiste en un elemento formado por el agrupamiento de varias líneas curvas, algunas enconchadas, que les otorgan una apariencia semicircular, diseño que se completa con pequeñas líneas rectas. Los antropomorfos miniatura, tanto en El Tepozán como en la Cueva del Cuervo, se encuentran asociados espacialmente con estas complejas formas circulares no solo miniatura sino con otras de mayores dimensiones o bien, con representaciones de aves e improntas de manos al positivo (figura 8).

Paisaje, comsovisión e identidad

Las sociedades de recolectores cazadores y cultivadores de filiación pame que habitaron la región semidesértica de Guanajuato están vinculadas de diferentes maneras con las sociedades agrícolas y sedentarias de corte mesoamericano; en virtud de haberse encontrado en situación de frontera con estas sociedades



Figura 7. Los zoomorfos más representados fueron los cuadrúpedos y las aves, probablemente águilas plasmadas de frente y con las alas extendidas; en ocasiones, el trazo fue tan fino que podrían pasar desapercibidas, como la que se encuentra en la imagen de la derecha, a la derecha de la figura antropomorfa. Fotos: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

durante al menos dos milenios, el intercambio de bienes e ideas seguramente fue una constante; asimismo, los pames pertenecen al mismo tronco lingüístico que sus vecinos otomíes de Hidalgo y, como sociedades intermedias, también practicaban el cultivo.

En este sentido, algunos autores postularon que los cazadores recolectores pames presentaban, en el nivel superestructural, algunas características más mesoamericanas que nortañas ya sea adquiridas por aculturación (Kirchhoff, 1943) o quizá como una transculturación reciente derivada del abandono del territorio nortño por parte de los agricultores mesoamericanos en los albores del segundo milenio de la era (Armillas, 1991). En este sentido, estos grupos habrían intervenido de manera activa en los diferentes procesos de poblamiento y reacomodo que caracterizaron la región nortña de Mesoamérica entre el Clásico y el Postclásico temprano.

De acuerdo Armillas,

[...] la cultura de los pames [...] en tiempos históricos se asemeja a la de los agricultores sedentarios en el aspecto social, aunque su economía refleja limitaciones impuestas por la aridez del ambiente; aunque dependían para su sustento de la recolección y de la caza, practicaban también el cultivo, había entre ellos estratificación social y tenían [...] ceremonias de siembra y cosecha y otros rasgos de la alta cultura mesoamericana (Armillas, 1991:218).

De tal forma, si bien las pequeñas representaciones de la figura humana podrían estar vinculadas con ritos enfocados en la fertilidad humana por su aparente asociación espacial con vulvas y antropomorfos sexualmente explícitos, también cabe la posibilidad que se encuentren asociadas a la fertilidad en general; aquí es importante destacar que entre las sociedades agrícolas mesoamericanas, algunos pequeños seres desempeñaban un papel esencial en la reproducción del discurso mítico y ritual.



Figura 8. Encontramos también una gran cantidad de pequeños círculos generalmente dispuestos en asociación espacial con otros motivos antropomorfos, zoomorfos y círculos de mayores dimensiones. Fotos: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

Según Broda (1997), el empleo como ofrendas de figuras humanas en miniatura tanto en el ámbito mesoamericano —como sucedía entre los mexicas—, como en el área andina, son propias del culto a los ancestros y de las deidades que habitan los cerros; estos cultos estaban

estrechamente asociados con rituales de fertilidad agrícola en el marco de una práctica posiblemente pan-mesoamericana. Por mencionar solo un ejemplo, entre diversos grupos mayas también se concebían a los seres de tamaño reducido como la manifestación del espíritu de las montañas, de los volcanes y la fertilidad, al tiempo que estaban asociados al origen de los linajes (Tedlock, 1983); estos pequeños seres vivían en cuevas, colinas y montes y también eran auxiliares de las deidades de la lluvia. En el caso de los mayas, fueron plasmados en vasos que relatan eventos míticos, relacionados con ofrendas, al servicio de una vieja divinidad y en escenas de danzas que podrían remitir a sesiones del especialista ritual, como lo señaló de la Garza (1984).

Si bien estamos conscientes de la diferencia estructural entre las formaciones agrícolas sedentarias y sociedades de recolectores cazadores seminómadas, es posible pensar, dadas las características particulares de los grupos pames, que esta es una posibilidad plausible y que en el uso y función de las figuras antropomorfas miniaturas hubo un discurso compartido en términos de los sistemas de creencias y la cosmovisión.

De cualquier forma, la capacidad discursiva de las representaciones antropomorfas miniatura continúa vigente en sociedades indígenas; en este sentido, entre los chichimeca otomí del semidesierto queretano, el papel de los ancestros en la construcción del paisaje sagrado es fundamental, pues cerros, montañas, cuevas y ciertas formaciones del paisaje, son consideradas la residencia de los ancestros a los que se ofrendan pequeñas figuras antropomorfas de maíz para recibir protección, salud, fertilidad y lluvia (Mendoza y Vázquez, 2008).

¹ La persona humana se constituye por su interacción y relación con otras personas humanas y no humanas. Posee un cuerpo, facultades emocionales y cognitivas. Así, una persona no humana es aquella a la que son atribuidas disposiciones y comportamientos humanos como a plantas y animales. Inclusive tales disposiciones se expanden hacia el reino que, desde una ontología occidental, son organismos no vivientes, por ejemplo, objetos, topografías, minerales o cualquier otra entidad dotada de propiedades que la definan: alma, conciencia, mortalidad, la capacidad para crecer, comunicarse, una conducta social y un código moral (Descola 2001).



Figura 9. Tanto en Cueva del Cuervo como en El Tepozán, los paneles elegidos para pintar se encuentran en la parte superior de oquedades ubicadas en la base de los escarpes a manera de pequeñas cuevas. Foto: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

Considerando la importancia del paisaje, el papel de los ancestros u otras entidades ya sean humanas o no humanas¹ y la identidad relacional indígena² —es decir, cómo conceptualiza y se relacionan las sociedades indígenas con el entorno como un espacio cultural, no natural del que se derivan las orientaciones individuales y colectivas, según observa Howell, (2001) en la cosmovisión indígena—, cobran relevancia cuevas y cerros que son morada y lugar de emergencia de los ancestros.

De tal forma, tanto en Cueva del Cuervo como en El Tepozán, observamos la presencia de numerosas oquedades en la base del escarpe a manera de pequeños abrigos no habitables, lo que resulta significativo pues los motivos pictóricos fueron dispuestos inmediatamente justo por encima de estas oquedades que podrían representar la entrada al inframundo (figura 9). Por otro lado, en El Tepozán se plasmaron antropomorfos miniatura con un tronco o apéndice muy largo que les otorga apariencia

de lagarto; esta situación podría ser equivalente también a la metonimia narrativa empleada entre algunas sociedades de recolectores cazadores y cultivadores del occidente de México donde las vinculan con los antepasados, la lluvia, el fuego y el tiempo mítico de la creación, cuando los seres humanos eran lagartos (Faba, 2001).

Consideraciones finales

Nos parece claro que en la Cañada de los Murciélagos existió un uso diferencial del espacio con relación a los sitios de arte rupestre localizados en el valle intermontano de Victoria. Su disposición espacial en parajes de difícil acceso y ocultos a la vista sugiere que probablemente en El Tepozán y la Cueva del Cuervo se realizaban rituales específicos que podrían vincularse no solo a la fertilidad. Por las características propias de estos sitios, consideramos que solo eran visitados por los implicados directamente

² En una ontología relacional la dividualidad se refiere a la constitución de la persona a partir de relaciones no solamente con los integrantes del grupo social, sino con los demás especies del entorno, sean humanos o no humanos. Dividuar, estrechamente ligado a la condición de persona —personhood—, significa vivir en un entorno donde se producen y reproducen las relaciones sociales entre humanos y no humanos por compartir un mismo entorno (Bird-David 1999).



Figura 10. Desde El Tepozán se tiene una vista privilegiada del Pinal del Zamorano (resaltado en el recuadro central), montaña sagrada de los antiguos cazadores recolectores. Foto: "Proyecto arte rupestre en la cuenca del río Victoria".

en los diferentes rituales y que estaban restringidos a unos cuantos iniciados, a diferencia de los sitios de arte rupestre del valle en virtud de su fácil acceso y disposición cerca de los pies de monte, que los colocaba al alcance de la comunidad, insinuando así un uso público.

La intervisibilidad no solo entre los sitios de la cañada, sino también con la ancestral montaña sagrada del Pinal del Zamorano (figura 10) remite también a este uso específico y diferenciado del espacio, donde los paisajes naturales fueron transformados en el imaginario colectivo en paisajes sagrados marcados ritualmente por la pintura rupestre con una iconografía singular (Viramontes, 2014b).

Las distintas sociedades indígenas de la región, pretéritas y actuales, tenían una estrecha relación con el paisaje, y el uso y función de las representaciones miniatura plasmadas en la Cañada de Murciélagos podrían enmarcarse

en un complejo sistema de creencias que vinculaba los muertos, los ancestros y la fertilidad.

En otros trabajos propusimos que ciertos sitios del valle tenían un carácter público al funcionar como espacios colectivos de reunión (Viramontes y Flores, 2008) y que parte de la gráfica rupestre, como los antropomorfos asociados a diseños circulares, fueron plasmados en calidad de ofrendas (Salinas, 2012); probablemente, las representaciones miniatura, específicamente los antropomorfos plasmados en la Cañada de Murciélagos, aluden a este mismo discurso relacional, donde de acuerdo con Giménez (2002) este tipo de representaciones formaban parte de la identidad étnica que remitía a contextos socialmente específicos, difiriendo en cuanto a su composición y significados según los procesos que las originaron; de ahí la permanente reivindicación del territorio ancestral como lugar de anclaje de la memoria colectiva y como referente y contenedor simbólico de la identidad de los recolectores cazadores del semidesierto.

Bibliografía

- Armillas, P. (1991). Condiciones ambientales y movimientos de pueblos en la frontera septentrional de Mesoamérica. En T. Rojas Rabiela (editora), *Pedro Armillas, vida y obra*, Tomo II, (pp. 207-232). México: INAH-CIESAS.
- Bird-David, N. (1999). Animism Revisited: Personhood, Environment, and relational Epistemology. *Current Anthropology*, Supplement February, The University of Chicago press, The Wenner-Green Foundation for Anthropological Research, Vol. 40, pp. 67-91.
- Broda, J. (1997). Lenguaje visual del paisaje ritual de la Cuenca de México. En S. Rueda, C. Vega y R. Martínez Baracs (eds.), *Códices y documentos sobre México, Segundo Simposio*, Vol. II, (pp. 129-162). México: INAH. (Colección Científica 356).
- De Santa María, Fr. G. (2003). *Guerra de los chichimecas, (México 1575 - Zirato 1580)*. (2da ed.) A. Carrillo Cázares (estudio introductorio, paleografía y notas). Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, A.C., Universidad de Guadalajara, El Colegio de San Luis. (Colección Fuentes).
- Descola, P. (2001). Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social. En P. Descola, y G. Pálsson (Coords.), S. Mastrangelo (trad.) *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas* (pp. 101-121). México: Siglo XXI Editores.
- Faba Zuleta, P. (2001). *El simbolismo de algunos petrograbados de Nayarit y Jalisco a la luz de la mitología huichola*. (Tesis de licenciatura en Antropología Social). Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- Faugère, B. (1997). *Las representaciones rupestres del centro norte de Michoacán*. México: Cuaderno de Estudios Michoacanos, Centre Francaise D'Etudes Mexicaines et Centraméricaines.
- Garza, M. (1984). *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México: Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Giménez Montiel, G. (2002). Paradigmas de identidad. En A. Chihu Amparán (coord.), *Sociología de la identidad* (pp. 35-62). México, Universidad Autónoma de Metropolitana, Miguel Ángel Porrúa.
- Howell, S. (2001). ¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas chewong sobre los humanos y otras especies. En P. Descola y G. Pálsson (Coords.), S. Mastrangelo (trad.), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas* (pp. 149-168). México: Siglo XXI Editores.
- Jiménez Moreno, W. (1977). Historia antigua de la Ciudad de León. *Colmena Universitaria*, núm. 38. Edición especial dedicada a la XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, México.
- Kirchhoff, P. (1943). Los recolectores cazadores del Norte de México. El norte de México y el sur de Estados Unidos. En *III Mesa redonda, Sociedad Mexicana de Antropología* (pp. 133-144). México.
- Mendoza Rico, M. y Vázquez Estrada, A. (2008). Territorios etéreos. El papel de los antepasados en la construcción del paisaje sagrado entre los chichimeca-otomíes del semidesierto queretano. En C. Viramontes Anzures (coord.), *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales. Ana María Crespo Oviedo In Memoriam*, Volumen II, (pp. 409-429). México: Instituto Nacional de Antropología e

- Historia, Universidad Autónoma de Querétaro, Archivo Histórico Municipal.
- Salinas Hernández, F. (2012). *Danzar para curar. Las representaciones antropomorfas rupestres del semidesierto guanajuatense y su función terapéutica*. (Tesis de licenciatura en Arqueología). Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana. México.
- Tedlock, B. (1983). El C'oxol: un símbolo de resistencia quiché a la conquista espiritual. En R. Carmack, y F. Morales (eds.), *Nuevas perspectivas sobre el Popol Vuh* (pp. 343-357). Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- Viramontes Anzures, C. (2014a). Rock Art of Sierra Gorda, Guanajuato, México. Ponencia presentada en el XVII *International Congress Of Prehistoric And Protohistoric Science*, Burgos, España, 1-7 de septiembre.
- Viramontes Anzures, C. (2014b). Hombre, mujer o quimera. Antropomorfismo y diferenciación sexual en el arte rupestre de Guanajuato. En L. Somohano (coord.), *Tiempo y región. Estudios históricos y sociales, Vol. VIII*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Querétaro, Archivo Histórico Municipal.
- Viramontes Anzures, C. y Flores Morales L. M. (2007). *Proyecto Arte Rupestre en la cuenca del río Victoria. Segundo Informe Parcial*. (Informe técnico). Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- Viramontes Anzures, C. y Flores Morales L. M. (2008). Paisaje y expresión rupestre en La Sobrepiedra, un sitio arqueológico del nororiente de Guanajuato. En C. Viramontes Anzures (Coord.), *Tiempo y región vol. II, Estudios Históricos y Sociales. Ana María Crespo, In memoriam* (pp. 303-334). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Querétaro, Archivo Histórico Municipal.
- Viramontes Anzures, C. y Flores Morales L. M. (2013). *Proyecto Arte rupestre en la cuenca del río Victoria, Subprograma Proyecto Arqueológico Arroyo Seco, Informe final, temporada 2012*. (Informe técnico). Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- Viramontes Anzures, C. y Flores Morales L. M. (2014). *Proyecto Arte rupestre en la cuenca del río Victoria, Subprograma Proyecto Arqueológico Arroyo Seco, Informe final, temporada 2013*. (Informe técnico). Archivo Técnico del Consejo de Arqueología, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- Viramontes Anzures, C. y Flores Morales, L. M. (En prensa). Repertorio temático del arte rupestre esquemático del nororiente de Guanajuato. En P. Casado y Lorena Mirambell (coord.), *El arte rupestre en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Viramontes Anzures, C. y Salinas Hernández, F. (2014). Cruces, altares y glosas. El avance evangelizador en el arte rupestre de Guanajuato. Ponencia presentada en *Diálogos multidisciplinarios en el estudio de la gráfica rupestre*, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz 7-11 de abril.

El arte rupestre como memoria visual en Cerro Dade, Oaxaca. Espacios para la expresión cultural

Sandra Liliana Ramírez Barrera*

Una de las manifestaciones culturales con alto grado de complejidad visual lo constituyen las pinturas rupestres. Para abordar estas imágenes plasmadas en lienzos pétreos es necesario considerar, además del aspecto histórico y etnográfico, el espacio en que se encuentran. Lo anterior a fin de intentar reconstruir el uso dado a las expresiones rupestres y su probable relación con las áreas donde se encuentran.

En el presente abordo algunas de las pinturas rupestres que están en Cerro Dade, localizado en el municipio de San Miguel Tequixtepec, Oaxaca. Las temáticas de estas pinturas cambian en función con los diversos sectores de Dade, por lo que relaciono ciertas imágenes con el espacio donde están plasmadas a fin de obtener un acercamiento al propósito de su creación.

Los resultados de este primer acercamiento sugieren que Cerro Dade es un espacio receptor de manifestaciones visuales que están estrechamente relacionadas con los contextos ambientales que existen en cada área de esta elevación natural. El presente constituye el primer estudio en materia de pintura rupestre en este lugar, donde mixtecos, chocholtecos e ixcatecos han confluído por siglos.

El paisaje cultural y la pintura rupestre

El ser humano se caracteriza por utilizar los espacios naturales como un medio de subsistencia, a la vez que les otorga significados culturales bajo cierto matiz simbólico suscep-

tible de identificarse materialmente, como por ejemplo en los sitios prehispánicos ubicados en la cima de los cerros. En ellos se logra manifestar dominio e importancia social y religiosa. Se trata de lugares señalados con el fin de evidenciarse con respecto a su misma sociedad y hacia otros grupos.

Existen otros vestigios materiales como la pintura rupestre que, a diferencia de los antes mencionados, pueden contar con accesibilidad visual o bien mantenerse ocultos. Dada estas circunstancias, se hace necesario reflexionar con respecto a estos espacios.

Gilberto Giménez señala que entre las necesidades de los grupos humanos está la apropiación del espacio, lo que constituye una delimitación de fronteras o de control que puede ser utilitaria y funcional o bien simbólico-cultural, esta última manifestada en el paisaje natural (Giménez, 2005). Un paisaje natural con cierta carga cultural añadida representa un paisaje cultural, un espacio donde la cultura es un agente, el área natural el medio y el paisaje cultural el resultado (Carl Sauer citado por Gallaga, 2010).

Desafortunadamente esas conceptualizaciones de los paisajes por parte de los antiguos habitantes son alteradas en gran medida por la visión occidental actual, aunado a la pérdida del mensaje inserto. Un mismo paisaje puede ser un lugar distinto para dos personas diferentes, principalmente por las diversas tradiciones culturales (Thomas, 2010).

El área donde se localiza Cerro Dade es un lugar donde el arraigo de tradiciones es dis-

*Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

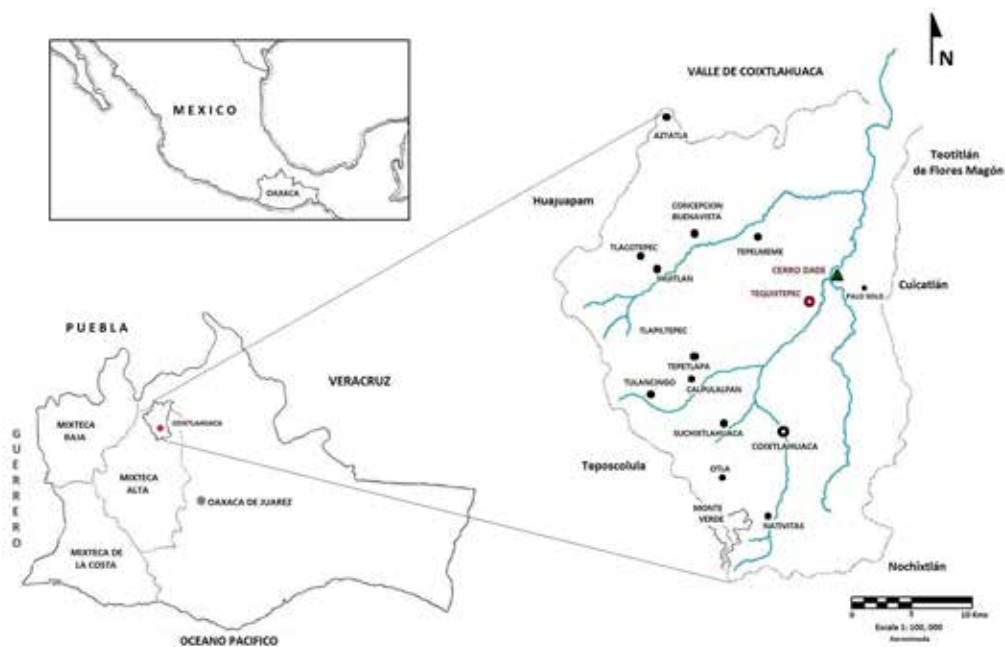


Figura 1. Ubicación del lugar de estudio. Dibujo: Parmentel, 1982, modificado por Sandra Liliana Ramírez Barrera.

perso debido a que se trata de una zona de cruce de diversas etnias. Ante esta problemática de fuentes de información, un medio de aproximación consiste en abordar a las pinturas rupestres con respecto a sus patrones espaciales y culturales involucrados, como se verá a continuación con algunos de los parajes existentes en Dade.

El paisaje cultural en Cerro Dade

Contexto geográfico y cultural

Cerro Dade está en el municipio de San Miguel Tequixtepec localizado al norte del estado de Oaxaca y en el distrito de San Juan Bautista Coixtlahuaca (figura 1), este último habitado por mixtecos, ixcatecos y chocholtecos, grupos que pertenecen a la familia lingüística otomangué. De ellos, los chocholtecos son un grupo compacto que habita actualmente los pueblos de Santa María Nativitas, San Pedro Buenavista, San José Monte Verde, Santa Catarina Ocotlán, Santiago Teotongo y San Miguel Tulancingo (Barabas, 1999) además de Tequixtepec. Este

último se caracteriza por abarcar dentro de su territorio político actual dos elevaciones naturales con importancia cultural, uno es el “Cerro del Caracol Grande” o “*Jna Nüingui*” en chocholteco, y que está representado en el *Lienzo Tequixtepec* del siglo XVI. La segunda elevación es Cerro Dade, del que aparentemente no existe registro histórico como tal, pero que alberga las pinturas rupestres de este estudio.

El espacio en Cerro Dade

Cerro Dade o *Ndadē*, que en chocholteco significa “mercado” de acuerdo con el señor Juan Cruz, cronista de Tequixtepec, es una elevación natural que no sobrepasa los 400 metros de altura y que se localiza en medio de una zona de planicie rodeada al norte y al sur por cadenas montañosas de más de 2200 metros de altura sobre el nivel del mar. Al oeste destaca el Cerro del Gran Caracol y al este existe una serie de elevaciones que presentan diversas alturas (figura 2).

La corriente principal se llama Río Grande o de Tequixtepec, que atraviesa al municipio en sentido sur a norte, incluyendo la zona oes-



Figura 2. Vista general del actual asentamiento de San Miguel Tequixtepec junto al “Cerro del Gran Caracol.” Hacia el NE se observa la ubicación de Cerro Dade. Imagen: Google Earth, modificado por Sandra Liliana Ramírez Barrera.

te de Cerro Dade. Al sur, fuera del municipio, este río pasa por una zona llamada Cerro Verde o Nudo Mixteco que está contiguo a Nativitas y Coixtlahuaca y que se caracteriza por una alta precipitación pluvial que contribuye a la alimentación natural de este río.

Las pinturas rupestres en Cerro Dade

Contextos generales

En Cerro Dade existen cinco áreas con pinturas rupestres conocidas como Peña de la Cruz, Peña Amarilla, Río Pirul, Peña de la Iglesia y Moralillo, que se localizan en el lado oeste de esta elevación (figura 3). Haciendo una comparación general entre todas ellas, se observan diferenciaciones en sus temáticas. Por ejemplo, en Peña de la Santa Cruz predominan las figuras zoomorfas de cuadrúpedos mientras que los antropomorfos son comunes en Peña Amarilla.

En la mayor parte de las pinturas el tono de pigmento utilizado es rojo, en ocasiones con variaciones sutiles en matices anaranjados,

mientras que los colores rojos, negros y blancos están únicamente en Peña de la Santa Cruz. Por lo regular las líneas, que son gruesas, abarcan uno a dos centímetros, aunque también las hay menores de un centímetro de grosor. Sobre algunas de las pinturas rupestres elaboradas en pigmento rojo hay líneas más delgadas menores a dos milímetros de grosor en colores

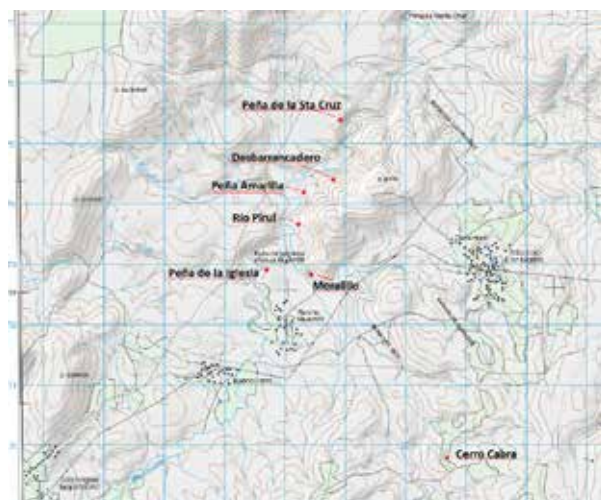


Figura 3. Localización de los sitios rupestres registrados hasta el momento. Carta Topográfica INEGI, modificada por Sandra Liliana Ramírez Barrera.



Figura 4. Vista del río Grande de San Miguel en su segmento correspondiente a Peña de la Cruz. Este lugar se caracteriza por presentar abundante vegetación. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.



Figura 5. Algunas de las pinturas rupestres de escudos que se encuentran en Peña Amarilla. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.

rojo, negro, amarillo y anaranjado. Algunas de ellas son figuras geométricas y otras son líneas rectas u onduladas.

Ante esta variación de trazos de líneas, tonos y superposiciones se argumentaría la presencia de distintos momentos de creación, varios artistas o bien la revaloración o rechazo de algunas de las imágenes sobrepuestas en función a los cambios sociales (Ramírez, 2014).

Las áreas con pintura rupestre están por lo regular a escasos 50 metros de distancia del Río Grande de San Miguel. Algunas son de fácil visibilidad a cierta distancia como en Peña de los Guerreros, pero otras más están en áreas discretas y que resultan poco evidentes a simple vista, como en Peña de la Cruz.

El espacio intervenido en Peña de la Cruz abarca por lo menos un kilómetro de recorrido, siguiendo la sinuosa vega del río. Las pinturas rupestres que existen en esta zona ocupan la mayor parte de las paredes de roca, que están en forma de grandes prismas que llegan a medir hasta 10 metros de altura aproximada. A pesar de la monumentalidad de esta área, estas pinturas son visibles únicamente caminando en este espacio, que está en una hondonada con abundante vegetación (figura 4). Allí existen figuras geométricas, antropomorfas y zoomorfas, pero entre ellas se observa una imagen

con atributos similares a un numen del que se hablará más adelante.

Por su parte, las pinturas en Peña Amarilla se caracterizan por tratarse de figuras de guerreros que portan escudos, aunque algunos de estos objetos también están representados de forma individual. La característica principal de los escudos es que todos ellos tienen un diseño interior único dividido por un par de líneas cruzadas que ocasionan una división cuadripartita. Dos de estas secciones están rellenas de color, lo que les otorga una apariencia ajedrezada (figuras 5- 6, 7 a-b).

Tanto los escudos como los guerreros fueron pintados en las zonas altas de las paredes rocosas que son lisas, esto es en áreas que se encuentran a más de tres metros de altura y que son fácilmente visibles desde lejos (figura 8). A mediados de año la zona se encuentra expuesta al sol la mayor parte del día, por lo que la vegetación, que es menor a dos metros de altura, corresponde a un clima semiárido (figura 9).

Guerreros, escudos y mitos compartidos

La representación de escudos y guerreros en el México prehispánico se encuentra en diver-

sas manifestaciones materiales como piezas de cerámica, murales, códices y lienzos. En ellos se observan ciertos patrones comunes en los diseños interiores como son medias lunas que se combinan con líneas semicirculares grecas, figuras triangulares y círculos concéntricos, entre otros más. Por su parte, los personajes que portan estos objetos muestran una variedad de posiciones dependiendo del contenido visual de las escenas; por ejemplo, el escudo puede estar representado a la ofensiva o a la defensiva o bien simplemente estar sostenido en escenas de procesión o camino hacia un evento bélico, entre otros.

Ross Hassig menciona que los escudos prehispánicos eran quizá utilizados “[...] como símbolos de poder más que como armadura funcional” (Hassig, 1992:95). Otras referencias relacionadas directamente con manifestaciones



Figura 6. Detalle de uno de los escudos de Peña Amarilla. En él se aprecia la división cuadrupartita que se repite en todos los demás que existen en el área. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.

rupestres sugieren a los escudos como objetos portadores de mensajes para identificar grupos sociales, propiedad o pertenencia social, como



Figuras 7 a y 7 b.- Ejemplo de uno de los guerreros que existen en Peña Amarilla y que porta un escudo con el diseño cuadrupartita. A la segunda figura se le aplicó el filtro “_ybk” del programa *DStretch* para mejor visibilidad de detalles. Fotos: Sandra Liliana Ramírez Barrera.



Figura 8. Paneles con escudos que se encuentran a una altura de 3.40 m de altura aproximada. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.



Figura 9. Vista general de Peña Amarilla, también conocida como Peña de los Guerreros. Algunos de los paneles con escudos y guerreros se encuentran a una altura aproximada de tres metros mientras que los escudos unitarios se encuentran en la zona alta, esto es a más de siete metros de altura. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.

es el caso de Durango en escudos rectangulares que muestran diversos trazos geométricos en su interior (Hers, 2004). Por otra parte, se ha propuesto que los diseños interiores de escudos representados en un panel de pintura rupestre que se localiza en el valle del Mezquital en Hidalgo fueron utilizados como identificadores de comunidades o barrios (Vite, 2012).

Además de lo anterior la figura de los escudos, también llamados rodelas, ha sido asociada como indicador de lugar como es el caso del glifo de Chimaltenango, en el *Lienzo de Quauhquechollan* (Asselberg, 2004).

La característica principal de todos estos ejemplos es que existe una amplia diversidad en los elementos visuales interiores, esto es que ninguno de sus diseños es idéntico pero se mantienen dentro de los cánones comunes mencionados con anterioridad, esto es medias lunas o líneas semicirculares, salvo los que están en Durango que exhiben en su interior líneas rectas, en zigzag o semicirculares.

Los escudos en Peña Amarilla muestran una sola idea que probablemente va más allá de su uso como arma defensiva. En la concepción prehispánica los “cuatro puntos” confinan una amplia gama de ideas que dependen del contexto donde fue generado. Entre ellas existen algunas imágenes cuadripartitas como en el topónimo de Pochtlán representado en la *Matrícula de Huexotzínco* y que ha sido identificado como una variante incluida en los glifos para indicar tianquiztli (López y Olmedo, 2010).

Hasta el momento no se tiene certeza del significado interior de los escudos de Tequixtepec, pero cabría la posibilidad de que se trate de una forma de expresión visual utilizada para la designación de Dade como un glifo de lugar, por ejemplo, o bien un grupo o linaje de guerreros. Esta posible solución puede tener otras vertientes que involucran no solo el diseño interior, sino también las figuras que portan los escudos.

Los guerreros de Dade, representados de frente, sostienen sus armas con una mano en alto y muestran cierto movimiento en los pies.

Este gesto podría traducirse como una acción de desplazamiento físico ya sea por cambio de lugar o una acción semejante a una danza. A la vez empuñan las armas con un ademán de mostrarlas como advertencia, dominio, poder o mando (figura 10).

Se reconoce que resulta complicado establecer alguna definición explícita del diseño interior único de los escudos en Dade. Sin embargo, su localización en las zonas altas de las paredes rocosas sugiere que fueron hechos para exhibirlos junto con los guerreros, acompañándose a la vez con una marca unitaria de los escudos a fin de que otras personas los observaran fácilmente al transitar por el lugar, el cual no muestra ningún tipo de obstáculo geográfico para su acceso (figura 11).

Dade destaca de entre las elevaciones circundantes debido a su tamaño pequeño, por lo que representa un buen elemento natural para su uso como marcador territorial o de frontera, esto es como parte del paisaje construido culturalmente.

El propósito de hacer visibles las imágenes de las pinturas de escudos y guerreros de Peña Amarilla encuentra su opuesto en otras áreas con pinturas rupestres que se localizan en sitios de difícil visibilidad y acceso.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el área de Peña de la Santa Cruz. En este lugar impera un exceso de humedad debido a que el río se encuentra a escasos cinco metros de distancia, lo que ocasiona que exista abundante vegetación.

De entre un nutrido número de paneles de pintura rupestre que existe en esta zona, se observa una figura que se compone de una línea horizontal de unos 15 centímetros de longitud cuyo extremo izquierdo remata en un triángulo obtuso. En la parte inferior de la línea hay doce líneas verticales, paralelas entre sí. Esta imagen comparte atributos con la descripción de una “serpiente cornuda” en la que el extremo izquierdo correspondería a la cabeza con cuerno, la línea horizontal es el cuerpo



Figura 10. Guerrero con escudo cuadripartita. Al igual que el guerrero de la figura siete, se observa dinamismo en los elementos que porta. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.



Figura 11. Panorámica desde el área donde se encuentran los escudos de Peña Amarilla. Abajo el río Grande. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.



Figura 12. Detalle de la “serpiente cornuda” localizada en el área de Peña de la Cruz, en Cerro Dade. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.



Figura 13. Vista sur desde Cerro Dade. Al fondo se observa Cerro Verde, sitio con alto grado de captación de humedad en la zona y lugar de los mitos chocholtecos. Foto: Sandra Liliana Ramírez Barrera.

y las líneas cortas inferiores representarían a la lluvia que cae de la serpiente (figura 12).

La serpiente cornuda representa un numen de agua que, con ciertas variantes, forma parte del repertorio mítico de varios pueblos en Oaxaca. En Monte Verde hay mitos donde se menciona que este numen es el causante de llevarse la humedad de la región en su paso a la Costa y es en este lugar chocholteco donde dejó su huella. En otros, la serpiente se enfrenta con otros seres que le dan muerte (Barabas, 2003).

Este reptil está en contracorriente al Río Grande que emana de Monte Verde, sitio que capta la lluvia, por lo que cabe la posibilidad de que exista una relación con este monte que nutre de humedad a Dade, en especial en su extremo norte, área donde se encuentra esta serpiente (figura 13).

Consideraciones finales

En la actualidad, el grupo chocholteco no cuenta con amplios estudios particulares, lo que complica de sobremanera su diferenciación cuando se trata de la cultura material. Sin embargo, a través de las imágenes es posible comenzar a definir un probable estilo regional que, aunque no esté terminantemente catalo-

gado como producto de los antiguos chocholtecos, representa un hilo conductor hacia el uso cultural de los espacios naturales.

Para Dade resalta el hecho de que los antecedentes históricos sugieren a Coixtlahuaca como un centro receptor de etnias que solían converger. Aunado a ello, Dade destaca para su uso como parte del paisaje cultural por su situación geográfica. En él, algunas zonas resultan evidentes al transitar por el lugar, como es el caso de Peña Amarilla y sus escudos, mientras que otras como Peña de la Santa Cruz se mantienen ocultas por tratarse de espacios naturales con características climáticas que podrían guardar relación con el numen de agua.

Se reconoce que aún faltan elementos por investigar en este y otros aspectos más, sin embargo, este estudio constituye el primer paso que intenta resolver paulatinamente parte de la historia visual de esta área oaxaqueña.

Lo que sí se puede asegurar es que al igual que otros lugares en Oaxaca, Cerro Dade representa un ser vivo. La tradición oral en Oaxaca menciona que los cerros tienen su propia piel que es la tierra, su vestido es la vegetación y su cabeza es la cima. En este caso Dade es un ente, un señor que tiene en sus “huesos” huellas de una memoria narrada visualmente en las pinturas rupestres que exhibe.

Bibliografía

- Asselbergs, F. (2014). *Conquered conquistadors. The lienzo of Quauaquechollan: a nahua visión of the conquest of Guatemala*. Leiden University, University Press of Colorado.
- Barabas, A. (1999). Renunciando al pasado. Migración, cultura e identidad entre los chochos. En A. Barabas y M. Bartolomé (editores), *La pluralidad en peligro* (pp. 129-163). México: INAH.
- Barabas, A. (2003). Etnoterritorialidad sagrada en Oaxaca. En A. Barabas (coordinadora), *Diálogos con el territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, Vol. 1, (pp. 37-124). México: INAH.
- Gallaga, E. (2010). El paisaje cultural del valle de Onavas, Sonora. En *VI Coloquio Pedro Bosch Gimpera*. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México (Documento electrónico).
- Giménez, G. (2005). *Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural*. Consultado el 5 de abril de 2014 en: <http://www.re-dalyc.org/articulo.oa?id=60722197004>
- Hassig, R. (1992). *War and society in Ancient Mesoamerica*. Berkeley: University of California Press.
- Hers, M. A. (2004). Arqueología de Durango, destellos en el olvido. En B. Braniff (coordinadora), *Introducción a la arqueología del Occidente de México* (pp. 525-549). México: Universidad de Colima.
- López Luján L., y Olmedo B. (2010). Los monolitos del mercado y el glifo tianquiztli. *Arqueología Mexicana*, No.101, pp.18-21.
- Parmenter, R. (1982). *Four Lienzos of the Coixtlahuaca*. Valley, Whashington, D. C.: Harvard University Press,
- Ramírez Barrera, S. L. (2014). *La pintura rupestre en San Miguel Tequixtepec, Oaxaca. Memoria visual en la Mixteca Alta*. (Tesis de maestría). UNAM. Mexico.
- Thomas, J. (2010). Understanding past landscapes: experience, memory and materiality. *VI Coloquio Pedro Bosch Gimpera*. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM (Documento electrónico).
- Vite Hernández, A. (2012). *El mecate de los tiempos. Continuidad en una comunidad bñäbñü del Valle de Mezquital*. (Tesis de licenciatura). UNAM. México.

Los *pecked cross* del sitio Presa de la Luz, municipio de Jesús María, Jalisco: un acercamiento a su posible interpretación

Francisco Manuel Rodríguez Mota*

Rodrigo Esparza López**

Las manifestaciones gráficas rupestres en México han tenido una importante presencia en lo que a investigaciones se refiere, partiendo desde la simple y llana descripción de sitios y motivos hasta el abordaje de su técnica de manufactura, posible filiación cultural y, en muchas de las ocasiones, posibilidades interpretativas considerando las características del entorno que las acoge. No siempre, sin embargo, se cuenta con los medios para lograr una adecuada interpretación de los motivos que se tienen bajo investigación, debido mayormente a que las manifestaciones gráficas rupestres (en sus técnicas de pintura, petrograbado o geoglifo) son materiales arqueológicos sumamente difíciles de interpretar por ser imágenes abstractas en la roca plasmadas por sociedades del pasado. Es decir, un fragmento de cerámica o de lítica o una construcción arquitectónica tienen mayores posibilidades de explicación frente a un petrograbado o pintura, ya que en los estudios rupestres entra en juego como mayor factor la ideología de quien llevó a cabo la representación (esquemática o indeterminada) en la roca.

Considerando la idea anterior, el estudio de las manifestaciones gráficas rupestres se encuentra lejos de ser exclusivamente una mera fuente descriptiva, ya que va mucho más allá de la descripción del simple trazo. Sin embargo, también es cierto que en muchas de las ocasiones nos enfrentamos a problemas de diversa índole que impiden llevar a cabo una propuesta

interpretativa de los elementos simbólicos que se estudian. Si bien, una primera aproximación se da entre el objeto (pensamiento simbólico) y el sujeto (ejecutor), a través del ordenamiento de las ideas para plasmarlas en la roca (de manera naturalista o abstracta), una segunda aproximación se presenta entre el objeto II (representación rupestre) y el sujeto II (investigador), en donde se asigna —arbitrariamente si se quiere— una primera interpretación del motivo que se piensa que está representado; la tercera aproximación se manifiesta en intentar ofrecer una explicación del probable significado de dicho motivo considerando múltiples factores (sociales, naturales e ideológicos) que den cuenta de la importancia de haber plasmado determinados motivos en determinados lugares y soportes para que cualquier otra sociedad del pasado (quizás del presente también) pudiera entender qué significado tuvo dicho motivo pintado o grabado en la roca.

El sitio que abordaremos en este trabajo, se encuentra en la región de los Altos de Jalisco, contiene una importante cantidad de petrograbados de motivos abstractos, en su mayoría geométricos, y asociados con al menos dos sitios arqueológicos con presencia de monumentalidad arquitectónica. El sitio nos parece excepcional porque es, hasta el momento, el único sitio reportado en México que concentra la mayor cantidad de elementos conocidos

* Colegio de Michoacán.

** Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Occidente.



Figura 1. Ubicación del municipio de Jesús María dentro de la zona de los Altos y la Presa de la Luz, Jalisco. Imagen tomada de <http://www.unionjalisco.mx>, modificado por los autores.

como *pecked cross* fuera del área urbana de Teotihuacán (Aveni, 2000).

No se pretende ofrecer una serie de explicaciones del por qué existen en este sitio determinadas figuras grabadas. Los objetivos son dar a conocer la importancia que reviste al sitio de “Presa de la Luz” del municipio de Jesús María, Jalisco, una descripción general de los hallazgos rupestres y, aunque pueda resultar un tanto aventurado en estos momentos, se ofrecerá una posible y tentativa interpretación de los mismos, basada principalmente en otros estudios que se han llevado a cabo y de las características del paisaje.

Ubicación

Los Altos de Jalisco constituyen un conjunto de tierras altas; una gran meseta que se eleva, de manera más o menos uniforme. El paisaje está formado por lomeríos y sinuosidades, también por pequeñas “joyas”. En sí, la región la forma un altiplano que da lugar a una serie de serranías, prominencias, laderas, llanadas y ondulaciones interrumpidas que van desde 1700 hasta 2500 metros sobre el nivel del mar. Tiene pocos ríos y arroyos, y el agua es escasa, aunque suficiente para los menesteres de los pobladores (Fábregas, 1986).

Destacan dos sierras en la región, la de Tepatitlán o de los Altos, que separa la cuenca de los ríos Zula y Verde; y la sierra de Comanja, en los límites con el estado de Guanajuato que permite algunas entradas hacia el Bajío. En la primera se ubica la más alta prominencia, el Cerro Gordo, con 2500 metros sobre el nivel del mar; en la de Comanja encontramos el Cerro San Gregorio de aproximadamente 2000, el resto de las elevaciones son menores. (Fábregas, 1986; López Mestas *et al.* 1994; Macías, 2009). La figura 1 muestra en color rojo la ubicación del Municipio de Jesús María.

Características fisiográficas del Municipio de Jesús María

Jesús María es un municipio de los Altos de Jalisco, situado a 157 kilómetros al oriente de la capital del estado. Más del 75 por ciento de su terreno son planicies y menos del 5 por ciento son zonas accidentadas. Las elevaciones alcanzan entre los 1500 a 2100 metros sobre el nivel mar, estos terrenos se ubican en el área oriente del municipio, denominada el Cerro Grande, donde inicia la Sierra Madre Occidental, tiene además al noroeste y suroeste algunos lugares que alcanzan más de los 2400 metros sobre el nivel del mar.

El territorio está conformado por terrenos que pertenecen al período cuaternario. Está constituido por rocas ígneas extrusivas, conglomeradas y rocas sedimentarias, hay algunos lugares con basalto y cerros de toba (Arellano s.f.).

Antecedentes de investigación

A la llegada de los españoles, Mesoamérica (al norte del río Lerma en el estado de Jalisco) estaba habitada por grupos cazadores recolectores como los tecuexes o caxcanes. Siglos antes, en esta región que actualmente conocemos como Altos de Jalisco, se desarrollaron y habitaron

grupos sedentarios que, aunque tenían algunos rasgos que los relacionaban con los del centro y sur de Mesoamérica, desarrollaron culturas con características propias como la llamada Cultura Alteña (Porcayo, 2002), aunque esta no se ha definido formalmente, ha habido intentos para conformar y reconocer su origen, datación y rasgos característicos (Bell, 1974; Piña Chan, 1976; López Mestas, 1994; Araiza 2000; Porcayo, 2002).

Al parecer esta zona alteña también sirvió como frontera cultural entre los grupos cazadores-recolectores norteros y los sedentarios mesoamericanos. Al sur de la zona, se sabe de ciertas incursiones de sociedades bien establecidas como la Tradición Teuchitlán, constructora de guachimontones y tumbas de tiro para principios de la era cristiana, hasta posibles incursiones tarascas en el siglo XV (Weigand y García, 1999).

Los trabajos realizados en distintos municipios concuerdan que lo encontrado en la región de los Altos proviene significativamente de la zona del bajío guanajuatense. Donde, unos siglos antes de Cristo, se desarrollaron culturas como la Chupícuaro y Morales (500 a.C.-100 d.C.), las cuales “colonizaron” los Altos de Jalisco. Lo anterior se infiere ya que algunas formas cerámicas con su iconografía y sus formas son más antiguas en la región del bajío guanajuatense que las ubicadas en la región alteña.

Otra cuestión importante que se ve reflejada es que la región fue habitada por grupos sedentarios al menos durante 900 años, sin embargo, para el siglo XI d.C. la región sufrió un repentino abandono y subsecuentemente se empezó a despoblar los alrededores tras ser destruidos sus asentamientos principales.

Investigadores que han estudiado la región suponen que el abandono fue por cambios medioambientales y que los grupos sedentarios, al no poder lograr cultivar el suficiente sustento para su población por la falta de lluvia, abandonan la región replegándose hacia el sur del río Lerma. Sin embargo, lo úni-

Autor	Sitio o Región	Fechamiento
Betty Bell (1974)	Teocaltiche	100-250 d.C.
Román Piña Chan (1976)	El Cuarenta en Lagos de Moreno	Fase I: 500-750 d.C. Fase II: 750-1000 d.C.
Beatriz Barba y Román Piña Chan (1980)	El Cerrito en el Valle de Guadalupe	600-650 a 1100-1150 d.C.
Jorge Ramos y Lorenza López (1992)	San Juan de los Lagos, Unión de San Antonio y Lagos de Moreno	Fase I: 200 a.C.-300 d.C. Fase II: 300-900 d.C.
Blas Castellón Huerta (1993)	Atotonilco-Arandas	100-900 d.C.
Alfonso Araiza (2000)	Lagos de Moreno	Fase Lagos 350-400 a 700-800 d.C.
Antonio Porcayo (2002)	Lagos de Moreno	Fase I: 802-950 d.C. Fase II: 950-1028 d.C.

Tabla 1. Fechamientos para los Altos de Jalisco (tomado de Porcayo, 2002).

co claro en el repliegue fronterizo es que desde Zacatecas hasta los Altos de Jalisco los sitios más importantes fueron destruidos intencionalmente.

Siglos después de este repliegue, los grupos nómadas, mejor conocidos como chichimecas, ocuparon de nuevo la región llevando consigo un modo de vida distinto al de los antiguos habitantes. En los Altos, los guachichiles y tuxcuecos subsistieron explotando los recursos del medio ambiente dejados por los sedentarios e incluso en algunos lugares tendieron campamentos sobre los asentamientos abandonados; a pesar de esto, la evidencia arqueológica muestra que los guachichiles nunca tuvieron la misma densidad poblacional que los antiguos alteños y, de hecho, en la mayoría de los casos habitaban en los lugares más inaccesibles del valle hasta que su espíritu indómito fue sometido por los españoles. Algunos de los fechamientos registrados por especialistas para la región de los Altos se muestran en la tabla 1.

En el caso del Municipio de Jesús María, se han registrado algunos sitios arqueológicos como los de Las Pilas, San Agustín, Cerros del Pandillo, El Farfán y Presa de la Luz. La mayoría de estos sitios no han sido explorados por lo que es difícil establecer alguna época de su asentamiento. Es más factible llegar a ciertas conjeturas con los trabajos realizados en otras

partes de los Altos de Jalisco, por medio de la cerámica encontrada por Betty Bell (1974) en sus excavaciones de Teocaltiche y por Blas Castellón (1993) en la zona de Atotonilco-Arandas. A partir de estos materiales es claro que la colonización de los Altos provenía del sur de esta región.

*Algunos antecedentes sobre los **pecked cross***

Los llamados *pecked cross* o “cruces de puntos” son petrograbados emblemáticos de este sitio arqueológico. Cabe hacer la mención que este tipo de imágenes se encuentran muy bien representadas en diversos sitios del centro, occidente y norte del país. Así, por ejemplo y considerando algunas variantes en sus representaciones (completamente circulares o cuadradas) Rivas (1998) estudia un petrograbado con posible significado astronómico en Otancapulco, Naucalpan, en el estado de México. Dicho autor analiza estas manifestaciones gráficas rupestres como posibles indicadores de observación astronómica y ritual en ese sitio en particular. Se maneja un enfoque antropológico e histórico contextual a nivel de sitio. Hace una confrontación de datos tanto arqueológicos como etnohistóricos e iconográficos para acercarse a su significado cultural.

Aveni en el año 2000 realizó una publicación sobre el tiempo, la astronomía y las ciudades del México antiguo. En su investigación muestra un *pecked cross* muy similar a los que tenemos en la Presa de la Luz. Sobre dicha imagen refiere que “estos diseños calendáricos están labrados en pisos de estuco de Teotihuacán y en piedras de las montañas cercanas. En este, procedente de la Ciudadela, se pueden contar 20 marcas sobre cada eje” (Aveni, 2000:24).

Al respecto, Nicolau *et al.* (2003) comenta sobre el *pecked cross* localizado en las cercanías del poblado de Quiringüicharo, Michoacán que:

El rasgo simbólico fundamental de este sitio lo constituye el llamado ‘marcador solar’, un magnífico petroglifo trabajado sobre una pequeña superficie rocosa colindante con el aflamamiento, a manera de mirador podría decirse. Su trazo está logrado a partir de la técnica de percusión con cincel, horadando una serie de pequeños pozos de muy poca profundidad y tamaño (.03 x 1 cm aprox), en otras palabras, no tenemos un trazo continuo, sino el tipo de las llamadas ‘pecked cross’ teotihuacanas (Aveni, 2000) (Nicolau, Cárdenas y Rétiz, 2003).

De acuerdo con las investigaciones realizadas los anteriores arqueólogos llegaron a la conclusión de que:

[...] la simbología a nivel conjunto sí está asociada efectivamente a ciertos ciclos del orto heliaco y no se encuentra relacionada a ninguna estructura o estructuras como se presenta en el Altiplano o en el Norte de Mesoamérica. La erosión ha impedido hacer un conteo preciso de los puntos del marcador (241 horadaciones), sin embargo los cuatro puntos nos pueden remitir a la

‘Cruz del Sur’ y el estelomorfo a un posible evento arqueoastronómico (eclipse o supernova 1054), sin descartar la posible relación simbólica del ‘ojo..’ con Venus y su ciclo sinódico. Este punto de observación, de fuerte implicación ritual está contextualizado con otros sitios y posiblemente sus autores sean los mismos habitantes de la margen del río Lerma emplazados en el sitio del clásico medio en el ‘Cerro de los Chichimecas’ próximo a La Piedad de Cabadas, Michoacán (Nicolau, Cárdenas y Rétiz, 2003).

Faugère (2005) hace referencia a obras en petrograbado que podrían remitirnos a prácticas astronómicas. Su existencia había sido demostrada por A. F. Aveni y H. Hartung (1982) en un sitio vecino, situado cerca del pueblo de Purépero, donde los grabados representan círculos piqueteados parecidos a los de Teotihuacán. Motivos semejantes se encuentran también en Yurécuaro y en La Palma, cerca de Cojumatlán (Faugère, 2005:478).

En las cercanías del poblado de Momax, Zacatecas, en el cerro San Miguel existe un petrograbado muy similar a los *pecked cross* aquí descritos y del que no se ha hecho un estudio aún en profundidad. Rodríguez llevó a cabo un levantamiento preliminar del petrograbado en cuanto a su registro fotográfico, toma de medidas y orientaciones, al igual que su ubicación mediante el uso de GPS. El petrograbado se encuentra asociado con una serie de pocitos de más o menos dimensiones similares entre sí (Rodríguez Mota, 2011 y 2013).

Rétiz (2014) considera, en una investigación realizada bajo la arqueoastronomía de los *pecked cross* en el estado de Michoacán, que las investigaciones deben de ser realizadas por expertos en astronomía asesorados por arqueólogos o bien por arqueólogos especializados en astronomía para evitar la sobreinterpretación o la subestimación de los datos recabados en campo (Rétiz, 2014:365).



Figura 2. Fotografía de las MGR conocido como el “Planchón principal” registrado por primera vez por Galván en el 2005, donde se puede apreciar uno de los *pecked cross* al frente. Foto: Rodigo Esparza López.



Figuras 3. Primer *pecked cross* ubicado en las inmediaciones de la presa con orientación hacia el “observatorio” del sitio. Foto: Francisco Rodríguez Mota.

que sus ejecutores plasmaron en la roca con un detalle preciso, en el sentido de que la gran mayoría de ellos se encuentran alineados con respecto al norte magnético.

Los *pecked cross* de la Presa de la Luz

La palabra petroglifo proviene de los términos griegos *petros* (piedra) y *glyphen* (tallar), en su origen fue acuñada en francés como *pétroglphe*. Los petroglifos son representaciones gráficas labradas en piedras y rocas. Estos petroglifos son una forma de comunicación simbólica que representan diferentes ritos, principalmente de fertilización o cuestiones calendáricas de los pueblos prehispánicos. Los diferentes sitios arqueológicos donde existe esta antigua gráfica constituyen un legado sobre la cosmogonía y cultura ancestral de nuestros antepasados (Esparza y Rodríguez, 2013b:802).

Un sitio arqueológico que resalta en este aspecto se encuentra en la Presa de la Luz. En este lugar en el año de 2006, durante trabajos agrícolas realizados junto a la presa se hallaron un conjunto de petroglifos hechos sobre la roca madre que configuran un espacio mayor a los diez metros cuadrados.

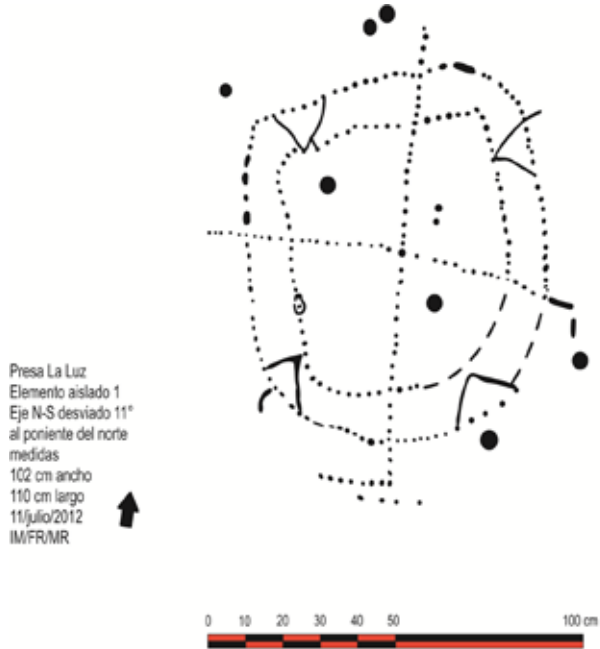


Figura 4. Dibujo: primer *pecked cross*. Dibujo de Rodigo Esparza López, Francisco Rodríguez Mota y Mario Rétiz García.

En síntesis, la presencia de estos *pecked cross* o marcadores solares (como se les conoce también en la arqueología) estarían haciendo la representación de brújulas prehispánicas

Estos primeros hallazgos fueron registrados por Javier Galván del Centro INAH Jalisco, quien menciona que estos petroglifos fueron hechos hacia el 500 d.C. (figura 2). Posteriormente en el año de 2008, el arqueólogo Eduardo Ladrón de Guevara (comunicación personal 2012) también realizó un estudio de superficie y registro de los petrograbados antes mencionados y de otros aislados en la zona este de la presa (Esparza y Rodríguez, 2013b:803). En la zona también se registró otro *pecked cross* por Ladrón de Guevara (2008) y otras manifestaciones rupestres aisladas.

Por último, los trabajos llevados a cabo en la Presa de la Luz iniciaron en mayo de 2012 y finalizaron hasta enero de 2014, dos temporadas de investigaciones. Se registraron un total de 600 petrograbados y el levantamiento topográfico de dos sitios arqueológicos con arquitectura monumental asociados a los mismos petrograbados (Esparza *et al*, 2012; Esparza y Rodríguez, 2013a). Para los objetivos de este artículo solo nos enfocaremos en nueve *pecked cross* localizados en esta área.

El primer *pecked cross* se ubica en la parte norte de la presa, resulta importante mencionar que este elemento se sitúa completamente ais-

lado de cualquier otra representación rupestre de petrograbados. No se descarta la posibilidad de que pudiera encontrarse asociado con algún otro elemento que aún se encuentre debajo de la capa de pastizales que abundan en la zona. Está orientado hacia el eje norte-sur con una desviación de 11°. Sus medidas generales son: 102 cm de ancho por 110 cm de longitud. En promedio, cada horadación se encuentra a 2 cm de distancia entre sí. Cada una de ellas mide 1.5 cm de diámetro y 0.5 cm de profundidad. Este petrograbado en particular se encuentra en buenas condiciones de conservación (figuras 3 y 4).

Un segundo *pecked cross* se localiza a escasos metros de la zona de petrograbados conocida como el “Observatorio”. Tiene una desviación de 11° al poniente del norte. Con respecto al trazo de la espiral presenta un ancho de 2 cm por 0.5 cm de profundidad. La misma característica presenta el marcador solar en cuanto a su trazo con una separación entre cada horadación de 4 cm. En lo particular este *pecked cross* se encuentra en muy buenas condiciones de conservación, por lo que es posible llevar a cabo un puntual conteo de sus horadaciones (figura 5 y 6).



Figuras 5. Segundo *pecked cross* asociado a una espiral compleja. Foto: Francisco Rodríguez Mota.

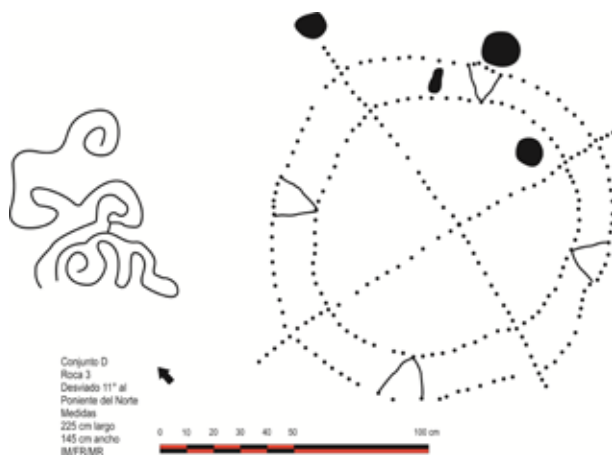


Figura 6. *Pecked cross* 2. Dibujo: Rodrigo Esparza López, Francisco Rodríguez Mota y Mario Rétiz García.

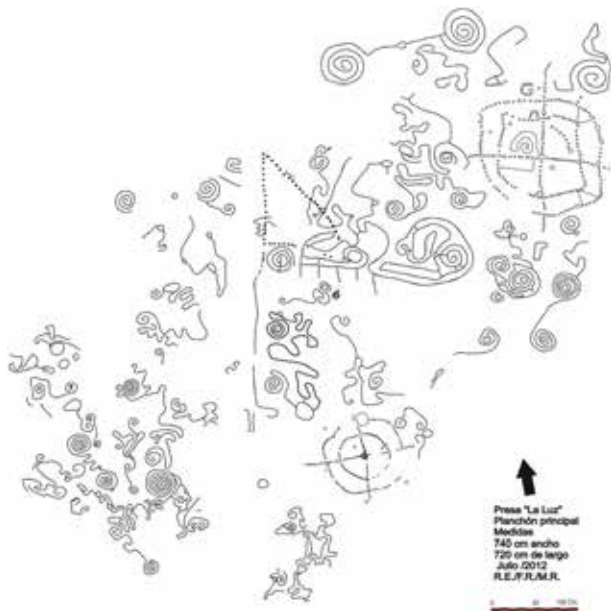
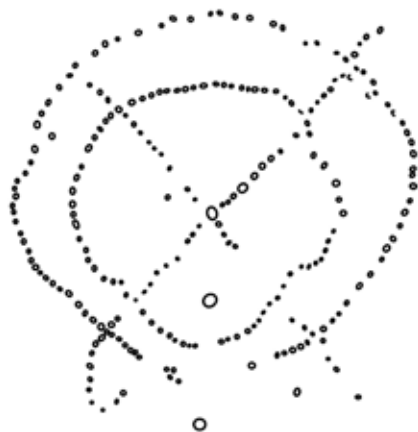


Figura 7. Los *pecked cross* tercero y cuarto en el conjunto conocido como el “Planchón Principal”. Dibujo: Rodrigo Esparza López, Mario Rétiz e Ignacio Macías Quintero.

#15



Conj. B
Sop. 5
Elem. 2
Pecked cross # 5
F.R./O.S.
31-05-13
Extra 1

Figuras 8. Dibujo del *pecked cross* cinco. Dibujo: Rodrigo Esparza López, Mario Rétiz e Ignacio Macías Quintero.

Los *pecked cross* número 3 y 4 se hallan en el denominado “Planchón principal”; un área de aproximadamente 13.5 m x 9.8 m que contiene una importante cantidad de petrograbados, también a unos cuantos metros de distancia de la orilla de la presa. El grosor de los trazos varía en dos porciones, uno delgado de 2 cm y otro más grueso que alcanza los 3.5 cm.

Lo interesante del tercer *pecked cross* radica en que en uno de sus cuadrantes aparecen algunos elementos extras del conjunto, como una espiral y algunos pequeños “pocitos”. A escasos metros de distancia del *pecked cross* anterior se encuentra el cuarto marcador y de igual manera está asociado a un sinnúmero de elementos abstractos, destacando las espirales. Otra característica interesante de estos dos últimos es el hecho de que se orientan hacia el norte con una desviación de 11° norte con respecto al norte magnético terrestre.

El principal conjunto de petrograbados, al parecer, representa de una forma simbólica un calendario cósmico, primordialmente, por un círculo de puntos con una cruz que la atra-



Figura 9. *Pecked cross* cinco. Foto: Rodrigo Esparza López y Francisco Rodríguez Mota.

viesa. Este tipo de círculos ha sido registrado en varias culturas mesoamericanas, principalmente en la cultura teotihuacana, aunque, su uso se extendió hasta el Posclásico tardío (1500 d.C.). Este círculo o *K'uulich* o *pecked cross* es una representación de los puntos cardinales, del centro de este calendario se desprenden varios símbolos en forma de aves, flores y figuras geométricas. Tal parece que este lugar representa el desplazamiento solar y de otros astros durante el año y marca los cambios estacionales como el equinoccio y los solsticios de verano e invierno (Worthy y Dickens, 1986), (figura 7).

El quinto *pecked cross* se descubrió durante la segunda temporada de investigaciones en la zona suroeste de la presa; asociado a espirales, pocitos y un extraño petrograbado que podría tratarse de una representación fitomorfa o, visualizándolo más allá de la simple descripción, de un fenómeno de la bóveda celeste (figuras 8 y 9).

Los *pecked cross* número 6 y 7 fueron descubiertos y registrados también durante la ejecución de la segunda temporada de investigaciones. Se encuentran ubicados en la parte alta de una elevación cuya escorrentía de

agua desemboca, después de algunos cientos de metros, en la Presa de la Luz. Uno de ellos se encuentra altamente destruido debido al uso de maquinaria pesada para labrar la tierra. Recordemos que, en toda la zona en donde se encuentran los petrograbados, la tierra es utilizada tanto para la agricultura como para la ganadería. Son lamentables las condiciones en que se encuentra el séptimo, ya que muchas de sus horadaciones se perdieron. La prueba del uso de este tipo de maquinaria quedó grabada incluso encima del diseño de este petrograbado (figura 10).

El octavo *pecked cross* se encuentra asociado a otros elementos geométricos, pero este diseño en particular rompe con los esquemas hasta ahora reportados en un *pecked cross* en México, ya que el diseño presenta trazos internos que asemejan a espirales y algunos motivos geométricos. Este es el primer diseño reportado, hasta donde se tiene conocimiento, en todo el territorio nacional. Resultó imposible definir las dimensiones del soporte en donde se encuentra, ya que existe mucho sedimento y vegetación que ha crecido hacia los lados de estos elementos (figuras 11 y 12).

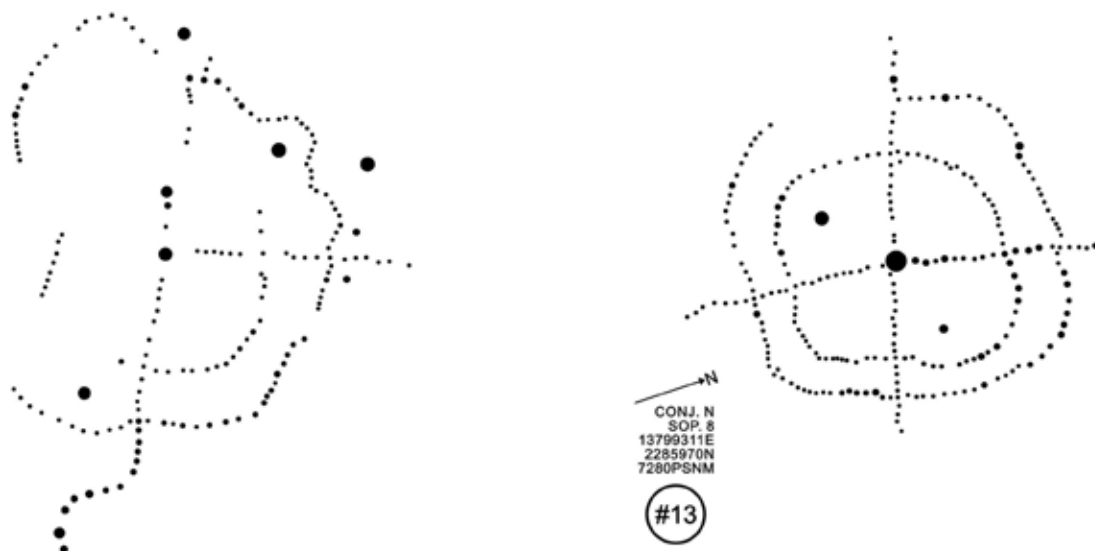


Figura 10. Conjunto de los *pecked cross* seis y siete. Dibujo: Rodrigo Esparza López, Mario Rétiz e Ignacio Macías Quintero.



Figura 12. Dibujo: octavo *pecked cross*. Dibujo de Rodrigo Esparza López, Francisco Rodríguez Mota y Mario Rétiz García.



Figura 11. Octavo *pecked cross* y espirales asociadas. Foto: Francisco Rodríguez Mota.

Todo parecía indicar que tendríamos al final en este sitio la presencia (inusual) de ocho *pecked cross*, sin embargo, en recientes fechas después de acudir al sitio para monitorear el estado de conservación en que se encuentran los petrograbados, apareció, a escasos dos metros de distancia del último *pecked cross*, uno nuevo, cerrando los registros en nueve para un solo sitio arqueológico.

El noveno se encuentra ubicado a escasos dos metros de distancia con respecto al *pecked cross* con rasgos internos. Lamentablemente se encuentra sumamente deteriorado debido a

la erosión del soporte que lo contiene. A continuación se presenta el plano de ubicación de los *pecked cross* registrados. Es importante mencionar, como se aprecia en la figura 13, todos ellos se encuentran en una misma línea E-O y relacionados con el sitio arqueológico Los Agaves.

Conclusiones

Como investigadores de la producción artística de las sociedades del pasado, consideramos que se requirió de mucho tiempo de observación por parte de los ejecutores de los motivos rupestres con respecto a los fenómenos del firmamento para traducir, mediante puntos, espirales y otros motivos, todos aquellos fenómenos celestes que observaron y que les pudo permitir establecer con alto grado de precisión los momentos adecuados para llevar a cabo sus actividades cotidianas, como son la cacería, la siembra, la recolección; también les habría permitido estimar en qué momentos vendrían las temporadas de lluvia y cuáles serían las de sequía. Tampoco se descarta la posibilidad de que en estos *pecked cross* también quedaran reflejados eventos astronómicos, tales como la explosión de una supernova o el paso de estrellas fugaces o la alineación de planetas con respecto al sol, la luna y las estrellas.

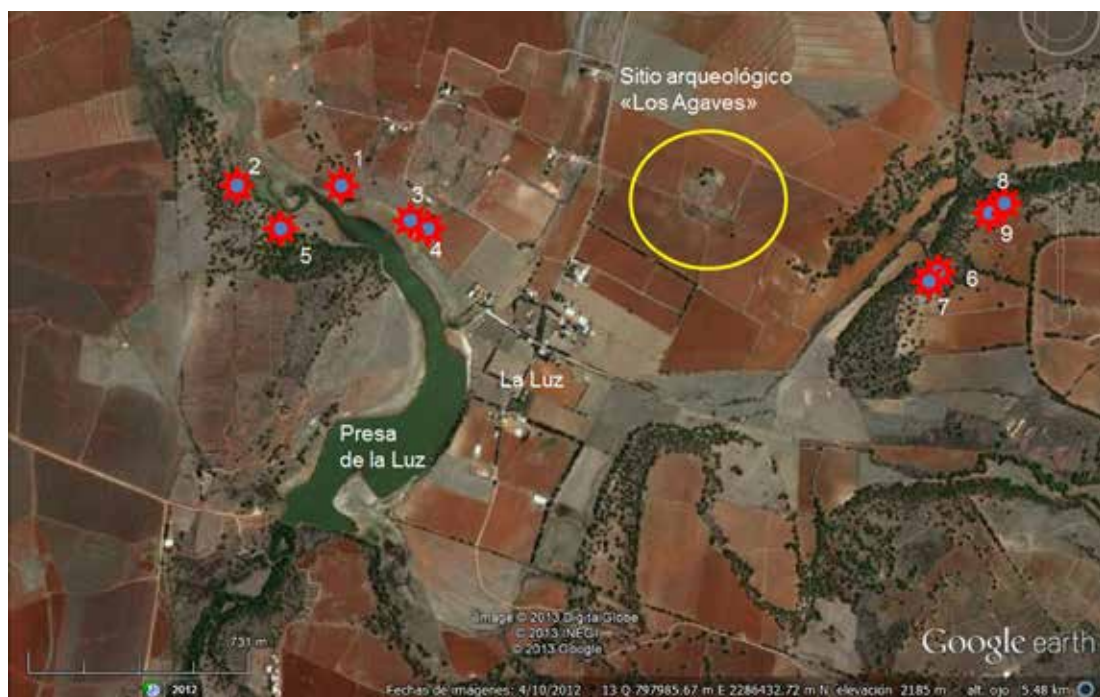


Figura 13. Presa de la Luz, con un embalse de 2 km en línea recta. Los puntos en rojo señalan la ubicación de cada uno de los 9 *pecked cross* del sitio. Imagen: Google earth, modificada por Rodrigo Esparza López.

Lo que resulta por demás excepcional en este sitio en particular, es la concentración de *pecked cross* distribuidos alrededor de la Presa de la Luz. Esto habla, evidentemente, de la gran importancia que revistió para las sociedades del pasado que ahí se asentaron, el registrar todos los fenómenos anteriormente mencionados desde diferentes ángulos y alturas en el sitio con respecto a la mayor fuente de agua del pasado (río) que ahora es el centro de la presa. No solo ello: de entre los nueve *pecked cross* registrados tenemos uno en particular que rompe totalmente con el esquema de representación. Se trata de uno en cuyo interior se puede apreciar el “esqueleto” del mismo, la elaboración de espirales y elementos geométricos que se conectan entre sí dando la impresión de que se trata de un laberinto. Este es el primer diseño de *pecked cross* reportado con estas caracte-

rísticas, hasta donde se tiene conocimiento, en todo el territorio nacional.

Este es un primer paso para la comprensión de estos elementos arqueológicos, se requerirá de mayores y profundos estudios apoyados, significativamente, en la arqueoastronomía y la arqueología del paisaje, ya que no es posible tratar de entender este fenómeno sin considerar todos los posibles vínculos de estos motivos rupestres con el paisaje en el que se encuentran inmersos. Sentimos que aún queda mucho por explicar sobre los *pecked cross*, sin embargo, por la evidencia, podemos enunciar que fueron un sistema calendárico que distintas sociedades del pasado (geográficamente hablando) conocieron en detalle, puesto que se han encontrado este tipo de representaciones con rasgos en común en el centro, occidente y norte de México.

Bibliografía

- Arellano Hernández, J. A. (s/f). *Jesús María, Jalisco. Municipio de Jesús María*. México.
- Araiza Gutiérrez, J. A. (2000). *Estudio Arqueológico del Valle del río de Lagos, Jalisco*. (Tesis de licenciatura). ENAH. México.
- Aveni, A. F. (2000). Tiempo, astronomía y ciudades del México antiguo. *Arqueología mexicana*, No. 41(VII), pp. 22-25.
- Bell, B. (1974). Excavation at Cerro Encantado, Jalisco. *The Archaeology of West México* (pp. 147-167). Ajijic, México: Sociedad de Estudios Avanzados del Occidente de México.
- Esparza López R., Rodríguez Mota, F., Macías, I., y Rétiz, M. (2012) *Proyecto Arqueológico Presa de la Luz. Temporada I. Informe técnico presentado al Consejo de Arqueología*. El Colegio de Michoacán, A.C. Centro de Estudios Arqueológicos, La Piedad, Michoacán.
- Esparza López, R., y Rodríguez Mota, F. (2013a) *Proyecto Arqueológico Presa de la Luz. Temporada II. Informe técnico presentado al Consejo de Arqueología*. El Colegio de Michoacán, A.C.-Centro de Estudios Arqueológicos y Municipio de Jesús María, Jalisco.
- Esparza López, R., y Rodríguez Mota, F. (2013b). Un santuario rupestre en los Altos de Jalisco, México. *IFRAO Proceedings American Indian Rock Art*, 40, 797-824.
- Esparza López, R., y Rodríguez Mota, F. (2014). *Los petrograbados de la Presa de la Luz en el Municipio de Jesús María, Jalisco*. (En prensa).
- Fábregas Puig, A. (1986). *La formación histórica de una región: Los Altos de Jalisco*. México: CIESAS-México.
- Faugère, B. (2005). Las representaciones rupestres del centro-norte de Michoacán. En M.P. Casado López (compiladora), L. Mirambell Silva (coordinadora). *Arte Rupestre en México. Ensayos 1990-2004* (pp. 413-508). México: INAH.
- López Mestas, L., Ramos de la Vega, J. y Santos Rodríguez, C. (1994). Sitios y materiales: avances del proyecto arqueológico Altos de Jalisco. En E. Williams (editor). *Contribuciones a la arqueología y etnohistoria del occidente de México* (pp. 245-267). México: El Colegio de Michoacán.
- Macías Quintero, J. I. (2009). *Fortificaciones prehispánicas en la cuenca norte del río Verde-San Pedro. Una evaluación desde la arqueología del Paisaje*. (Tesis de Maestría en Arqueología). Centro de Estudios Arqueológicos La Piedad, Michoacán. El Colegio de Michoacán. México.
- Nicolau Romero, A., Cárdenas García, E. y Rétiz G., M. (2003). *Un "Marcador solar" en Quiringüicharo, Michoacán*. Documento electrónico accesado el 24 de enero de 2015, en: <http://www.rupestreweb.info/solar.html>.
- Porcayo, A. (2002). *Testimonio de una colonización efímera. Historia prechichimeca de Lagos de Moreno, Jalisco*. México: Conaculta, INAH, Archivo Histórico Municipal de Lagos de Moreno.
- Rétiz García, M. (2014). Avances y perspectivas de la arqueoastronomía en Michoacán. En C. Espejel Carbajal (editora). *La investigación arqueológica en Michoacán. Avances, problemas y perspectivas* (pp. 351-366). México: El Colegio de Michoacán.
- Rodríguez, F. (2003). *Abstracción Somática: Una aproximación a la interpretación de la importancia del cuerpo humano en un grupo de pinturas rupestres de Nacožari de García,*

- Sonora*. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- Rodríguez, F. (2011). *Representaciones rupestres como posibles indicadores del paisaje cultural en el Municipio de La Piedad, Michoacán: Una propuesta*. (Tesis de Maestría en Arqueología). El Colegio de Michoacán. La Piedad, Michoacán, México.
- Weigand, P. y García de Weigand, A. (1999). Arqueología de los Altos de Jalisco, El peñón de Chiquihuitillo y su contexto regional. En E. Williams y P. C. Weigand, (editores). *Arqueología y etnohistoria, la región del Lerma* (pp. 269-285). México: El Colegio de Michoacán, CI-MAT.
- Worthy, M. y Dickens, R. (1983). The Mesoamerican Pecked Cross as a Calendarical Device. *American Antiquity*, No. 48, pp. 573-576.

Imágenes femeninas en el Valle del Guadiana

Sahira Rincón Montero*

Desde hace tiempo se tiene la idea de que las imágenes femeninas dentro de la gráfica rupestre presentan un significado fuertemente vinculado con la fertilidad, sin embargo no se ha tratado de ir más allá de esta mera interpretación. En este estudio se procura ofrecer una aproximación al simbolismo erótico de las representaciones vulvares, así como el aspecto lúdico y al mismo tiempo formal de la sexualidad que fuera reflejado a través de este tipo de gráfica rupestre. Para ello, se analizan los motivos vulvares localizados en tres sitios arqueológicos con ocupación *Chalchihuite* ubicados en las inmediaciones del Valle de la Guadiana, Durango. El registro de estos vestigios arqueológicos se realizó en el marco del “Proyecto de investigación arqueológica del Centro-Oeste de Durango”, a cargo del arqueólogo José Luis Punzo Díaz. Para el análisis partimos de la premisa que señala que dentro de la disciplina de la arqueología, las manifestaciones gráficas rupestres adoptan la categoría de artefacto arqueológico como producto ideológico y de trabajo simbólico.

Se ofrece una propuesta interpretativa de dichos motivos tomando en cuenta su técnica, orientación y entorno en donde se encuentran representados ya que creemos que además de sugerirnos el discurso agrícola asociado a la fertilidad, estas representaciones femeninas presentan una carga iconográfica que está fuertemente vinculada al paisaje y a una clara intención de dotar de erotismo a su entorno. Por lo

tanto, proponemos que es por demás relevante y también necesario establecer una tipología entre este tipo de representaciones femeninas ya que sostenemos que en algunos casos estas nos remiten a diferentes perspectivas de la misma vulva.

Algunas generalidades de la cultura Chalchihuites

La cultura *Chalchihuite*, cuyo desarrollo se llevó a cabo durante el Postclásico, abarcó una extensa área que comprendía desde la Sierra Huichola hasta el suroeste de los Estados Unidos, por lo que gran parte de los asentamientos de la Rama Guadiana se encuentran en el actual estado de Durango, llegando su influencia e intercambio cultural e ideológico a pobladores en el estado de Jalisco, Zacatecas (Rama *Suchil*) y Sinaloa (corredor *Aztatlán*). Es en buena medida su ubicación estratégica, fue lo que dio pie a que los chalchihuiteños integraran creencias provenientes de Mesoamérica con aquellas recibidas desde el suroeste de los Estados Unidos. En esta ocasión nos limitaremos al análisis de las representaciones gráficas rupestres registradas en tres diferentes sitios *chalchihuites* ubicados en las inmediaciones del Valle del Guadiana los cuales presentan una clara ocupación hacia las fases Ayala y Joyas (600 a 850 y 850 a 1000 d.C., respectivamente), (Punzo, 2008:4 y 5).

*Centro INAH Durango.



Figura 1. Vista noreste de la pirámide principal del Sitio arqueológico de la Ferrería. Foto: Sahira Rincón Montero.

Las evidencias rupestres de los sitios arqueológicos que a continuación se describen, se encuentran asociadas a espacios con ocupación *Chalchihuita* continua, las cuales presentan características similares entre ellas en relación a su entorno o paisaje.

Los motivos vulvares por sitio y panel

Algunas de las representaciones vulvares se encuentran asociadas a otros grabados por compartir la misma superficie pétrea en la que fueron plasmados, se intenta en estos casos encontrar la relación de dichos motivos con las manifestaciones femeninas tomándolos todos como conjuntos significativos.

El sitio de la Ferrería

Presenta arquitectura monumental, también conocido como sitio Schroeder, se localiza a nueve kilómetros al sur de la capital de Durango sobre una gran meseta ígnea justo al margen

del Río Tunal (figura 1). En este sitio se tienen registrados seis paneles grabados, uno pintado y un conjunto de imágenes vulvares. La mayor parte de estas manifestaciones rupestres se ubican en la parte norte del sitio.

Los motivos vulvares aquí registrados se concentran en dos grupos localizados al suroeste y al noroeste de la pirámide principal, a aproximadamente 40 y 20 metros, respectivamente. El primer conjunto se encuentra sobre un bloque rocoso en el cual se aprecian cinco vulvas circulares. El segundo conjunto está compuesto por 18 vulvas distribuidas en cinco soportes ígneos, se ubica a 10 metros al norte del Juego de Pelota, dentro de un espacio cívico-ceremonial bien delimitado. De estos cinco soportes, uno está en planta orientado al este y los otros cuatro soportes están dispuestos en diferentes puntos cardinales: dos al oeste, uno al norte y otro al este, siendo el último el que más grabados vulvares registra.

El Soporte 1 corresponde la roca norte donde se identifica una vulva cuadrada. Hacia el oeste encontramos dos bloques rocosos

con grabados: el Soporte 2 y el 3. El primero presenta tres depresiones cóncavas¹ en la parte superior y en su arista este se aprecia una vulva triangular (figura 2) con un rombo asociado, el cual pudiera referirse a una esquematización femenina². Mientras que el Soporte 3 se encuentra justo al sur del bloque anterior, y está otro decorado en tres de sus aristas con motivos sexuales. En la arista orientada al norte se distinguen un par de esquematizaciones de chalchihuitl y una vulva circular. Cabe señalar que el último grafismo pareciera unirse justo en la parte angulosa de la roca a otras dos representaciones vulvares que se localizan en las otras aristas grabadas. En el lado este de la roca, se distinguen dos trazos lineales en forma de “L”³ asociados a dos vulvas circulares y a una cuadrada. Esta última vulva se une a la vulva circular de la arista norte, ya descrita, y en planta con otra vulva ovalada (figura 3).

El Soporte 4, un bloque ubicado al este, presenta tres de sus aristas decoradas con los motivos vulvares más realistas que hemos registrado hasta ahora. En el lado norte se aprecian dos vulvas circulares mientras que en el lado oeste se presentan cuatro vulvas ovaladas y otras dos circulares (figura 4). En la planta de esta roca se aprecia cierto desgaste en forma rectangular en el soporte asociado a la representación de un motivo circular con una hendidura en su centro, acaso una esquematización de vulva o un chalchihuitl, haciendo alusión a lo precioso⁴. El último motivo femenino de este conjunto se localiza a un par de metros de la última roca descrita y se aprecia sobre el afloramiento rocoso una vulva triangular orientada hacia el este. Finalmente el Soporte 4 corresponde a planta, en él se registran solo



Figura 2. Vulva triangular ubicada en el segundo bloque del primer conjunto vulvar en La Ferrería. Dibujo: Sahira Rincón Montero.



Figura 3. Tercer conjunto vulvar asociada a posibles falos esquemáticos en La Ferrería. Dibujo: Sahira Rincón Montero.

¹ También conocidos como pozos, cuenquitos o morteros fijos.

² Ver número 2 en Tabla de equivalencias fosfénicas y diseños de arte tucano (Alcina, 1982:32).

³ A reserva de encontrar un patrón regional, podemos sugerir que se intenta graficar un momento de acoplamiento ritual, tomando a los motivos en “L” como falos esquemáticos.

⁴ “La virginidad de la mujer era muy estimada, y metafóricamente se equiparaba el himen íntegro a una joya. Nota al pie: Específicamente, a un chalchihuite. Se llamaba a la mujer virgen oc *chalchihuitl*, (la que es aún una piedra verde)”. (López, 1989:345).



Figura 4. Cuarto conjunto vulvar en el Sitio arqueológico de La Ferrería. Dibujo: Sahira Rincón Montero.



Figura 5. Vista Este del Sitio arqueológico de Puerta La Cantera. Foto: Sahira Rincón Montero.

dos vulvas, una primera ya descrita y otra más de forma circular.

El sitio de Puerta de la Cantera

Se localiza a 14 kilómetros al sureste de la capital de Durango, rumbo al poblado de Santiago Bayacora. Los grabados se localizan justo en el cauce intermitente en donde desembocan los desagües del poblado que le da su nombre al sitio. Este cuenta con nueve paneles y seis motivos aislados (figura 5). De los 27 motivos vulvares registrados aquí, uno se localiza al oeste del sitio como graña aislada y los restantes se encuentran distribuidos en cinco paneles ubicados en la parte central del sitio.

En algunos casos las vulvas se encuentran asociadas a motivos antropomorfos, lineales, geométricos o morteros fijos, entre otros. En los paneles I y IV encontramos algunos antropomorfos sexuados de variadas dimensiones, tanto masculinos como femeninos, siendo estos últimos los más representados. Los motivos muestran similitudes en su técnica y ejecución, acaso su única diferencia evidente es el trazo curvo o recto de sus extremidades. En el caso del Panel I, además de los tres personajes claramente femeninos, encontramos una vulva triangular íntimamente asociada a numerosos cuencos o morteros fijos interconectados por acanaladuras que, al llenarse de agua en temporada de lluvias, nos transmite la idea de agua corriente, de humedad perene (figura 6).

Siguiendo con las vulvas asociadas a cavidades artificiales (una de las redundantes características en el sitio)⁵, encontramos el caso de una vulva triangular representada en planta sobre el Panel III. Esta se encuentra asociada a un par de cuencos o morteros fijos de forma ovalada que los separan dos trazos abstractos constituidos por una línea unida a un círculo por uno de sus extremos⁶; en planta se aprecian

⁵ “[...] uno de los motivos dominantes de la gráfica rupestre chalchihuites son las vulvas acompañadas de pequeños pozos y de canales que evocan y reproducen, a pequeña escala, el correr del agua”. (Aedo, 2003:51).



Figura 6. Vulva triangular en parte media del Panel I en Puerta La Cantera. Foto: Sahira Rincón Montero.

también dos trazos lineales que suben desde la otra arista grabada del macizo los cuales corresponden a largas estilizaciones de colas de dos de los zoomorfos graficados en una de las otras de las caras el bloque. En el panel IV se aprecian cuatro antropomorfos en actitud dinámica, dos de ellos sexuados con una vulva circular.

El panel V está conformado por 26 representaciones femeninas cuadradas, ovales y mayormente circulares, asociadas a un insecto⁷ con nueve extremidades y un par de antenas curvas. Malotki identifica diferentes advocaciones del flautista⁸ o Mahuu relacionadas con cierto insecto alado y que en muchas ocasiones se hace acompañar de motivos vulvares. Siguiendo con la descripción del panel, en su parte superior se aprecia cierto trazo lineal asociado a numerosos cuencos, pocitos o morteros fijos de diferentes profundidades y

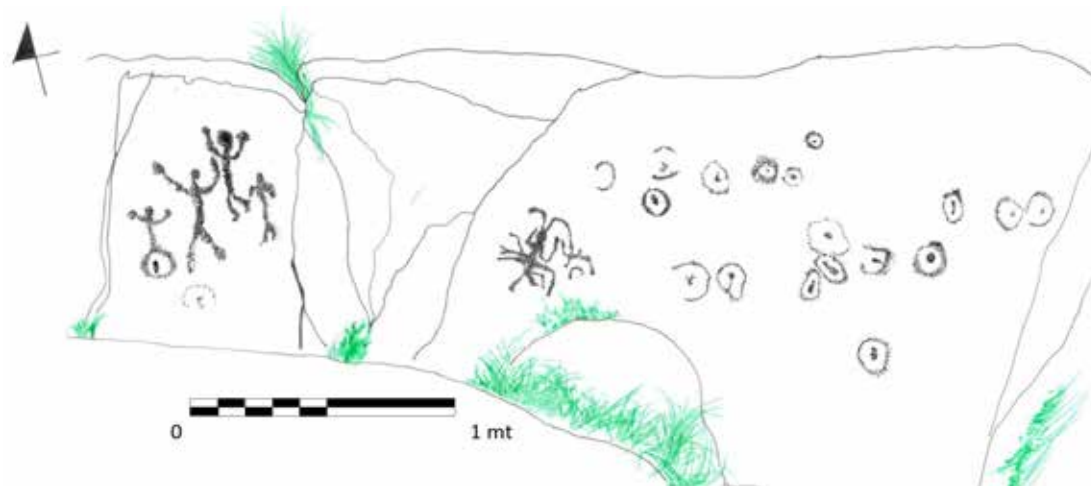


Figura 7. Panel V y VI en el Sitio Puerta La Cantera. Dibujo: Sahira Rincón Montero.

⁶ Ver número 7 en Tabla de equivalencias fosfénicas y diseños de arte tucano. (Alcina, 1982:32).

⁷ Puede tratarse de la representación de una chinche o pulga, en los relatos que traduce Malotki, estos insectos succionaban las vaginas de las mujeres hopi. (Ver Malotki, 1997:49, 57, 237-239).

⁸ Personaje mítico de origen Hopi. "[...] ahora queda más claro lo que recibieron del Suroeste los mesoamericanos chalchihuites y purépechas. La muestra más elocuente al respecto es la multifacética y seductora imagen del flautista Kokopelli. Héroe, mago, cazador, sacerdote de la lluvia, trovador errante o mercader, [...]. Seductor astuto y de notables hazañas sexuales, carga en un bulto sobre la espalda o en su joroba los bienes que promete a las doncellas: nubes, niños, canciones, cobijas semillas." (Hers, 2001:64).



Figura 8. Vista este del Sitio arqueológico Los Solares. Foto: Sahira Rincón Montero.

dimensiones, interconectados todos a una tinaja natural que se ubica en la parte central. Uno de nuestros elementos aislados corresponde al último motivo vulvar a describir, se localiza en la porción oeste del sitio y se asemeja a una “U” invertida (figura 7). Otra pequeña vulva triangular que encontramos grabada en planta se encuentra en el panel VII asociada a dos cuencos o morteros fijos y al tocado del personaje representado en otra de las aristas del panel. Cabe mencionar que este sitio se localiza a 730 metros al noroeste del sitio arqueológico Cerro del Chiquihuitillo.

El sitio de los Solares

Se localiza a 21.5 kilómetros al norte de la capital de Durango sobre una amplia planicie rocosa en donde confluyen escurrimientos de temporal provenientes del La Trilla y El Chana-te desde el noreste. En este sitio se registraron motivos rupestres en tres paneles y dos motivos aislados en afloramientos de roca ígnea, en todos ellos encontramos vulvas con excepción

del motivo aislado ubicado en la parte central del sitio (figura 8).

La vulva aislada y el primer panel a describir se ubican en la parte oeste del sitio. El elemento aislado de apenas 10 centímetros tiene una forma triangular y está orientado al noreste. Al oeste está el primer conjunto compuesto por 8 vulvas, la mayoría triangulares (una con su acanaladura), y solo dos de ellas redondeadas (figura 9). Seis de ellas se encuentran orientadas hacia el noroeste y las dos restantes al noreste.

A 26 metros al noreste está el segundo panel con cuatro grabados, los cuales se encuentran distribuidos por parejas en los límites superior e inferior del soporte. Los del extremo inferior presentan una tipología cuadrada uno junto al otro orientados al noroeste, en tanto que los otros dos son triangulares y además de orientarse al suroeste y noreste, se encuentran separados por 20 cm.

Justo a 10 cm de la última vulva descrita del anel II comienza el desplante del afloramiento rocoso en donde está el tercer panel que contiene 14 motivos femeninos; de los

cuales, cinco corresponden a la tipología triangular, otros cinco son ovalados en forma de gota inversa y las cuatro restantes son ovaladas simétricas. Doce de los motivos se encuentran orientados hacia el norte siguiendo la forma natural de la superficie, en tanto que en la parte suroeste se aprecian dos vulvas, una de las triangulares y otra ovalada, orientadas al sureste. Cabe mencionar que dos de estas vulvas tienen grabado su clítoris, otra tiene un canalito asociado y la vulva central presenta un hoyito de 3.5 cm de diámetro por 5 cm de profundidad, representando el ano (figura 10). Dichos grabados se ubican a dos kilómetros al norte del sitio arqueológico La Maroma.

Las representaciones vulvares como posibles motivos rituales

Con base a la evidencia etnográfica, la realización de grafismos se vincula en algunos de los casos a tiempos de sacralidad asociados al pasado mítico. La gráfica rupestre obedece a diversas motivaciones, las cuales se agrupan en tres tipos principales y pudieran poseer connotaciones rituales⁹. Hacia finales del siglo XIX se barajaban diversas propuestas metodológicas con posibilidades interpretativas en donde se vincula a las manifestaciones gráficas con el chamanismo, tomando al “chaman”¹⁰ como “sujeto social”¹¹ generador de una parte de la gráfica rupestre.

Una hipótesis relacionada con el paisaje ritual que ha sido propuesta por varios autores, considera al chamán como el principal sujeto social generador de artefactos ideológicos, en este caso de petrograbados; quien, bajo efectos psicotrópicos, de ayuno, abstinencia, vigilia,



Figura 9. Primer conjunto vulvar en Los Solares. Foto: Sahira Rincón Montero.



Figura 10. Tercer conjunto vulvar en Los Solares. Foto: Sahira Rincón Montero.

movimientos rítmicos o privación sensorial, experimenta imágenes alucinatorias similares a los diseños fosfénicos¹². Se cuentan con tablas fosfénicas elaboradas por neuropsicólogos con las que se pueden hacer comparaciones de los

⁹ Rituales, como marcadores o escritura (Viramontes, 2002: 44 y 63).

¹⁰ “Un chamán es un hombre que mantiene relaciones concretas, inmediatas, con el mundo de los dioses y de los espíritus. [...] el vocablo chamán proviene del ruso, del turguso *shaman*”. (Eliade, 1986:88, 378).

¹¹ “[...] individuos cuya actividad se avoca a la producción de un artefacto ideológico, en este caso, pinturas y petrograbados”. (González, 1987:43).

¹² “Los fosfenos son imágenes subjetivas independientes de toda fuente luminosa externa, que son consecuencia de la auto iluminación del sentido de la vista”. (Oster citado por Alcina, 1982:31 y 33).

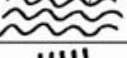
	A	B
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
10		
11		
12		
13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		

Tabla 1. Equivalencias fosfénicas. (A) y diseños de arte tukano, Colombia (B), en donde cada uno representa:

- 1 El órgano viril por la carne gelatinosa del fruto o látex del árbol de hule cuya connotación seminal se asocia al mito de árbol macho.
- 2 Órgano femenino como punto central asociado a la fecundación.
- 3 De varios colores asociado a “la canoa”; anaconda del mito de la creación.
- 4 Grupo exogámico; punto rojo: nuestra gente, punto azul: otra gente.
- 5 Relación recíproca entre dos o más unidades exogámicas; línea de descendencia, fecundidad y continuidad social.
- 6 El incesto y las mujeres que no se pueden tomar como esposas; concha de caracol y signo del yusuparí.
- 7 La exogamia. Dos órganos femeninos “devoradores” nasas, vistos desde arriba; los peces que entran en ellas son elementos masculinos.
- 8 La Vía Láctea.
- 9 El Arco iris; en algunos contextos mitológicos se relaciona con la vagina celestial.
- 10 El Sol. Si hay varios círculos concéntricos o los rayos van hacia adentro se asocia al órgano femenino.
- 11 “El pensamiento del padre Sol”, comunican la idea de procreación.
- 12 Taburetes de madera de los hombres pintados de rayas rojas, simbolizan estabilidad y buen juicio.
- 13 El útero femenino.
- 14 Una puerta o entrada al útero, la protuberancia superior representa el clítoris; los cielos, la transmisión de un estado de conciencia a otro en el proceso alucinógeno.
- 15 Gotas de semen, la descendencia o la vida misma.
- 16 Caja de ornamentos plumarios; en otros casos se asocia a elementos femeninos o uterinos.
- 17 El maíz o la vegetación en general.
- 18 Maracas de calabaza.
- 19 Porta cigarros de madera utilizados durante los rituales en donde se reafirman las alianzas entre unidades exogámicas. (Reichel-Dolmatoff citado por Alcina, 1982:32).

diseños de aproximadamente veinte elementos recurrentes como: cuadrículas, embudos, túneles, puntos, líneas onduladas, espirales, rombos, etcétera (Reichel-Dolmatoff citado por Alcina, 1982:32, tabla 1).

Algunos de los viajes extáticos a los que Mircea Eliade hace referencia, se dan a través de los sueños. En estos sueños simbólicos son comunes las apariciones de animales representativos como caballos, serpientes y leopardos, entre otros (Eliade, 1986:59-62).

Aunado a esto, no debemos dejar de lado la dicotomía en la cosmovisión mesoamericana ampliamente difundida, que influyó en buena parte a la Cultura *Chalchihuites*.¹³ Esta cosmovisión dualista confronta lo masculino, lo caliente, el fuego, el cielo, el trabajo, la ira, la luz, el supramundo; con lo femenino, lo frío, lo húmedo, lo terrenal, el descanso, la vergüenza, la oscuridad, el inframundo, que suponemos es a lo que nos refieren los grafismos vulvares. Esta percepción dualista también se presenta en algunas tradiciones del suroeste de los Estados Unidos los cuales se ven reflejados en sus relatos¹⁴.

Consideremos que en aquel entonces, las sociedades concebían al placer sexual como un don divino, como la risa o el sueño, como un excelente remedio para disminuir las tensiones sociales tales como la miseria y la fatiga. Pero su práctica debía manejarse siempre dentro de un equilibrio en su disfrute ya que los excesos

eran castigados mediante la pérdida del tonalli y de los limitados líquidos vitales masculinos¹⁵. En la cultura huichola, estos excesos en la vida sexual de cada varón también tenían que ser saldados al momento de su muerte¹⁶.

La importancia de los rasgos tipológicos

La clasificación de estos motivos vulvares dentro de una tipología nos puede ofrecer en ciertos casos la perspectiva con la que quisieron ser representados a partir de técnicas de percusión indirecta y abrasión del soporte rocoso.

El tipo de representaciones femeninas que hasta el momento hemos registrado es comúnmente realizada con un trazo circular, ovalado, cuadrado o semejando también a triángulos púbicos, como abstracción máxima del órgano sexual femenino (tabla 2).

Las vulvas circulares u ovaladas se representan dilatadas, esto nos pudiera referir al momento de alumbramiento o postcoital, por lo que además de mostrar el lado erótico, estos grafismos sexuales presentan una carga asociada a la fertilidad.

En el caso de las representaciones vulvares triangulares y algunas ovaladas (forma de gota inversa) proponemos que la perspectiva que se desea mostrar, es la de una mujer de pie, ya que al tener dicha posición, sus labios mayo-

¹³ Sobre la creencia de la Triple División de los Cosmos, López Austin pone como ejemplo a los grupos nahuas de Durango, que Preuss investiga en 1955. (Véase López, 1989:399 y 398).

¹⁴ "For most American Indian groups, sexuality represented cosmic balance, the union of masculine elements associated with the sky and female forces connected with earth". (Slifer, 2000:36).

¹⁵ "Su líquido viril es limitado, y mientras más tardía es la iniciación del varón en los placeres carnales, a más avanzada edad llegará su potencia. La mujer, en cambio, no arroja al exterior su supuesta emanación seminal, y por lo tanto es insaciable [...]" (López, 1989:334) (Para leer más véase López, 1989:275-283; 323-335; 351-355).

¹⁶ "Entonces, si soy enamorado de las mujeres, me harán bajar por ahí. Pero en ese lugar estará un salate. A ese lugar me harán bajar [...] a ese lugar bajaré cargando [...] esas vaginas con las que hemos tenido relaciones. Allí bajaré [...] Ya estando ahí (me dirá Paristika); "Aquí vas a dejar las vaginas, pero tienes demasiadas faltas. Pues ya tira". Les voy a tirar a las frutas, y se van a caer. Otra vez. No sólo va a pasar eso. Van a alistar las frutas para que las cargue. Allí voy a dejar las vaginas. Me cargaran las frutas." (Traducción de Leal Carretero y García Muñoz, 1997:47).

Sitio	Ovaladas	Circulares	Cuadradas	Triangulares	Totales
La Ferrería	5	14	2	2	23
Puerta La Cantera	7	16	1	3	27
Los Solares	9	2	2	14	27
Totales	21	32	5	19	77

Tabla 2. Tipología de motivos vulvares.

res se encuentran paralelos al suelo y por tanto ligeramente ocultos a un primer plano (tabla 2).

Una aproximación de su análisis con respecto al paisaje

Tomando en cuenta que tanto en el sitio Puerta de la Cantera como en Los Solares, los motivos vulvares se encuentran en contacto directo con el agua en temporada de lluvias; y que en el caso de La Ferrería, aunque no se encuentren directamente sobre el cauce perene del Río Tunal, se encuentran próximas a una fuente de agua permanente, asociamos las representaciones femeninas como manifestaciones acuáticas que al mismo tiempo nos remiten a la dualidad antes referida, por tanto proponemos que además del carácter fecundador, fértil y húmedo del grafismo también se dota de erotismo al paisaje en donde se encuentra inserto.

Tomando en cuenta el contexto social y su inserción en el paisaje donde se encuentran estas evidencias de ocupación, podemos asumir que el testimonio no fue azaroso, sino que al contrario, representa una fuerte carga erótica en sus prácticas y creencias presente en sus espacios públicos, que a su vez forman parte de un discurso cotidiano vinculado a su vida íntima. Estamos frente a conjuntos significativos conscientes y específicos dotados de simbolismo, erotismo y placer, que al estar asociados a fuentes de agua nos transmiten la dicotomía de los opuestos como herencia mesoamericana, y a su vez lo amalgaman con elementos iconográficos ampliamente utilizados en el suroeste de los Estados Unidos. En el registro gráfico rupestre que venimos realizando a nivel regional, se contempla un análisis comparativo del estilo de su trazo, así como de la tipología representada a través de diferentes niveles de abstracción dentro de la gráfica rupestre.

A manera de conclusión

Bibliografía

Aedo, A. (2003). Imágenes de la sexualidad y potencias de la naturaleza: el caso de las esculturas fálicas chalchihuiteñas de Molino, Durango. *Anales del IIIH de la UNAM*, México, Primavera, Vol. XXV, Núm. 82, pp. 47-71.

Alcina Franch, J. (1982). Arte occidental, arte «primitivo» y arte «prehistórico». *Arte y*

Antropología (pp. 21-41). México: Alianza Forma Editorial.

Eliade, M., (1986). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica

González Arratia, L. (1987). Teoría y método en el registro de las manifestaciones gráficas rupestres. *Cuaderno de Trabajo*

- No. 35, Departamento de Prehistoria INAH México.
- Hers, M. (2001). Durango en el Clásico. *Revista Arqueología Mexicana*, México, Vol. IX, No. 49, mayo-junio, pp. 62-67.
- Leal Carretero, S., y García Muñoz, P. (1997). Una versión del mito de la ruta de los muertos. Tlalocan. *Revista de Fuentes para el Conocimiento de las Culturas de México*, México, No. 12, pp. 27-70.
- López Austin, A. (1989). Cuerpo Humano e Ideología. *Las concepciones de los antiguos nahuas*, Tomos I y II. México: IIA de la UNAM. (Serie Antropológica No. 39, Etnología/Historia)
- Malotki, E. (1997). *The Bedbug's Night Dance and Other Hopi Tales of Sexual Encounter*. Consultado en línea en abril del 2010 en [http://books.google.com.mx/books?id=DslVWitBiwC&printsec=frontco-](http://books.google.com.mx/books?id=DslVWitBiwC&printsec=frontcover&dq=The+bedbugs+night+dance+and+other+hopi+tales&ei=0B_JS6GJLjXmzATZ6836Bw&cd=1#v=onepage&q&f=false)
- ver&dq=The+bedbugs+night+dance+and+other+hopi+tales&ei=0B_JS6GJLjXmzATZ6836Bw&cd=1#v=onepage&q&f=false.
- Malotki, E. (2000). *Kokopelli, the Making of an Icon*. Estados Unidos: The University of Nebraska Press.
- Punzo Díaz, J. L. y Ramírez Luna, A. (2008). The Chalcibuites cronology revisited. *The Guadiana Branch*. Presentado en 73 rd Annual Meeting of the Society for American Archeology. Vancouver, Canada.
- Slifer, D. (2000). *The serpent and the sacred fire. Fertility images on southwest rock art*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- Viramontes Anzures, C. (2002). *Los paisajes rituales de los recolectores cazadores, un estudio de la gráfica rupestre de Querétaro prehispánico*. (Tesis doctoral). ENAH. México.



TERCERA PARTE

**Estudios de caso:
avances locales y regionales**

Arte rupestre de Tamaulipas

Jean Louis Lacaille Múzquiz*

El proyecto “Arte rupestre de Tamaulipas” se llevó a cabo en el año de 1998 y consistió en realizar visitas de campo a diversos sitios de arte rupestre del estado de Tamaulipas documentando fotográficamente las manifestaciones rupestres existentes en ellos. Como resultado de este proyecto se visitaron 55 sitios en 13 municipios de la entidad, identificándose La Barranca de los Indios, en el Cañón de Santa Olaya, La Cueva Pintada y La Cueva de Peñitas I y II como los tres sitios más importantes del estado por su gran número y diversidad de símbolos rupestres. Se identificaron diferencias en los estilos de diseño y manufactura de los símbolos rupestres, lo que permite, hasta cierto punto, definir o delimitar diferentes tradiciones culturales dentro del estado, o bien, establecer semejanzas con el arte rupestre de otras regiones de los estados vecinos; encontrando también, al menos, diez estilos diferentes de improntas de manos en el contexto del territorio estatal. Otros objetivos logrados en este proyecto fueron brindar al público en general una visión de conjunto del arte rupestre del estado y suscitar el interés de las autoridades e instituciones por estudiar esta antigua forma de expresión cultural e incorporar a Tamaulipas, de manera muy relevante, al gran panorama del arte rupestre nacional.

Arte rupestre de Tamaulipas

Mi inquietud por investigar esta antigua manifestación cultural surgió al conocer en 1996 dos sitios de arte rupestre durante mis excursiones en el suroeste de Tamaulipas, al darme cuenta de que había un gran vacío en la investigación de los pueblos indígenas que habitaron nuestro territorio en la más remota antigüedad y que el arte rupestre era una valiosa fuente de información para tratar de entender el pensamiento y la visión del mundo que animaba estos antiguos grupos humanos, que además nos permitía identificar semejanzas de estilos y proponer posibles relaciones con el arte rupestre de otras áreas cercanas como San Luis Potosí, Nuevo León, Coahuila y Texas. Razón por la cual, el objetivo inicial de este trabajo fue brindar una visión de conjunto del arte rupestre de Tamaulipas, suscitar el interés del público y autoridades e incorporar a nuestro estado en el gran panorama del arte rupestre nacional.

Para abordar este complicado reto, primero consulté los trabajos de renombrados investigadores y los escasos informes y reportes impresos de distinguidos aficionados como:

- Richard S. MacNeish
- Guy Stresser-Pean
- Joaquín Meade

* Centro de Interpretación Ecológica (CIE) de la Reserva de la Biósfera El Cielo, Gómez Farías, Tamaulipas.



Figura 1. La Barranca de los Indios en el Cañón de Santa Olaya, Sierra de San Carlos. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 2. La Cueva Pintada en el Cañón de Trejo, Sierra Madre Oriental. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 3. Cueva de Peñitas I, Sierra de Cucharas, municipio de Gómez Farías. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.

- Artículos de la Association for Mexican Cave Studies (AMCS).
- Edmundo Castro Núñez del cuerpo de exploradores “Esparta” de la Escuela Secundaria, Normal y Preparatoria de Tamaulipas.
- Francisco de la Fuente del Instituto de Investigaciones Históricas de la UAT.
- Vidal E. Covián Martínez, cronista de Ciudad Victoria.

Siendo finalmente posible este trabajo gracias al apoyo de muchos amigos entrañables, compañeros y guías de las comunidades rurales, siendo dignamente representados todos ellos por don Eduardo Martínez Maldonado, quien compartió desinteresadamente conmigo todo su conocimiento y experiencia, y me ayudó incansablemente durante las más difíciles visitas de campo.

En este proyecto visitamos 55 sitios de arte rupestre en 13 municipios de la entidad que se localizan principalmente en la Sierra Madre Oriental, Sierra de San Carlos y Sierra de Tamaulipas; recorriendo desde los más pequeños y más impresionantes abrigos rocosos, paredes y acantilados de cañones, aleros rocosos hasta los salones y pasajes más oscuros de las cuevas y grutas del sur de la Sierra Madre Oriental en nuestro estado.

Fuimos a los sitios más cercanos y de fácil acceso, emprendimos pesadas y largas caminatas a los sitios más remotos y realizamos algunas expediciones de mayor estadía con mejor logística. A continuación menciono algunas conclusiones y aspectos interesantes de este trabajo de investigación:

Identificamos tres sitios como los más importantes por la variedad y abundancia de sus motivos y símbolos rupestres, y que de norte a sur son los siguientes:

- Barranca de los Indios en el Cañón de Santa Olaya (figura 1).
- La Cueva Pintada en el corazón de la Sierra Madre Oriental (figura 2).
- Cuevas de Peñitas al pie de la Sierra de Cucharas (figuras 3 y 4).

Es importante recalcar que notamos en sitios como el de la Barranca de los Indios en la Sierra de San Carlos que conforme nos alejamos hacia las zonas más áridas del norte del estado, los sitios de arte rupestre son más abundantes y los motivos son más complejos y elaborados, encontrando cierta similitud con los símbolos rupestres de algunos sitios de los estados de Nuevo León, Coahuila y Texas.

En el sitio de Cueva Pintada predominan los motivos curvilíneos, rejillas, parrillas, figuras humanas, representaciones de recuas o pastores arreando ganado con un estilo muy propio de la zona centro de la Sierra Madre Oriental.

En los sitios de Cueva de Peñitas I y II, posiblemente asociados a la cultura huasteca, comparando la recurrencia de manos negativas, el uso de dedos y puño para “dibujar” otro tipo de motivos en negativo, la presencia de petroglifos, la modificación artificial y el uso de relieves y formaciones calcáreas (figura 5), la ubicación de motivos rupestres en las zonas más oscuras de las grutas y la gran similitud de estilos y diseños entre el arte rupestre de las cuevas del suroeste de Tamaulipas y el de las cuevas de la península de Yucatán nos hace especular sobre la posible relación, quizá muy temprana, entre las culturas de ambas regiones.

La mano humana es un signo muy común y recurrente en el arte rupestre de todo el mundo, tanto en impronta positiva como negativa. Pero observamos que en Tamaulipas es más común encontrar murales de manos positivas (figura 6), aunque pudimos identificar al menos diez estilos diferentes de impresión de manos.

Las representaciones de chamanes son un indicio del uso ritual de algunos sitios de arte rupestre (figura 7) o de su calidad de lugares sagrados limitados al uso exclusivo de estos personajes, muchas veces acompañados de motivos o símbolos asociados a la celebración de ritos y ceremonias indígenas y a la ingesta de plantas alucinógenas con fines rituales (figura 8).



Figura 4. Cueva de Peñitas II, Sierra de Cucharas, municipio de Gómez Farías. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 5. Modificación artificial en relieve en la Cueva de Peñitas I, Sierra de Cucharas, municipio de Gómez Farías. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 6. Mural en la Cueva de las Pinturas de las Manos de los Indios en la Sierra de Cucharas, Reserva de la Biosfera El Cielo. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 7. Chamán en el Barranco de las Naricitas en el Cañón de Agua de Lumbre, Sierra de San Carlos. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 8. Motivo en Cueva No. 3 (Club Esparta) o Tm c 85 (MacNeish) en el Cañón del Diablo, Sierra de Tamaulipas. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 9. Jinetes en el Risco de los Monos, Arroyo del Cojo, Sierra de Tamaulipas. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 10. Petroglifos en el Cañón de las Piletas, Sierra de San Carlos. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 11. Petroglifos de Gómez Farías al pie de la Sierra de Cucharas, Reserva de la Biosfera El Cielo. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.



Figura 12. Vista desde la Cueva de las Manos, Sierra Madre Oriental, municipio de Miquihuana. Foto: Jean Louis Lacaille Múzquiz.

La edad de las pinturas rupestres es en la gran mayoría de los casos muy difícil de determinar, sin embargo, en ocasiones, algunas pinturas nos revelan la época en que fueron hechas como las representaciones de jinetes (figura 9) y de fenómenos estelares.

Nos extrañó mucho haber encontrado muy pocos sitios con petroglifos en el estado (figuras 10 y 11), a pesar de la relativa cercanía de importantes sitios de petroglifos en los estados vecinos. Otro detalle que nos llamó la atención fue la ubicación de algunas pinturas en paredes verticales de difícil acceso a varios metros de altura sobre el suelo.

En resumen, visitar un sitio de arte rupestre es una experiencia vivencial única (figura 12) que quiero resumir en una reflexión de Enrique Hambleton, prestigiado fotógrafo y explorador mexicano desde los años setenta:

“Considero que pocas experiencias son comparables a la de contemplar, de cerca y en medio de la más abrupta desolación, la obra de unos misteriosos artistas que plasmaron, sobre la roca viva, un mensaje pictórico lleno de vigor y de incógnitas...” (Enrique Hambleton von Borstel, 1972).

Bibliografía

- Castro, E. (1949). *Informe de pictógrafos existentes en las cuevas números 1, 2 y 3 del Cañón del Diablo y número 4 del Cañón de Guadalupe, Tamaulipas*. (Informe técnico). Archivo de Monumentos Prehispánicos, tomo 108 (Tamaulipas). INAH. México.
- Covián Martínez, V. E. (1973). Pinturas rupestres cerca de Ciudad Victoria. *Crónicas*, 1, 12-13. Victoria, Tamaulipas.
- Covián Martínez, V. E. (1980, julio). Identifican Pinturas Indígenas en el Municipio de Jaumave. *El Mercurio*. Cd. Victoria, Tamaulipas, México.
- García Mora, C. (1988). *La antropología en el norte de México. En C. García Mora (coordinador), La Antropología en México: Panorama histórico Vol. 12*. México: INAH.
- Greer, J. W. (1974). Aboriginally occupied caves in the Sierra de El Abra, San Luis Potosí and Tamaulipas. *Association for Mexican Cave Studies Newsletter*, 4, pp. 126-128.
- Greer, J. W. (1974). Petroglyphs at Sótano de Los Monos, Sierra de El Abra, San Luis Potosí, México. *Association for Mexican Cave Studies Newsletter*, 5, pp. 23-30.
- Greer, J. W. (1977). Archeological Notes on Cueva de El Abra, Sierra de El Abra, S.L.P. *Association for Mexican Cave Studies Newsletter*, 5, pp. 74-75.
- Herrera Pérez, O. (1989). *Historia gráfica de Tamaulipas*. Cd. Victoria, Tamaulipas: Instituto Tamaulipeco de Cultura.
- MacNeish, R. S. (1958). Preliminary Archaeological Investigations in the Sierra de Tamaulipas, México. *Transactions of the American Philosophical Society*, 48 (6). Philadelphia.
- Meade, J. (1978). *La Huasteca Tamaulipeca (Tomo I)*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Editorial Jus.
- Möller, H. (1980). Los Petroglifos de Linares, N. L. *México Desconocido*, 40, 13. México: Editorial Harry Möller.
- Pilar Casado, M. (compiladora) y Mirambell, L. (coordinadora). (1990). *El arte rupestre en*

- México*. México: INAH. (Serie Arqueología).
- Pompa y Pompa, A., y Valencia Cruz, D. J. (1985). *Bibliografía para el estudio del testimonio rupestre en México*. México: Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH. (Cuaderno No. 59).
- Stresser-Péan, G. (1977). *San Antonio Nogalar La Sierra de Tamaulipas et la Frontière Nord-Est de la Mésoamérique*. México: Mission Archeologique et Ethnologique Française au Mexique.

Breve dictamen sobre la representación rupestre en Tamaulipas

Francisco Mendoza Pérez*

Como arqueólogo tamaulipeco, es para mí un compromiso y un orgullo participar por mi tierra, el conocer la región desde niño y ser oriundo de Xicoténcatl, volver a la patria chica e interesarme por nuestro propio patrimonio cultural local y regional. Enfrentar conceptos como Mesoamérica o Aridoamérica y que en esta última, la forma de vida fuera diferente, nómada o seminómada, considerada por muchos como región chichimeca, sinónimo de “baja cultura” o incluso también se comenta “cultura del desierto”, en donde no hay nada, pero hoy nos damos cuenta que es mucho más. Simplemente conociendo el medio ambiente de las feraces sierras tamaulipecas se podrá pensar diferente; además, la cercanía con el mar ofrecía al cazador-recolector moverse en estos territorios de manera cíclica, conociendo el espacio, buscaron los lugares idóneos para vivir y celebrar sus fiestas acorde al paisaje geográfico. En algunos lugares sagrados en donde realizaron sus ritos, pintaron en las paredes o piedras y nos heredaron la huella de su insipiente cultura y religión.

Este ha sido uno de los más grandes errores de la arqueología, dejar en el olvido esta gran área cultural, que a fin de cuentas es mayor que Mesoamérica; si nos detenemos un poco, a pensar de ninguna manera hay razón para olvidarnos de ella. Confiar en las fuentes escritas por cronistas, conquistadores, nuevos pobladores tanto españoles, criollos, mestizos

e incluso indígenas tlaxcaltecas, pames, otomíes y otros es continuar con su misma forma de pensar en su espacio y su tiempo.

Tamaulipas es una región rica en historia arqueológica, la gran cantidad de alimentos naturales: flora, fauna, permitieron que diversos grupos indígenas ocuparan los abrigos rocosos, cañones y cuevas de las diversas sierras del estado y es así como nos heredan un rico patrimonio cultural rupestre, además en Tamaulipas siempre se ha tenido la idea de que los grupos indígenas, por muchos cientos de años, prefirieron vivir en cuevas y en muchas de estas encontramos representaciones rupestres sin hablar de alimentos, restos mortuorios, etcétera.

El estado se ubica entre dos grandes zonas climáticas, la tropical y la neotropical, entre Mesoamérica y Aridoamérica, con una región transicional entre ambas o con las regiones culturales conocidas como: serrana al centro, huasteca al sur y de cazadores-recolectores nómadas en el norte.

La rica geografía del estado permitió que diversos grupos habitaran sus territorios. En la Sierra Madre Oriental, la Sierra de Tamaulipas y la Sierra de San Carlos sus pobladores encontraron los lugares idóneos para la realización de sus pinturas como: cañones y cañadas, bocas y lomas, abrigos y cantiles, puertos y aguajes, cuchillas y ahiladeros, así en pequeñas planicies, mesas y riscos, etc. Contando con

*Museo Regional de Historia de Tamaulipas.

presencia de estas en más de 17 municipios de 43 que conforman el estado. Precisamente su geografía admiró a los primeros españoles que le vieron, refiriéndolas como sierras feraces. Posteriormente, Juan Fidel Zorrilla denomina a Tamaulipas como: “Fértil planicie entre sierra y laguna”.

Sobre las investigaciones de representación rupestre, *grosso modo*, es poco con lo que se cuenta, lo comentado por el profesor Edmundo Castro Núñez, quien llevo a MacNeish a la Sierra de Tamaulipas, el plano que presenta el profesor Núñez es la base de las exploraciones del científico, además las investigaciones que realiza en la Sierra Madre tamaulipecana en Ocampo en Las Bayas también son acordes a las investigaciones del profesor Edmundo Castro Núñez que realizó entre 1940 y 1949, por este rumbo conocido como la Sierra Azul en donde años anteriores ubican momias; realizando el reporte Javier Romero y Juan Valenzuela, después estará por aquí Ángel García Cook, quien estuvo en Xicoténcatl y Ocampo en el “Proyecto Huasteca”; ya muy recientemente Hanselka (en 2008) investiga la región mencionando algunos lugares con representación rupestre.

Joaquín Meade, quien muestra valiosa información de la arqueología de la huasteca tamaulipecana y del estado, nos da una idea de la distribución de sitios a nivel general y, aunque menciona casi solo sitios cerámicos, incluye la Cueva Pintada entre Los San Pedro y Trejo en Güémez o las cuevas del Palmar en la Sierra de Tamaulipas, regiones casi desconocidas o investigadas, o la otra Cueva Pintada que refiere Lacaille en Jaumave.

Gabriel Saldívar nos menciona el Cañón del Diablo en la Sierra de Tamaulipas incluye una serie de siete pictogramas del profesor Edmundo Castro que tal vez le entregó por 1945, este ilustre tampiqueño que con su “Grupo Esparta” investigó y dio paso a las investigaciones de MacNeish. Su información es ya un importante patrimonio para la investigación de la representación rupestre del estado, además

las cartas que incluyen en su libro están firmadas por Eduardo Noguera y Luis Aveleyra en sus tiempos de los personajes más importantes del INAH, abordando temas como agradecimiento por los informes y pictogramas que envió, solicitan el apoyo para el Dr. Richard S. MacNeish, quien no otorgó el debido reconocimiento al profesor. Además de ser el primero en solicitar un museo para Ciudad Victoria y por supuesto para Tamaulipas, fundado como Museo de Antropología e Historia de la UAT. Ahora, el Museo Regional de Historia de Tamaulipas, en 2012, otorgó merecido reconocimiento por sus investigaciones base de la representación rupestre, la museografía y la arqueología en el estado. Retornando nuevamente a Saldívar, una de las fuentes más importantes sobre los indios de Tamaulipas y, aunque criticadas, sí tomadas en cuenta por investigadores de la talla de Kirchoff por esos tiempos.

Guy Stresser Pean, no podemos dudar de la fortaleza de este francés etno-arqueólogo, abre el camino a la investigación sobre una región intermedia que algunos investigadores, como Moisés Valadez, han denominado transicional. Stresser Pean escribe *San Antonio Nogalar*, tal vez la publicación más importante por la cuál es conocido Tamaulipas. En ella incluye información significativa de grupos indígenas y de la representación rupestre del Risco de los Monos. González Salas retomó la información y la publicó en la revista *Tamaholipa* de don Ángel Pérez Sánchez.

El ingeniero Jean Louis Lacaille, ha seguido investigando y ubicando mas sitios, dándonos sustento a nuestras averiguaciones. El Centro INAH Tamaulipas ha incentivado la investigación sobre la representación rupestre en Burgos, por una parte se encuentran los aportes de Diana Radillo Rolón, por otra la investigación de Martha García Sánchez, apoyada por Gustavo Ramírez Castilla, que derivó en un video y la noticia del descubrimiento de 5000 pinturas rupestres en el Cañón de los In-

dios o Santa Olalla que trascendió a nivel internacional.

Un merecido reconocimiento para don Eduardo Martínez Maldonado, por el conocimiento que aún me transmite. Don Eduardo, arqueólogo autodidacta, que desde los cincuenta del siglo pasado ha recorrido el estado con estos fines y tal vez uno de los personajes que conocen más sobre la ubicación de sitios rupestres en el estado. Fungiendo desde muy joven como arriero, conoció esas brechas, que hoy están pavimentadas, después acompañó a la mayoría de los arqueólogos que han llegado a Tamaulipas como: MacNeish, Narez, Morelos, etc., en la realización de sus investigaciones y con quienes trabajó recopilando sus datos de campo de los sitios de representación rupestre y en general del estado. Incluso a sus 87 años de edad salimos a campo a visitar algunos sitios de representación rupestre.

En el archivo de arqueología del INAH debe estar el informe de las representaciones rupestres de su servidor del kilómetro tres de la carretera vieja Victoria-Tula, en el camino Porfiriano de 1903 a unos pasos de la capital. Además de un artículo denominado: “El mitote en el noreste”, publicado en el Primer Congreso de Estudiantes de Posgrado de Ciencias Sociales y Humanidades de la Región Noreste de México, por quien suscribe en el Colegio de Tamaulipas, así de la propia actividad sobre este tema que hemos llevado a cabo en el Museo Regional de Historia de Tamaulipas en 2012, en donde después de 26 años vuelven a compartir una conferencia el ingeniero Jean Louis y Don Lalo, como le decimos de cariño.

Dada la gran cantidad de sitios con representación rupestre en el estado, es urgente investigar, registrar, catalogar y sobre todo difundir este patrimonio, así como buscar rescatar lo poco del discurso indígena con que contamos. También crear interés en los propios pobladores locales hacia su cuidado y uso sustentable, ya que este patrimonio se encuentra en peligro, deteriorándose día a día por acciones del hombre y la naturaleza. Si se

perdiera, contaríamos en el futuro con un catálogo y con información para realizar nuevas proposiciones.

La República Mexicana cuenta aproximadamente con 1 964 375 km² de extensión territorial. De estos corresponden a Mesoamérica 768 mil km² y a Aridoamérica 1 197 000 km². Tamaulipas cuenta con una extensión de casi 80 000 km², Coahuila con 151 595 km², Nuevo León 64 156 km², es decir, sin contar la parte del territorio texano que corresponde a lo que Kirchoff ha denominado como Aridoamérica, en el que incluimos el noreste mexicano, hablamos de 295 751 km² en el noreste. Así Tamaulipas cuenta con 80 mil km², estos los podemos dividir entre las planicies y las sierras, además de mencionar la gran cantidad de arroyos, ojos de agua e incluso una precipitación pluvial más alta que en muchas regiones de Coahuila o Monterrey por su cercanía con la costa como la Sierra de Tamaulipas o la de San Carlos, incluso la Sierra Madre con más flora y fauna para el mantenimiento de los indios en ese tiempo. Tomando como punto de partida la capital Ciudad Victoria y no por capitalidad, sino por ubicación. Desde aquí se puede uno dirigir a la mayoría de las sierras y cañones. En dónde se encuentra el arte rupestre en Tamaulipas

Tamaulipas es un estado, orográficamente hablando, muy grande, por su costado oriental, corre de sur a norte y noroeste rumbo a Nuevo León, la Sierra Madre Oriental; observándose estas manifestaciones en los municipios de Antiguo Morelos, Nuevo Morelos, Mante, Tula, Ocampo, Miquihuana, Jaumave, Bustamante, Palmillas, Llera, Gómez Farías, Victoria, Güémez e Hidalgo. En la Sierra de Tamaulipas en San Carlos, Burgos, San Nicolás y Cruillas, además en Guerrero y otros posiblemente como Jiménez.

En el sur-centro, el arte rupestre se presenta la Sierra de Tamaulipas en los municipios de Casas, Soto la Marina, González, Aldama, corre hacia el norte la sierrita de San José de las Rucas por los municipios de Jiménez y Aba-

solo, municipios también con mucha probabilidad de poseer.

En estos municipios se dan las condiciones orográficas, incluso en lomas y mesas, para la realización de pintura rupestre, o bien, contamos con información de presencia.

Es decir, en más de 15 municipios, en mayor o menor grado, esto es un indicador de lo importante que es este tema para el estado y hacia la cantidad de población que beneficiaría el saber de la pintura rupestre de Tamaulipas, conocerlo e investigarlo, incluso, ¿por qué no?, explotarlo con fines turísticos. Sobre todo para Santa Olalla, realizar una declaratoria de sitio arqueológico del patrimonio cultural ya que Tamaulipas no cuenta con ningún sitio así declarado.

Los sitios de Burgos y de la Sierra de Tamaulipas son muy importantes, otro objetivo es lograr que sean protegidos por la propia comunidad de los terrenos en donde se en-

cuentran, instruir a nivel municipal a guías y lugareños para que protejan y conserven este patrimonio que, de cualquier forma, la lluvia el viento, los derrumbes y otros factores naturales los destruyen, así, al obtener algo a cambio, las difundan y protejan. Además de evitar la destrucción humana que producen los grafitis contemporáneos y otros como el saqueo que hemos observado.

En conclusión, es urgente realizar un catálogo de la pintura rupestre del estado para, registrar, conocer e investigar más la etnografía regional, su vida diaria y social, economía y política, el parentesco o sus diversas celebraciones, materiales arqueológicos que nos permitan no solo tener ese catálogo, sino también tener información que nos permita, para interpretar esa historia de los vencidos que, como dijo Diana Radillo, están tatuadas en las rocas de las sierras de Tamaulipas.

Bibliografía

- Castro Medina, J. I., y Castro Galván, A. I. (2012). *Edmundo Castro Núñez Pinturas Rupestres Sierra de Tamaulipas, México*. Ciudad Victoria: Departamento de Fomento Editorial Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- García Cook, A., y Merino, L. (1987). Proyecto Arqueológico Huasteca. *Arqueología*, México, 1, pp. 31-88.
- García Sánchez, M., Juárez, V. (2011). *Burgos, México: FONCA, CONACULTA, INAH-Tamaulipas*. [Video].
- Hanselka, J. K. (2008). *Las cuevas de Ocampo en contexto: Investigación sobre el desarrollo del cultivo de plantas en el suroeste de Tamaulipas. Los resultados de campo 2005*. (Informe técnico). Consejo de Arqueología. INAH. México.
- Lacaille Muzquiz, J. L. (1988). Pintura Rupestre en Tamaulipas. *Sintaxis*, Mante, Tamaulipas, . 5, p. 49.
- Lacaille Muzquiz, J. L. (1999). El Cañón del Diablo. Una ventana a la prehistoria del noreste mexicano. En: *Sintaxis*, Mante, Tamaulipas, 6, p. 55.
- MacNeish, R. S. (1958). Preliminary Archaeological Investigations in the Sierra de Tamaulipas México. *The American Philosophical Society*. Philadelphia New Series, 48, p. 6.
- Meade, J. (1977). *La Huasteca Tamaulipeca*. Cd. Victoria, Tamaulipas: Universidad Autónoma de Tamaulipas. Instituto de Investigaciones Históricas.
- Mendoza Pérez, F. (2013). El mitote en el noreste y en Tamaulipas. En M. Canales

- González, M. A. Navarro Leal y R. Vera Vásquez (coordinadores), *Nuevas Voces. Primer Congreso de Estudiantes de Posgrado en Ciencias Sociales y Humanidades de la Región Noreste de México. Red Noreste de Investigaciones en Ciencias Sociales*. El Colegio de Tamaulipas.
- Mendoza Pérez, F. (2000). *Análisis de las puntas de proyectil de la colección Almanza en Xicotécatl, Tamaulipas*. (Tesis de Licenciatura). ENAH. México.
- Radillo Rolón, D. (2009) Tatuajes en las rocas. El lenguaje rupestre Chiquihuitillos en la región de Burgos Tamaulipas. En R. E. Arboleyda Castro, J. B. Hawthorne, G. Lara Cisneros y G. A. Ramírez Castilla (coordinadores), *Espacios poblamiento y conflicto en el noreste mexicano y Texas*. University of Texas in Brownsville and Texas Southmost College. México. INAH-CONACULTA, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- Ramírez Castilla, G. A. (2007). *Panorama arqueológico de Tamaulipas*. México: ITCA.
- Saldívar, G. (2010). *Historia compendiada de Tamaulipas*. México: Gobierno del Estado de Tamaulipas. (Colección Centenarios 35).
- Stresser Pean, G. (2000). *San Antonio Nogalar. La Sierra de Tamaulipas y la frontera noreste de Mesoamérica*. CIESAS, COLSAN, UAT, CEMCA.
- Zorrilla, J. F. (1997) *Tamaulipas fértil planicie entre sierra y laguna*. México: SEP.

Manifestaciones gráfico-rupestres en el bajo Río Bravo, Tamaulipas

Víctor Hugo Valdovinos Pérez*

La arqueología en el bajo Río Bravo hace referencia a grupos recolectores-cazadores a partir de una amplia evidencia de campamentos y materiales líticos distribuidos en sus riveras. En 2006 se descubrieron, registraron y exploraron dos localidades con manifestaciones gráfico-rupestres (pinturas y petrograbados), manifestación cultural de la cual no se tenía noticia a partir de trabajos científicos. Los sitios se ubican muy cerca de la confluencia de los ríos Salado y Bravo, los motivos fueron grabados y pintados al interior de pequeñas cuevas que representaron un rasgo geomorfológico significativo dentro del paisaje. La categorización de las evidencias es, en el caso de los grabados, predominantemente de elementos no figurativos, geométricos, de formas básicas como líneas y puntos. En la pintura, se reconocen motivos figurativos, antropomorfos, zoomorfos y objetos, así como no figurativos, consistentes en rombos y líneas. La comparación de estas manifestaciones localizadas en Guerrero, Tamaulipas, con otras conocidas para la Sierra Madre Oriental, la Sierra de San Carlos y Sierra de Tamaulipas, permite reconocer que son distintas. Considerando la información arqueológica, gráfica y etnohistórica, se propone que fueron elaboradas entre el 700 y 1600 d.C.

Manifestaciones gráfico-rupestres en el bajo Río Bravo, Tamaulipas

Este trabajo busca dar a conocer el tipo de manifestaciones gráfico-rupestres que se conocen para el área del bajo Río Bravo, aportando

elementos para su interpretación y ubicación cronológica en la historia de los grupos recolectores-cazadores del área. El hallazgo de estas manifestaciones se da en el marco del Salvamento Arqueológico Corindón Reno Sur 3D, Guerrero, Tamaulipas, en 2006; comprendió el reconocimiento de superficie de un área de 518 km², abarcando la confluencia del Río Bravo con el Río Salado. Desde el punto de vista cultural, el territorio estudiado se inserta dentro de los Focos Falcón y Mier (Suhm, Krieger y Jelks, 1954).

Para Leticia González (1986:12) las manifestaciones gráfico-rupestres pertenecen a la categoría de artefactos ya que, como otros objetos, fueron producidas y utilizadas por una sociedad humana; en el proyecto Corindón, estas expresiones culturales se encontraron en dos localidades cercanas entre sí: La Palma y El Sauz (figura 1). El valle del Río Bravo se compone de una amplia llanura que es atravesada por el referido afluente, en cuyo margen poniente (entre Mier, Tamaulipas y Guerrero, Coahuila) corre una serie de barras costeras del Paleoceno superior y Eoceno inferior (Echavne 1986). En ellas afloran estratos de areniscas, lutitas y calizas, rocas en las que diversos procesos erosivos fueron modelando algunos espacios sobresalientes dentro del paisaje, dando forma a pequeñas cuevas que coronan la parte alta de dichas barras, punto desde el cual se tiene un amplio dominio del entorno a su alrededor. En el interior de algunas de estas oquedades se identificaron y registraron distintos motivos, tanto grabados como pintados.

*Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH.

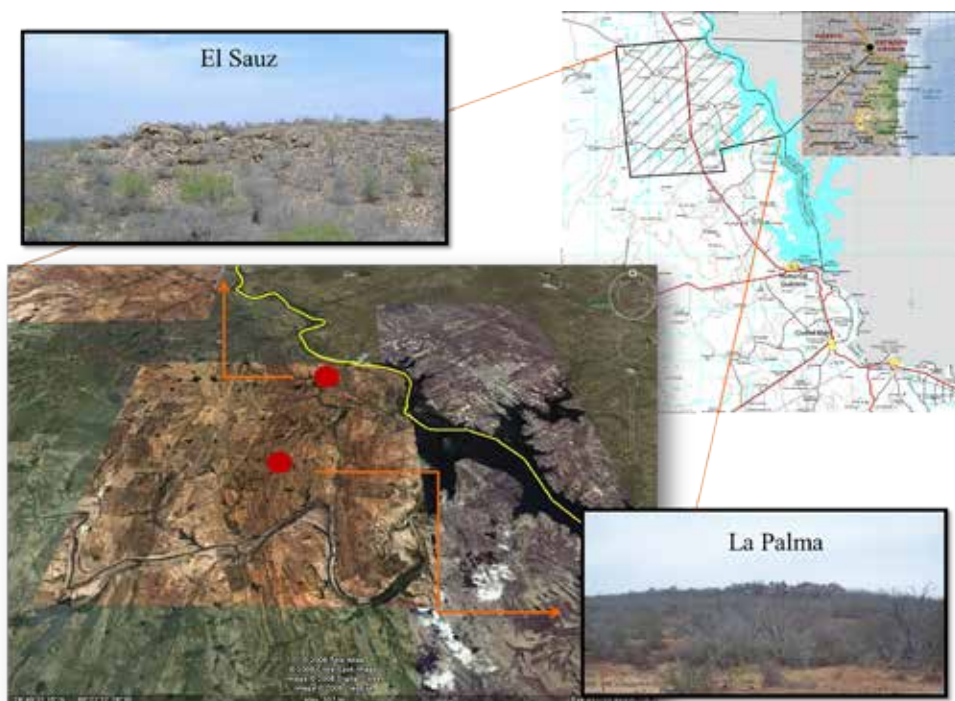


Figura 1. Localización de sitios con manifestaciones gráfico rupestre, Guerrero, Tamaulipas. Fotos: Víctor Hugo Valdovinos Pérez.

La gráfica rupestre en La Palma

La Palma es un campamento-taller cuya función esencial fue la habitacional de acuerdo con el tipo elementos que definen a este tipo de sitios (Ramírez 2008). Entre los elementos distinguibles al interior del campamento, hay varias concentraciones de materiales líticos y fogones al pie de las antiguas barras de costa, en cuya cima hay cinco pequeñas cuevas. La estrecha relación que hay entre los elementos y materiales arqueológicos con respecto a las cuevas da la pauta para proponer que el espacio habitacional y el ritual (representado por las cuevas con pinturas y grabados), pueden formar un solo sitio, integrando de esta manera dos áreas de actividad distintas: 1) uno de tipo habitacional, el cual contiene áreas generales de actividades diferenciables —las distintas áreas de actividad no están definidas espacialmente debido a las alteraciones en el contexto—, y 2) un área ritual delimitada por la naturaleza del

contexto geomorfológico, las cuevas en este caso.

De las cinco cuevas registradas, tres de ellas fueron utilizadas para plasmar las manifestaciones gráfico-rupestres en su interior. La boca de la cueva 1 está hacia el lado poniente, tiene 3.80 m de ancho, 4 m de profundidad y 1.5 m de altura. En la entrada, que es el punto de mayor altura, tiene 2.5 m de ancho, la cavidad se amplía hacia el lado norte formando una pequeña cámara. Los elementos gráfico-rupestres se distribuyen de la siguiente forma: en la pared norte, junto a la entrada, hay una serie de cinco líneas de puntos grabados, estas líneas son paralelas y se dispusieron horizontalmente (petrograbado 1). Separadas por algunos centímetros y casi a la misma altura, se aprecia una pintura de diseño antropomorfo (pintura 1). En el techo se localizan dos motivos más asociados entre sí, pero separados claramente de otros, ambos son series de rombos (pintura 2); junto a estos, hay una serie de líneas rectas

verticales y horizontales, algunas que se intersectan, pero cuya morfología general no es determinada (pintura 3). Hacia la pared este, hay dos figuras antropomorfas (pintura 4) y hacia la pared sur, una línea en zigzag dispuesta horizontalmente, que está cortada por el centro de su longitud mediante una línea vertical (pintura 5). En la pared sur, junto a la entrada, hay tres puntos grabados dispuestos horizontalmente (petrograbado 2) (figura 2).

La cueva 2 tiene la misma orientación que la anterior, mide 1.75 m de ancho, 4 m de profundidad y una altura máxima de 1.37 m. Su entrada, de forma más o menos circular, tiene 0.85 m de diámetro, siendo la luz en su interior, muy escasa, salvo en la puesta del sol cuando la luz es rasante. En corte, la cavidad tiene una forma general oval. En su pared este se halló un par de pinturas monocromas; junto a la entrada, en la pared oeste hay algunos petrograbados (figura 2).

La cueva 5 está ubicada hacia el lado oriente de las anteriores y su “boca” da hacia ese mismo punto cardinal; mide 2.50 m de ancho, 1.40 m de profundidad y 0.70 m de altura, sobre su bóveda se encuentran dos pinturas que consisten en un par de líneas rectas paralelas y un motivo no determinado.

La categorización de los motivos pintados en La Palma es la siguiente:

a) Motivos figurativos. Solo se identificó la subcategoría biomorfos, en la cual los antropomorfos esquemáticos son los únicos representados, habiendo tres casos con trazo distinto. En su elaboración se utilizaron las técnicas del pincel y tiza, empleando el color rojo.

b) Motivos no figurativos. Corresponden a la subcategoría geométricos, representando: 1) formas básicas como rombos agrupados y rombos cruzados; 2) líneas, estas son rectas paralelas, en zigzag y anidadas, finalmente hay dos diseños no determinados. Los motivos fueron realizados con las mismas técnicas que los antropomorfos, en color rojo, con variantes en el tono.

Los motivos antropomorfos y los geométricos están intercalados y es notable que su distribución fue planeada, abarcando desde la parte media de la cueva, hacia el fondo y la bóveda (figura 3).

Los petrograbados, tras su categorización, se componen por motivos no figurativos, subcategoría geométricos, habiendo: a) formas básicas, consistentes en puntos alineados. Estos se presentan como cinco líneas horizontales, de arriba hacia abajo las líneas tienen: 12, 10, 9, 35 y 28 puntos respectivamente (88 puntos en total). Una sexta línea, no agrupada a las anteriores, cuenta con tres puntos alineados y se ubica en la pared sur. La distribución de los petrograbados se dio en ambos lados de la entrada, en el lado norte está la serie de 88 puntos, en tanto en el lado sur, la de tres. Por otro lado, también se reconocieron: b) líneas, mostrando variantes tales como: línea vertical sencilla, sencilla horizontal, paralelas verticales, paralelas cruzadas y asterisco.

Con respecto a los petrograbados de la cueva 2, hay diferencias que puede relacionarse con una concepción histórica de acuerdo con González (2000); algunos diseños están en una superficie de la roca más “fresca”, en tanto otros lo están en otra que se presenta un tipo de “córtex” o capa laminar muy erosionada que ha ido desprendiéndose, es probable que estas diferencias estén relacionadas con el “tiempo” en que se realizaron unos diseños de otros. Esto indica dos aspectos: primero, en términos relativos, permite apreciar una probable secesión temporal en la construcción de la gráfica rupestre; segundo, los motivos más difusos están claramente incompletos debido a los desprendimientos del córtex (figuras 4 y 5).

Las manifestaciones gráfico-rupestres en El Sauz

El Sauz es un espacio de carácter ceremonial de acuerdo con la presencia de los elemen-

Petrograbados

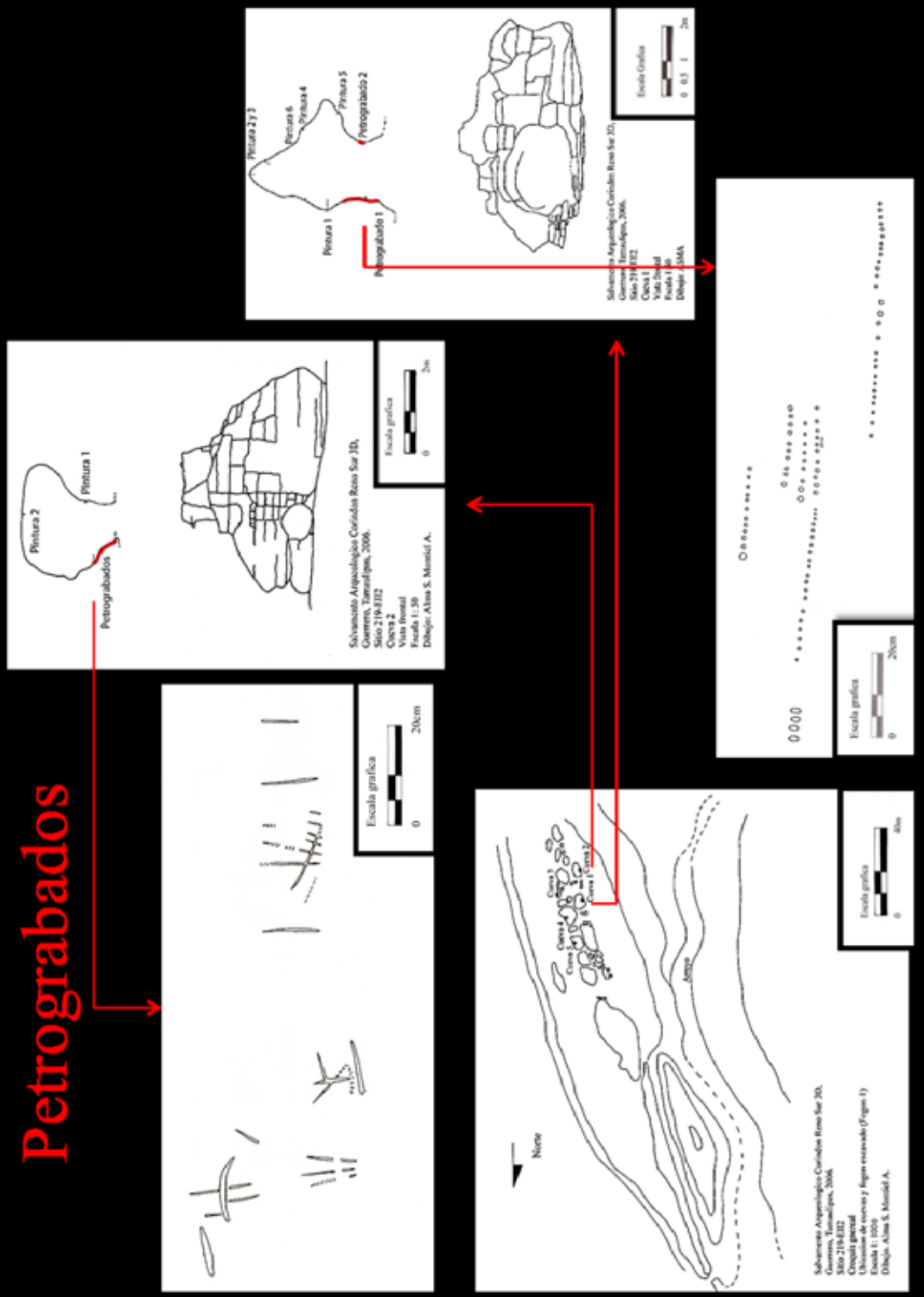


Figura 2. Sitio La Palma. Vista frontal, planta y distribución de los petrograbados en la Cueva 1 y 2. Dibujos: Víctor Hugo Valdovinos Pérez.

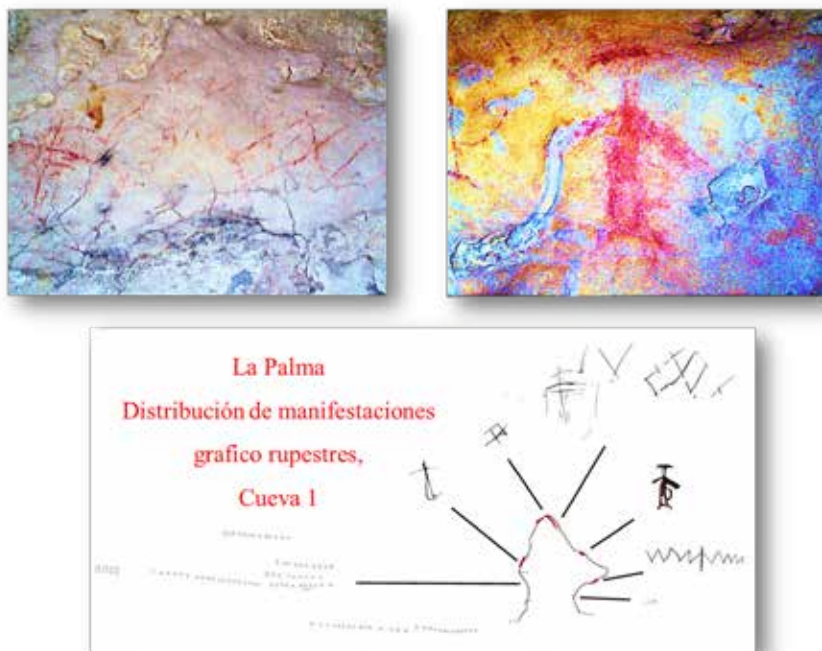


Figura 3. La Palma. Motivos geométricos, antropomorfo (arriba) y distribución espacial de pinturas y petrograbados en la Cueva 1 (abajo). Fotos y Dibujo: Víctor Hugo Valdovinos Pérez.

tos que definen a este tipo de sitios (Ramírez, 2008). En sus cercanías se registraron algunas concentraciones de materiales líticos, pero a diferencia de La Palma, la relación espacial no es inmediata, en parte, porque la topografía del terreno es menos propicia para el establecimiento de un campamento, siendo concordante con el planteamiento de Domínguez (2009).

La cueva tiene 5.5 m de ancho, 2.2 m de profundidad y una altura máxima de 2.0 m, su entrada se ubica hacia el lado poniente. Pese a ser de mayores dimensiones que las cuevas de La Palma, en El Sauz se destinaron como panel la pared este (fondo de la cueva) y una parte de la bóveda. Frente a la entrada, tapando parcialmente la misma, hay una gran roca que corresponde en parte a la misma cavidad de la cueva. Esta roca presenta en su cara este y norte algunos petrograbados.

La categorización de los motivos son todos de tipo figurativo. Se identifican diseños en la subcategoría biomorfos, tres en clase antropomorfos y uno en la de zoomorfos, que en

conjunto forman una escena de cacería (Valdovinos, 2009a), estos motivos fueron realizados mediante la técnica de la tiza, empleando el color rojo en su elaboración. En la subcategoría objetos hay un diseño que recuerda una punta de proyectil y tres “cruces”, estas últimas sin homologarse con grafismos católicos. En estos casos se utilizaron las técnicas del pincel y de la tiza (figura 6).

En cuanto a los petrograbados, estos se distribuyen en cuatro grupos y un elemento aislado, tras su categorización se han identificado únicamente motivos no figurativos, geométricos, como: a) formas básicas, consistentes en series de cuadrados formando una rejilla y b) lineales, bajo las variantes de líneas rectas perpendiculares y verticales paralelas, además de un diseño no determinado (figura 5).

La distribución espacial de los motivos rupestres deja ver con claridad qué oquedad de la cueva estuvo destinada a la pintura, en tanto los grabados se agruparon en un solo soporte pétreo frente al acceso de la cueva.

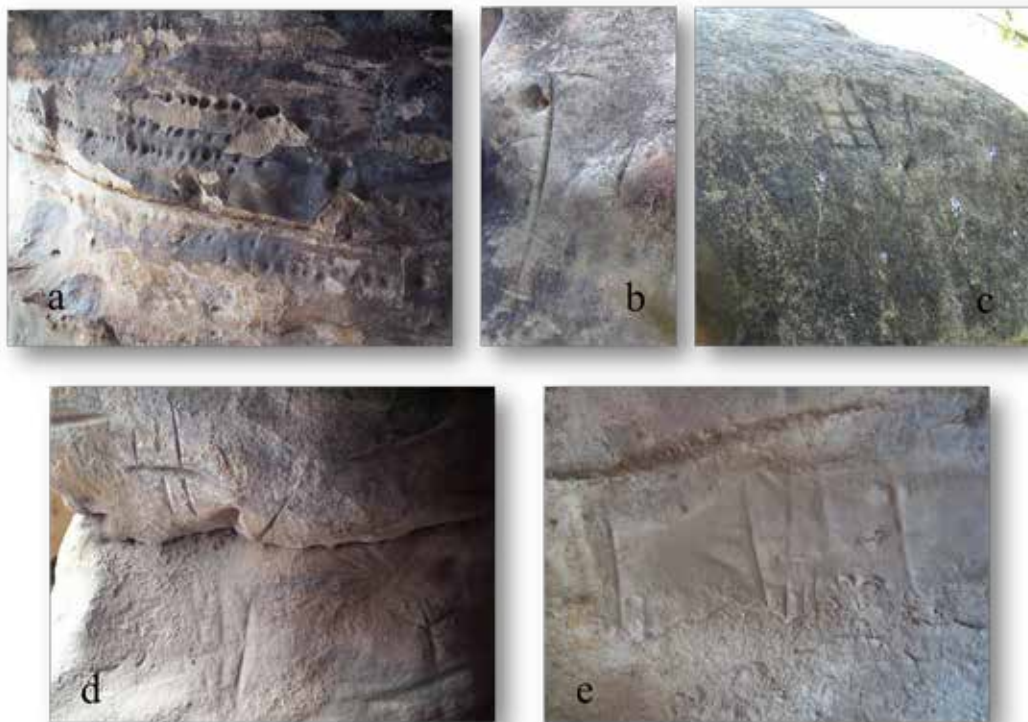


Figura 4. Petrograbados: a) Puntos (La Palma, cueva 1), b) Líneas, c) Rejilla (El Sauz), d) y e) Líneas (La Palma, cueva 2). Fotos: Víctor Hugo Valdovinos Pérez.

Algunos elementos para la interpretación

Aceptando que la gráfica rupestre de La Palma y El Sauz es de carácter ceremonial (cuando menos, varios de los motivos) dado el tipo de representaciones y los espacios en que se plasmaron, es decir, figuras humanas y diseños geométricos predominantemente, no a la vista de todos y en lugares privilegiados dentro del paisaje, es que se ve la necesidad de retomar algunas hipótesis y premisas sobre la figura del chamán, quien constituye el vínculo entre la sociedad, el paisaje ritual y la gráfica rupestre. En este sentido “El chamán fue el ejecutor, en el pasado prehispánico, de las manifestaciones gráficas rupestres, y el tema del trance, uno de los más reiterativos” (González, 1999:68), la base de tal premisa se fundamenta en datos etnográficos y etnohistóricos (Viramontes, 2005). Con base en el tipo de figuras representadas y de su distribución en los paneles en

sitios de Coahuila, González (1999:69) construyó varias hipótesis, entre las cuales están:

a) Toda figura humana aislada presente en las pictografías (y petroglifos) estará representando a un chamán.

b) El trance se compone de diferentes momentos desde que se inicia, cuando el chamán entra en una especie de estado catatónico, hasta que culmina con la separación del alma del cuerpo. Mi proposición sería que en los sitios con representaciones gráficas rupestres estén representados uno o varios de estos estados.

Para llegar al trance o estado alterado de conciencia (EAC), la ingesta de alucinógenos es sabida y documentada por las fuentes etnohistóricas para el noreste y otras regiones del norte de México (Valadez, 1999; Saldívar, 1988). A través de los alucinógenos es como el chamán accede al mundo de los espíritus en un estado alterado de conciencia. Sus recuerdos se

Pinturas rupestres		Petrograbado	
Figurativos	No figurativos	No figurativo	
Biomorfos	Geométricos	Geométricos	
1) Antropomorfos	1) Formas básicas	1) Formas básicas	
a) Esquemáticos	a) Rombos agrupados	a) Líneas	
2) Zoomorfos	b) Rombos cruzados	1. Sencilla vertical	
a) Esquemáticos	2) Líneas rectas	2. Sencilla horizontal	
3) Objetos	a) Zigzag	3. Paralelas verticales	
a) Cruz	b) Anidadas	4. Paralelas Cruzadas	
b) Punta de proyectil	3) No determinado	5. Asterisco	
		b) Puntos	
		1. Alineados	

Figura 5. Categorización de motivos gráfico-rupestres en el área de estudio.

presentan mediante formas geométricas y abstractas y los lugares donde se lleva a cabo esta experiencia, tales como cuevas y frentes rocosos, constituyen los puntos de contacto con el pasado mítico (Viramontes, 2005).

En La Gualdria, Coahuila, González (1999) ha observado que las figuras antropomorfas (chamanes) están asociadas a figuras geométricas, las cuales simbolizan algún momento del trance, entre estas figuras están: hileras de triángulos, líneas sencillas, en zigzag, rombos (atravesados o no por líneas), cruces de diferentes tipos, óvalos o cuadrados con retículas interiores, círculos de diferentes tipos, así como figuras “formatizadas”, entre otros.

Los elementos anteriores, que definen tanto las representaciones de chamanes como de sus estados alterados de conciencia, son reconocibles en La Palma, donde cada figura antropomorfa fue hecha de forma distinta. Por otro lado, la escena de cacería y la presencia de motivos geométricos en El Sauz, pueden relacionarse también con la actividad chamánica.

Breve discusión

La arqueología como ciencia social, trabaja con tres dimensiones que son fundamentales para

el estudio de las sociedades: tiempo, espacio y cultura. En un esfuerzo por brindar algunos elementos que permitan contextualizar y aproximarse a una interpretación sobre la gráfica rupestre del bajo Río Bravo, estas tres dimensiones se puntualizan a continuación.

El espacio está delimitado por la ubicación geográfica del contexto natural en que confluyen los ríos Bravo y Salado, acercándonos a un rasgo geomorfológico atípico en el entorno: la presencia de cuevas, en cuyas paredes se pintaron y grabaron distintos motivos.

Para una aproximación a la dimensión cultural es necesario señalar que la evidencia arqueológica refiere a una sociedad organizada en grupos de recolectores-cazadores, cuya cultura material no percedera es predominantemente de origen lítico. La etnohistoria y las crónicas que hay para el noreste mexicano, reiteran en primera instancia la existencia de este tipo de sociedades hasta el siglo XVIII, señalando la coexistencia de grupos locales con grupos que migraron tanto del noreste de Nuevo León como de varios puntos del estado de Texas e incluso otras regiones. La presencia de borrados (nombre que dieron los españoles a varios grupos), carrizos (grupo occidental, ubicado en el área del actual Guerrero y Mier), carvios, caurames, chinitos, cueros quemados,

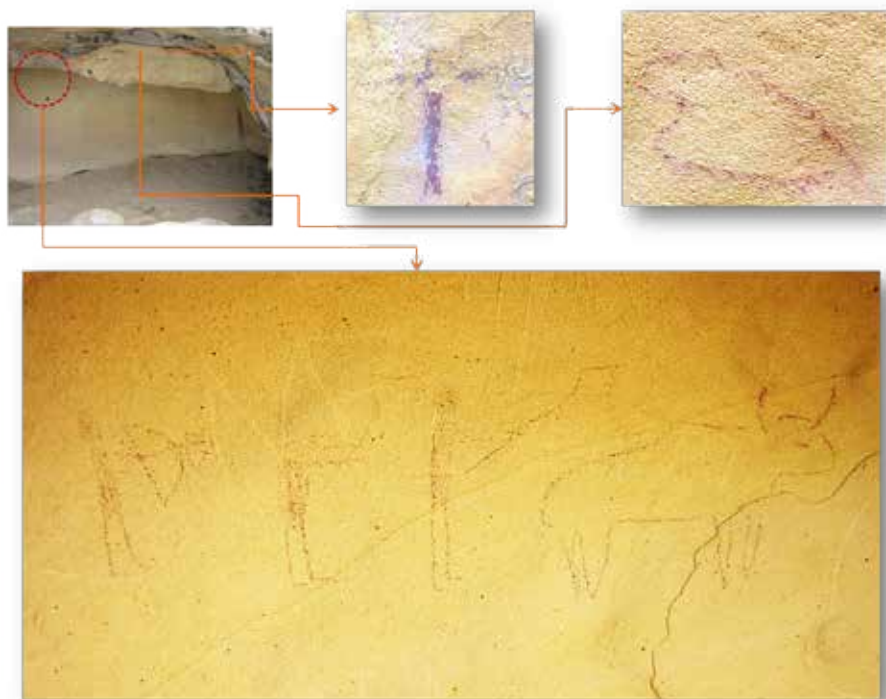


Figura 6. El Sauz, vista general de la cueva, motivo en forma de cruz y de objeto (arriba), escena de cacería de bisonte (abajo). Fotos: Víctor Hugo Valdovinos Pérez.

garzas, guapes, malnombre, majaritos, pelones, pistispiagueles, tareguanos, apaches, comanches y lipanes (Saldívar, 1988; Salinas, 2012; Velasco, 2000) refleja una amplia variabilidad étnica y cultural que debió ser igualmente rica desde tiempos anteriores a la colonización del noreste mexicano.

La dimensión temporal es muy amplia; la evidencia arqueológica permite ubicar por comparación que el área estuvo habitada por grupos cazadores-recolectores desde cuando menos el 9200 a.C., hasta el 1700 d.C. Por otro lado, considerando únicamente los materiales recuperados en La Palma y El Sauz, la temporalidad se acorta entre 2500 a.C., a 1700 d.C., no obstante; retomando la dimensión espacial y los materiales recuperados directamente al interior de las cuevas, tanto de superficie como de excavaciones sistemáticamente controladas (Valdovinos, 2011), se tiene la presencia de dos puntas de proyectil del tipo Starr y una del tipo Perdiz, comprendiendo entre el 700 a 1600

d.C., para el primer tipo, y entre 1200 a 1500 d.C., para el segundo, de acuerdo con Turner y Hester (1999).

En el área de confluencia de los ríos Bravo y Salado, es durante el Prehistórico tardío (700-1600 d.C.) cuando se presenta la mayor variabilidad tipológica de puntas de proyectil, cuyos lugares de procedencia son varias regiones de Texas (noreste, centro, centro-norte, este, oeste, costa, sureste, sur y bajo Pecos) y el noreste de México (Valdovinos, 2009b). Adicionalmente se suma como elemento cronológico la representación de un arco con flecha en El Sauz, artefactos que de acuerdo con Aveleyra (1956) y Turner y Hester (1999) aparecieron en América entre el 500 a 1000 d.C., llegando hasta la primera mitad del siglo XVIII.

Concediendo que existió una diversidad cultural en el área durante el Prehistórico tardío y que hay elementos materiales y simbólicos que reiteran dicha cronología, cabe entonces preguntar: ¿fueron las manifestaciones gráfi-

co-rupestres del bajo Río Bravo, elaboración de chamanes distintos de un mismo grupo?, ¿representan estas diferencias en la figuras de chamanes a grupos sociales diferentes? Extrapolando a las pinturas rupestres la premisa que ha enunciado González (2000) para la producción de los petrograbados, habría pocas dudas de que la respuesta más viable sería sí a la segunda pregunta. Dicha premisa dice que “[...] las figuras aisladas y los conjuntos de figuras que aparecen grabadas, fueron establecidas por la tradición comunitaria del grupo humano que los trabajó [...]” (González, 2000:47), dejando claro que:

[...] el individuo o los individuos que realizaron las figuras en las rocas siguieron una convención establecida, y el resultado no debe considerarse como representativo del individuo que los elaboró sino de la sociedad que generó la necesidad de su reproducción” (González, 2000:47).

Lo anterior, como ocurre efectivamente en muchos sitios del noreste de México con gráfica rupestre, implica la “estandarización” de motivos en tipos afines, aun cuando en un mismo sitio se presenten una o más etapas pictóricas, es decir, motivos gráficos en dos o más etapas de superposición y en yuxtaposición —situación que se identifica durante el registro—, cuestión que hace referencia a distintas temporalidades e incluso a culturas diferentes. De acuerdo con Mendiola (1999), es en el cuarto nivel de conocimiento de la realidad gráfica rupestre donde se definen y establecen los estilos gráfico-rupestres, siendo estos “[...] modelos o patrones recurrentes de la morfología general rupestre en relación con los diversos espacios, tiempos y culturas”. Uno de los ejemplos más claros se presenta en el bajo Pecos, Texas, al confluir el “estilo Pecos” junto a otro estilo posterior (Turpin, 2002).

El número de motivos gráfico-rupestres de La Palma y El Sauz no permite definir o

identificar un estilo; en ese sentido, afirmar con base en lo anterior que la diversidad percibida en los tipos de figuras antropomorfas es resultado de diferentes grupos sociales (por lo tanto de chamanes distintos) resultaría precipitado, lo que es claro es que las manifestaciones del bajo Río Bravo son distintas a otras registradas en el Noreste Mexicano, particularmente de la Sierra Madre Oriental, Sierra de Tamaulipas y Sierra de San Carlos (Stresser-Pean, 1990; Radillo, 2009; Ramírez, 2007; Ramírez *et al*, 2006).

Las manifestaciones gráfico-rupestres del bajo Río Bravo comprenden hasta ahora dos temáticas distintas: la cacería y el fenómeno del chamanismo. La evidente cercanía que ambos sitios guardan, la relación temporal (relativa) que existe entre ellos, en cuanto comparten materiales arqueológicos del mismo tipo, pero con algunas diferencias en la construcción técnica de algunos motivos pictóricos, sugiere que las manifestaciones gráfico-rupestres de La Palma y El Sauz, puedan ser resultado de más de un grupo social. Al respecto se plantea como hipótesis que: las diferencias en las representaciones antropomorfas, técnicas de elaboración y formas, en un número reducido de motivos rupestres, puede ser resultado de la intervención de más de un grupo social; la no estandarización podría relacionarse con la ejecución de chamanes de distintos grupos, cuya existencia se fundamenta con base en datos arqueológicos, documentos etnohistóricos y crónicas (Cabeza de Vaca, 2003; Salinas, 2012). Retomando los elementos temporales antes expuestos, se propone que, cuando menos, una parte de la gráfica rupestre del área estudiada, debió realizarse durante el Prehistórico tardío (700 a 1600 d.C.) y quizá el Histórico (1600-1700 d.C.).

Pese a que hay poca evidencia gráfico-rupestre en el bajo Río Bravo, su estudio representa una oportunidad invaluable para acercarse al conocimiento de un aspecto que ha sido poco abordado en la arqueología del estado.

Bibliografía

- Aveleyra Arroyo de Anda, L. (1956). Los materiales de piedra de la Cueva de la Candelaria y otros sitios en el Bolsón de las Delicias, Coahuila. En *Cueva de la Candelaria*, Vol. 1, (pp. 57-107). México: INAH. (Memorias del INAH).
- Cabeza de Vaca, A. N. (2003). *Naufrajos y comentarios*. Madrid, España: DASTIN Historia, Promo Libro. (Crónicas de América).
- Domínguez Rodríguez, I. R. (2009). Permanencia de grupos cazadores-recolectores en respuesta a condiciones topográficas. En R. Arboleyda, J. Hawthorne, G. Lara y G. Ramírez (coordinadores), *Espacios, poblamiento y conflicto en el Noreste Mexicano y Texas*. University of Texas in Brownsville and Texas Southmost College. México. INAH-CONACULTA, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- Echanove Echanove, O. (1986). Geología petrolera de la cuenca de Burgos (Parte I). Consideraciones geológico-petroleras. *Boletín de la Asociación Mexicana de Geología Petrolera*, 38 (1), pp. 3-39.
- González Arratia, L. (1986). *Teoría y método en el registro de las manifestaciones gráfico rupestres*. México: SEP-INAH. (Cuaderno de Trabajo 35).
- González Arratia, L. (1997). La construcción de los petroglifos como concepción histórica del tiempo. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, México: Sociedad Mexicana de Antropología, 43, pp. 163-178.
- González Arratia, L. (1999). El chamanismo y sus manifestaciones en la gráfica rupestre del norte de México. En: C. Viramontes y A. Ma. Crespo Oviedo (coordinadores), *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México*. México: INAH. (Colección Científica 385).Galván
- González Arratia, L. (2000). El estudio de los petroglifos: un enfoque arqueológico. En *Arqueología, historia y antropología. In memoriam José Luis Lorenzo Bautista* (pp. 45-56). México: INAH.
- Mendiola Galván, F. (1999). El arte rupestre: una realidad gráfica del pasado en el presente. En: C. Viramontes y A. Ma. Crespo Oviedo (coordinadores), *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México* (pp. 19-26). México: INAH.
- Ramírez Castilla, G. A. (2007). *Panorama arqueológico de Tamaulipas*. México: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Ramírez Castilla, G. A. (2008). *Una propuesta tipológica de sitios arqueológicos para el noreste de México*. (Ponencia). En: 1er. Coloquio sobre el Noreste de México y Texas. Saltillo, Coahuila, México: Universidad Autónoma de Coahuila,
- Ramírez Castilla, G., Marchegay, S., Pérez C. V., y Radillo D. (2007). Nuevos aportes y perspectivas de la arqueología tamaulipeca. En C. García M. y E. Villalpando, (editores), *Memoria del Seminario de Arqueología del Norte de México* (pp. 361-375) (1ª ed. Digital). México: Conaculta/INAH/Centro INAH Sonora.
- Radillo Rolón, D. P. (2009). Tatuajes en las rocas. El lenguaje rupestre Chiquihuitillos en la región de Burgos, Tamaulipas. En R. Arboleyda, J. Hawthorne, G. Lara y G. Ramírez (Coordinadores), *Espacios, poblamiento y conflicto en el Noreste Mexicano y Texas*. University of Texas in

- Brownsville and Texas Southmost College. México: INAH-CONACULTA, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Autónoma de Tamaulipas.
- Saldivar, G. (1988). *Historia compendiada de Tamaulipas*. Ciudad Victoria, México: Gobierno del Estado de Tamaulipas, Dirección General de Educación y Cultura
- Salinas Rivera, M. (2012). *Indígenas del Delta del Río Bravo. Su papel en la historia del sur de Texas y el noreste de México*. Ciudad Victoria, Tamaulipas, México: Universidad Autónoma de Tamaulipas, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Stresser-Péan, G. (1990). Pinturas rupestres del Risco de los Monos. Situación del acantilado. San Antonio Nogalar. En M. del P. Casado (compiladora), *El arte rupestre en México* (pp. 587-610). Antologías, Serie Arqueología. México: INAH.
- Suhm, D. A., Krieger A. D., y Jelks E. B. (1954). *An introduction handbook of Texas Archeology*. Abeline, Texas: Texas Archeological and Paleontological Society.
- Turner, E. S., y Hester. T. R. (1999). *Field Guide to Stone Artefacts of Texas Indians*. Houston, Texas: Texas Monthly Field Guide, Third Edition, Gulf Publishing.
- Turpin, S. A. (2002). La nucleación cíclica y el espacio sagrado: la evidencia del arte rupestre. En *Relaciones*, Vol. XXIII, No. 92, 29-46 (en: <http://www.coahuilense.com>).
- Valadez Moreno, M. (1999). *La arqueología de Nuevo León y el Noreste*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Valdovinos Pérez, V. H. (2009a). Una pintura rupestre del periodo Prehistórico Tardío en el norte de Tamaulipas. *Arqueología*, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda Época, 40. México.
- Valdovinos Pérez, V. H. (2009b). *¿Semisedentarismo o nomadismo? Los recolectores-cazadores de la confluencia de los ríos Salado y Bravo*. (Tesis de licenciatura). ENAH/INAH/SEP, México.
- Valdovinos Pérez, V. H. (2011). *Excavación en Salvamento Arqueológico Corindón Reno Sur 3D, Guerrero, Tamaulipas. Informe Técnico Recorrido de superficie y excavación*. (Informe técnico). Archivo Técnico, Centro INAH Tamaulipas. Ciudad Victoria, Tamaulipas, México.
- Velasco Ávila, C. (2000). Nuestros obstinados enemigos: ideas e imágenes de los indios nómadas en la frontera noreste mexicana 1821-1840. En M.-A. Hers, J. L. Mirafuentes, M. de los D. Soto y M. Villabueno (editores), *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff* (pp. 441-460). México: IIA-IIIE-III, UNAM.
- Viramontes Anzures, C. (2005). *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*. México: INAH.

Los grabados rupestres de El Tigre y su contexto crono-cultural (El Arenoso, Caborca, Sonora, México)

Beatriz Menéndez Iglesias**
Ana Laura Chacón Rosas*
Ramón Viñas Vallverdú**
Alejandro Terrazas Mata*
Martha Elena Benavente Sanvicente*
Albert Rubio Mora***

El estado de Sonora contiene una de las áreas con mayor registro de manifestaciones rupestres de México. Al noroeste del estado se encuentra la región de El Arenoso, próxima a las grandes concentraciones rupestres de los cerros de La Proveedora y La Calera en Caborca, así como el principal sitio arqueológico de la cultura Trincheras, en el desierto sonorense.

En el año 2005 el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIA-UNAM) inició el proyecto “Poblamiento temprano en el noroeste de Sonora” (PINOS), que se desarrolla en esta región. Desde el año 2008 el Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social de Tarragona (IPHES) colabora con el IIA-UNAM en el registro y documentación de las manifestaciones rupestres del citado proyecto.

En las diferentes campañas se han documentado un total de diez sitios con grabados rupestres, entre los que se encuentra el conjunto de El Tigre.

Hasta el momento, los elementos registrados podrían adscribirse a la cultura de tradición Trincheras. No obstante su tipología se asocia al denominado *Gila Petroglyphs Style* adscrito a los grupos Hohokam pre-hispánicos y

cuya periodización puede situarse entre el 800 y el 1400 a.C.

Inicio de las investigaciones arqueológicas en la región de El Arenoso

La región de El Arenoso, situada a unos 45 kilómetros al noreste de la ciudad de Caborca (Sonora, México), comenzó a investigarse, dentro del proyecto “Poblamiento temprano del noroeste de Sonora”, llevado a cabo por el Área de Prehistoria del IIA-UNAM (México), (Terrazas, 2005). Posteriormente el registro de los grabados rupestres o petrograbados se realizó en colaboración con el IPHES (España), quienes se encargó de su estudio.

Localización y descripción del área de estudio

El municipio de Caborca limita al norte con el de Altar y con Arizona (EUA), al noroeste con los municipios de Sonoyta y Puerto Peñasco, al suroeste con el Golfo de California y al sureste con el municipio de Pitiquito, como se muestra en la figura 1.

*Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.

** Institut Català de Paleoecologia Humana, Evolució Social.

*** Seminari d'Estudis i Recerques Prehistòriques de la Universitat de Barcelona.



Figura 1. Mapa de El Arenoso en el noroeste de Sonora. Elaborado a partir de Google earth.



Figura 2. El Arenoso y la Sierra del Humo al fondo. Foto: Ana Laura Chacón.



Figura 3. Sitios con manifestaciones rupestres registrados en el proyecto PTNOS. Elaborado a partir de Google earth.

Por su parte, la zona de El Arenoso limita al norte con las sierras del Humo, al fondo de la figura 2, y San Manuel; al noroeste con la sierra de El Cobre, la Salada y la sierra San Juan; al este, con la sierra La Salada y el paraje El Llano; y al suroeste con las sierras El Cubo, El Álamo y La Gloria.

Las manifestaciones rupestres en la región de El Arenoso

Se han localizado diez sitios con manifestaciones rupestres en toda el área de estudio, como se puede observar en la figura 3. Durante la campaña de 2008 se registraron El Peñasco, El Solo y La Bandera, ubicados sobre cerros y en algunos casos asociados a estructuras de la cultura Trincheras. En 2011 se documentaron: Las Abejas, El Arroyo y La Salada, situados en arroyos, El Puerto en planicie y El Tigre en el cerro del mismo nombre (Menéndez y Viñas, 2013).

El objetivo es elaborar una base de datos de las manifestaciones rupestres a partir de los recorridos y la documentación *in situ*. Para ello, la metodología del registro parte de una topografía de cada sitio y se numeran las rocas con los petrograbados y sus coordenadas GPS, anotando, además, los datos para su posterior estudio: medidas, orientaciones, número de figuras, tipología, técnica de grabado, asociaciones y pátina, lo cual nos permite hacer una valoración de las características y establecer una cronología relativa del sitio.

El trabajo de campo se completa con la documentación fotográfica que apoya la posterior elaboración de calcos digitales, procesados a partir de *software* de tratamiento de imágenes, como el *plug-in DStretch* para *Image-J* (Harman, 2005) y *Adobe Photoshop*.



Figuras 4 y 5. Planicie y cerro de El Tigre. Foto: Proyecto PTNOS/Beatriz Ménendez Iglesias.



Figuras 6 y 7. Estructuras en las terrazas del cerro de El Tigre. Foto: Proyecto PTNOS/Beatriz Ménendez Iglesias.

El sitio de El Tigre ***Contexto arqueológico***

El Tigre se caracteriza por una planicie y un cerro, como se muestran en las figuras 4 y 5. La planicie es de origen aluvial, se compone por sedimentos de arena-limo (carta geológica H12-1 Puerto Peñasco) y es atravesada de noroeste a suroeste por un arroyo intermitente, al este del cerro. En ella se encontraron materiales arqueológicos en superficie, principalmente en la parte sureste donde se registró abundante lítica tallada y pulida, un taller o área de trabajo, así como concentraciones de piedras, cerámica y algún fragmento de concha. Además, se regis-

traron numerosas lascas —algunas retocadas—, raspadores, núcleos, bifaciales, concentraciones de piedras y una importante agrupación de restos de talla producto del proceso de artefactos líticos. En menor cantidad se localizó lítica pulida, manos y metates. Respecto a los restos de cerámica se observan decoraciones tipo púrpura sobre rojo (Terrazas, 2013).

En la cima del cerro, constituido por rocas de andesita-basalto del Terciario, se localizó lítica pulida y rocas con petrograbados. En la ladera oeste se registraron pequeñas estructuras y “trincheras”, como las que se observan en las figuras 6 y 7, con escasa lítica tallada.

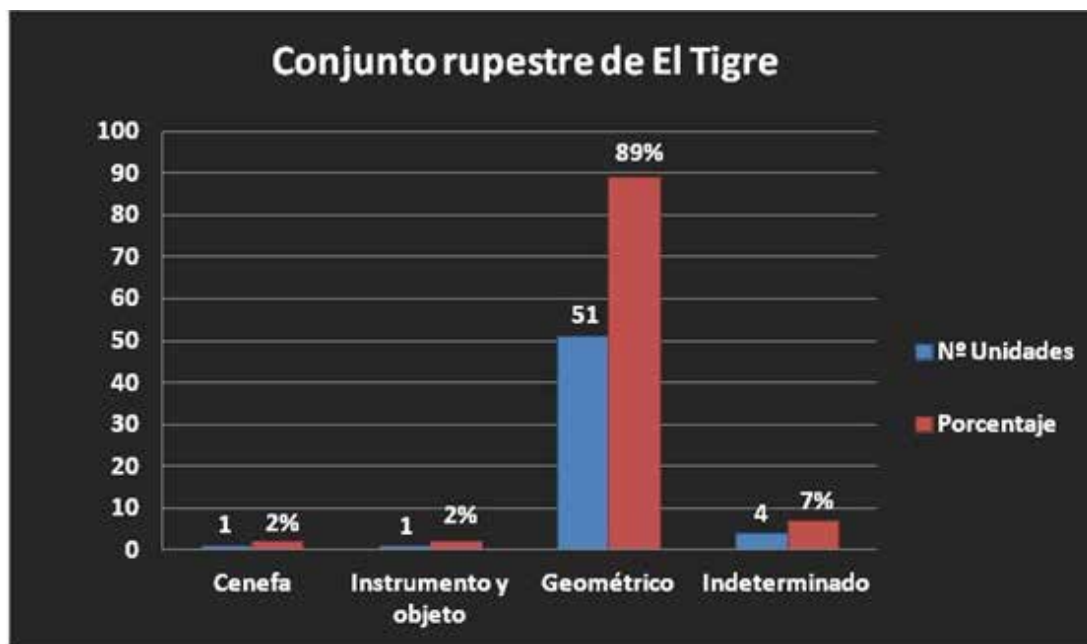


Gráfico 1. Categorías tipológicas y porcentajes.

Descripción del conjunto de manifestaciones rupestres

El conjunto de grabados rupestres de El Tigre, está integrado por 15 rocas afectadas por la oscilación térmica. Las rocas grabadas se sitúan próximas a la cima del cerro, que se eleva unos 110 metros sobre la planicie, distribuyéndose en 4 agrupaciones. La mayor parte de las rocas tienen una orientación N-S o NE-SW, excepto las rocas n° 12 y n° 13 que presentan una orientación E-W.

En relación con otros conjuntos rupestres de El Arenoso, El Tigre contiene una mayor concentración de grabados en menos rocas. Se han contabilizado un total de 57 motivos o unidades gráficas, cuyas categorías se muestran en el gráfico 1. La técnica observada para todas las representaciones es el piqueteo, característico del norte de México y *Suroeste* de EUA.

Los tipos más representativos corresponden a motivos geométricos, una cenefa, y un instrumento (dardo o flecha). Entre los geométricos se han registrado un semicírculo, una esfera, varias espirales, trazos (tanto sim-

ples como con apéndices) y un zigzag, entre otros. Algunos ejemplos se indican en las figuras 8 a 11. No se han observado motivos zoomorfos ni figuras humanas (Ballereau, 1988; 1991; Menéndez *et al*, 2014).

Propuesta crono-cultural de El Tigre

Los sitios arqueológicos de El Arenoso corresponden a diferentes periodos, desde el Paleoindio hasta las ocupaciones de la tradición Trincheras. Cabe aclarar que los materiales analizados en El Tigre fueron registrados en superficie.

En base a los vestigios registrados, principalmente estructuras (en las terrazas del cerro), algunos restos cerámicos y puntas de tamaño reducido, nos indican que se trata de un sitio asociado a la tradición Trincheras. Según algunos autores, esta tradición se desarrolló desde el año 800 a.C., en la ribera de los ríos Magdalena, Altar y Asunción. Los sitios más significativos corresponden al mismo Cerro Trincheras, La Playa (momento más temprano de esta tradición) y La Proveedora (Villalpando 1997;



Figuras 8-11. Grabados de El Tigre. Fotos: Ana Laura Chacón Rosas/Beatriz Menéndez Iglesias.

Sánchez y Carpenter, 2003). Estos grupos iniciaron la agricultura desde el año 200 a.C., fecha en la que aparece la cerámica. Posteriormente, entre los siglos XIV y XV estos grupos mercadearon con el sitio de Paquimé (Casas Grandes), con conchas y caracoles a cambio de cerámica de gran colorido, utilizada por los grupos Trincheras para depositar las cenizas de sus muertos.

A mediados del siglo XV muchas aldeas fueron abandonadas y la tradición Trincheras desapareció. Este hecho hace suponer las estrechas relaciones entre el norte de México y Suroeste de Estados Unidos y de aquí las similitudes entre los motivos grabados.

Por el momento, no se dispone de dataciones directas de los grabados, sin embargo la analogía que se establece entre los elementos

representados –en diferentes sitios de Sonora y Arizona– permiten enmarcar el sitio de El Tigre dentro del denominado *Gila Petroglyphs Style* (Schaafsma, 1980), característico del área de influencia Hohokam (N de Sonora y SO de Arizona) y vinculado a la tradición Trincheras.

Conclusión

Entre las principales problemáticas del estudio del arte rupestre prevalece siempre la filiación crono-cultural y su significado. En nuestro caso y para intentar comprender el contenido de los motivos representados en el Tigre, podemos

recurrir a la etnografía y a la etnohistoria relacionada con los pápagos, considerados descendientes de los antiguos grupos Hohokam.

Por otro lado, y para acercarnos a la filiación crono-cultural de El Tigre, consideramos los restos materiales, las estructuras tipo “trincheras” y la tipología de los petrograbados. Sin embargo, ciertas similitudes con los grabados del norte de México y el Suroeste de EUA, parecen señalar otros vínculos con *Gila Petroglyphs Style* adscritos a los grupos Hohokam del suroeste de Arizona y norte de Sonora. Un período que se desarrollaría entre el 200-500 a.C., y el siglo XV.

Bibliografía

- Ballereau, D. (1988). El arte rupestre en Sonora: petroglifos en Caborca. *Trace* 14, pp. 5-72. México, D.F.: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Ballereau, D. (1991). Discovery of a Petroglyph Panel in a Valley of the Sierra El Alamo, Sonora, Mexico. *Rock Art Papers*, vol. 8, San Diego Museum Papers 27.
- Braniff, B. (1992). *La Frontera Protobhistórica Pima-Opata en Sonora, México: Proposiciones Arqueológicas Preliminares*. México: INAH. [Published versión of Braniff 1975].
- Harman, J. (2005). *Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images*. Society for California Archaeology, Chico, California, <http://www.dstretch.com/>.
- Menéndez, B., y Viñas, R. (2013). *Las manifestaciones rupestres de El Arenoso* (Sonora, México). *Primeros análisis de la documentación*. (Cartel). En el I Congreso Internacional Carl Lumholtz en Creel. Chihuahua, México.
- Menéndez, B., Viñas, R., Benavente, M. E., Terrazas, A., y Rubio A. (2014). The set of the Arroyo de las Flechas' rock art engravings: symbolic associations in Sierra el Alamo (Caborca, Sonora, Mexico). *Expression*, 6, pp. 109-120. UISPP-CISENP. Emmanuel Anati y Lysa Huchroth, edit. Información extra.
- Sánchez, G., y Carpenter, J. (2003). La Ocupación del Pleistoceno terminal y el Holoceno temprano en Sonora. *Revista Noroeste de México*, 14, 27-34. INAH-Sonora.
- Schaafsma, P. (1980). *Indian Rock Art of the Southwest. School of American Research. Santa Fe, Albuquerque: University of New Mexico*.
- Terrazas Mata, A. (2005). *Proyecto poblamiento temprano en el noroeste de Sonora. Región ELArenoso-El Sásabe*. (Manuscrito). IIA-UNAM. México.
- Terrazas Mata, A. (2013). *Proyecto poblamiento temprano en el noroeste de Sonora*. (Informe final). Registro General del Instituto

Nacional de Antropología e Historia.
México.

Villalpando, E. (1997). La tradición Trincheras
y los grupos costeros del desierto So-
norense. En J. Carpenter y G. Sanchez
(editores.), *Prehistory of the Borderlands:*

*Recent Research in the Archaeology of Nor-
thern Mexico and the Southern Southwest*
(pp. 95–112). Arizona State Museum
Archaeological Series No. 186. Tucson:
University of Arizona.

Sitio arqueológico con representaciones gráfico-rupestres: El salto, Cosalá, Sinaloa

José Rodrigo Vivero Miranda*
María de los Ángeles Heredia Zavala**

La ejecución de proyectos de salvamento arqueológico en el noroeste de México ha representado desde ya hace algunas décadas una oportunidad importante para la localización de sitios arqueológicos e históricos que a la luz de los investigadores han pasado desapercibidos hasta el día de hoy; de esta manera el presente estudio surge a partir de un proyecto de salvamento arqueológico en la zona serrana de Cosalá en el sur de Sinaloa, cuyos objetivos principales son el registro, conservación y divulgación de sitios históricos y arqueológicos en el estado, así, mediante trabajos como este, se actúa de manera directa y puntual sobre las áreas que se encuentran en peligro de afectación por actividades mineras.

Este proyecto ha generado información importante acerca de sitios arqueológicos en la región, cabe señalar que se han categorizado dos clases de sitios hasta este punto de la investigación los cuales son a) Con cerámica y lítica en superficie y b) Con representaciones gráfico-rupestres. En lo que respecta a los sitios con representaciones gráfico-rupestres es necesario mencionar que dentro del total de sitios localizados de este tipo, la mayoría comparten un patrón de asentamiento claramente definible, a excepción del sitio denominado "El Salto" ya que este rompe con el patrón, la homogeneidad y naturaleza que los configura.

De igual manera la combinación entre petrograbados y pinturas rupestres hace que

este sitio se diferencie en gran medida a todos los otros sitios registrados. La ejecución de los motivos geométricos, figuras zoomorfas y antropomorfas generan cuestionamientos e hipótesis acerca de las actividades que allí se realizaron así como el significado que estos tengan.

Sitio arqueológico "El Salto", con representaciones gráfico-rupestres

Descripción técnica

Se trata de un sitio arqueológico con manifestaciones gráfico-rupestres donde petrograbados y pintura rupestre se combinan para resaltar los motivos representados. Este sitio se localiza al sur del estado de Sinaloa, en el municipio de Cosalá (figura 1), en las coordenadas UTM 337552mE y 2702950mN con datum WGS84. Se encuentra a unos 10 km en dirección NE de Cosalá y a 2 km al NW del poblado Santa Ana (figura 2). Geográficamente se ubica en la ladera suroeste del cerro Colorado en donde la pendiente se inclina hacia el sur para formar ángulos cercanos a los 45° el cual sirve como drenaje natural para escorrentías y escurrimientos de temporal que confluyen al río Habitas, que tiene su cauce al este del sitio. Alrededor se configura un entorno de sierra formado por lomeríos que en

* Centro INAH Sinaloa.

** Proyecto de prospección arqueológica en las concesiones mineras de las empresas Minera Platte River Gold, S. de R.L. de C.V. y Minera Cosalá, S.A. de C.V.



Figura 1. Mapa de localización del municipio de Cosalá. Ilustración: José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 3. Vista en perspectiva del emplazamiento del sitio El Salto. Foto satelital Google Earth, 2014.



Figura 2.- Ubicación general de sitio arqueológico El Salto. Foto satelital Google Earth, 2014.



Figura 4. Relación de sitios con petrograbados y sitios arqueológicos con cerámica y lítica. Foto satelital Google Earth, 2014.

conjunto forman el pie de monte de cerros de mayor tamaño, donde algunos arroyos y barrancas rompen con el continuo de las serranías, y de manera intermitente los arroyos y ríos amplían su cauce para dar lugar a algunos valles intermontanos (figura 3).

Los petrograbados se encuentran en un afloramiento de calcita el cual forma un bloque homogéneo y compacto de 17 m de largo por 10 de ancho y en donde su parte SW se localiza un abrigo rocoso donde se localizan las representaciones del arte rupestre (figuras 6 y 7). La pared del abrigo rocoso donde están los petrograbados tiene una superficie de 10 m² de los cuales solo la mitad cuenta con una superficie plana (figura 8).

El clima donde se localiza este sitio arqueológico corresponde a la selva baja caducifolia y selva baja perenifolia, es decir, se encuentra en un ecotono y por ende la variabilidad de especies de flora y fauna son considerables (figura 9).

En cuanto a materiales arqueológicos en superficie, existen algunos cuerpos cerámicos fragmentados, monócromos, alisados en su superficie y sin diseños aparentes. No se localizaron restos de lítica. Es necesario mencionar que se observó que dentro del abrigo rocoso actualmente se han realizado algunas actividades por pobladores de la región debido a que se encuentran objetos plásticos variados, de tal manera que es un contexto que ha sido alterado.



Figura 5. Panorámica de abrigo rocoso. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.

Las representaciones se agruparon en 3 conjuntos (figura 10), el primero: asocia elementos y motivos de pintura rupestre elaboradas mediante la técnica de tinta plana, en colores negro, rojo y blanco, además se observan otros elementos realizados mediante la técnica de delineado en color negro que corresponden a figuras antropomorfas (figura 12). Las figuras plasmadas corresponden a dos series de líneas verticales alternadas de 10 cm de altura por 2 cm de grosor cada una, los colores de las formas geométricas son negras y blancas (figura 13), por último se observa un petrograbado cuya forma es una espiral convergente que desciende elaborado mediante la técnica de picoteo (figura 14). En el conjunto 2 se encuentra un petrograbado compuesto por dos rectángulos a función de cartuchos de 20 cm de largo por 14 cm de ancho donde se pueden observar líneas verticales, elaboradas mediante desgaste por un abrasivo (figura 15), otro elemento que compone este conjunto es lo que se observa como una especie de "herradura" de 18 por 18 cm (figura 16), que fue pintada mediante la técnica de tinta plana en color rojo. El último conjunto se conforma por un sólo motivo, debido a que aparentemente no hay relación o asociación con los otros conjuntos por la distancia entre los mismos; el motivo corresponde a una figura zoomorfa de



Figura 6. Vista general de abrigo rocoso. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.

12 cm de alto por 18 de ancho, la cual tiene parecido a algún mamífero de la región, la figura se observa de perfil, con la cola enrollada hacia arriba y con lo que parece el hocico abierto (figura 17).

En cuanto al estado de conservación de la pintura rupestre y los petrograbados es regular debido a que existen factores que aceleran el proceso de deterioro del sitio, por un lado el tipo de roca donde fueron plasmados dichos motivos tiende a erosionarse fácilmente ya que es una roca sedimentaria, por otro lado los materiales orgánicos con los que se elaboraron las pinturas tienden a desaparecer

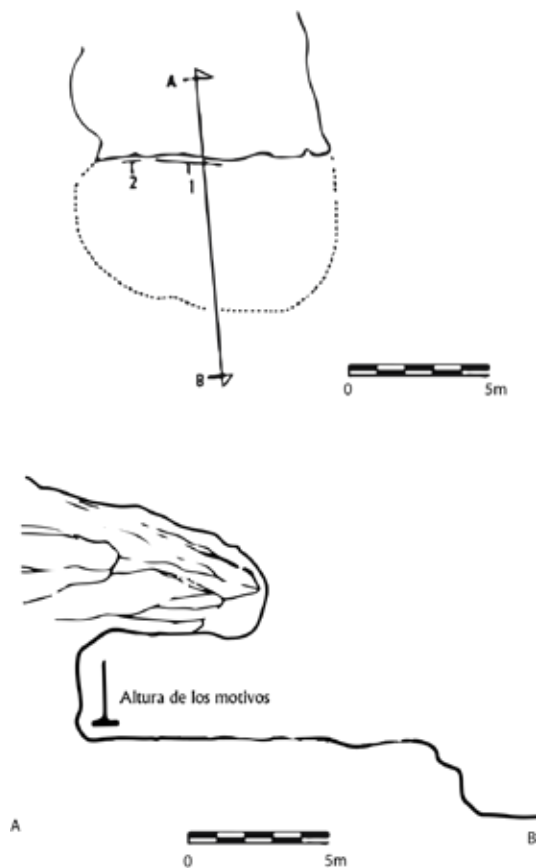


Figura 7. Planta y perfil del abrigo rocoso, donde se muestran la ubicación de las manifestaciones gráfico rupestres. Dibujo: José Rodrigo Vivero Miranda.

con facilidad en ambientes donde la humedad y la temperatura varían drásticamente.

Análisis

Tratar de dar un significado a un conjunto de símbolos no es tarea fácil para un investigador, es necesario analizar objetivamente y de manera deductiva todos los elementos que sea posible utilizar para llegar a una interpretación. Desde mi punto de vista, el medio ambiente es uno de las condicionantes más importantes para las sociedades, rige desde sus actividades diarias hasta para la cosmovisión que cada grupo construye, la generación de tecnología como un satisfactor para solución de proble-

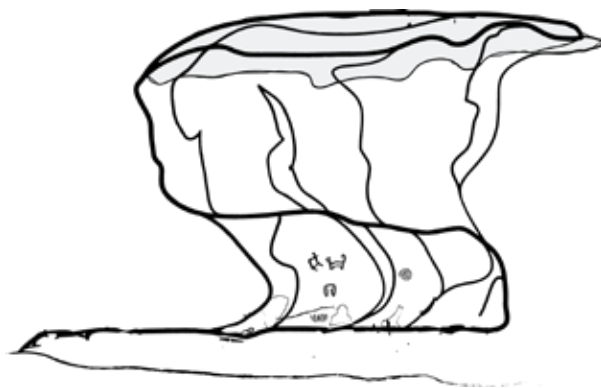


Figura 8. Perspectiva de abrigo rocoso, donde se muestran las manifestaciones gráfico rupestre. Dibujo: José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 9. Ecosistema en sitio El Salto. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.

mas, etcétera. De esta forma, las fuentes de agua siempre han sido vistas como lugares de donde la vida surge, como símbolo de fertilidad, de donde todo converge y también hacia donde todo va. Así, bajo esta premisa y al observar la distribución de los sitios arqueológicos con representaciones gráfico-rupestres que hasta el momento tenemos registrados, genera una especie de excepción a la regla que exista un sitio arqueológico de esta naturaleza que no cumple con el patrón definido, donde el total de los sitios se localiza dentro del cauce de los arroyos y ríos (figura 3). De igual forma, otra de las diferencias importantes a mencionar son los elementos que componen al sitio, la combinación de petrograbados con pintura

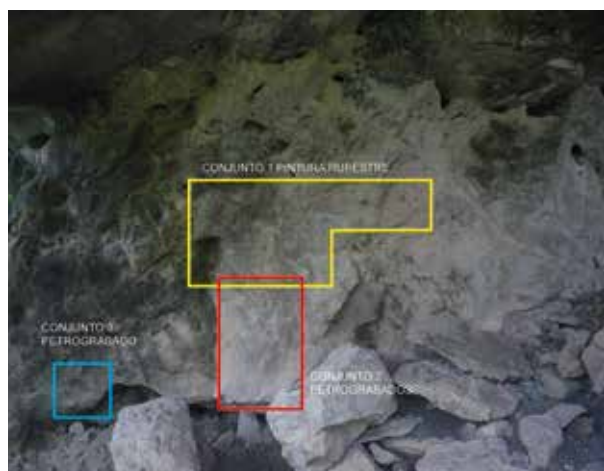


Figura 10. Petrograbados por agrupamiento. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 11. Representación gráfica de los motivos identificados. Dibujo: José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 12. Conjunto 1, figuras antropomorfas. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 13. Conjunto 1, líneas blancas y negras. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.

rupestres en un mismo sitio genera un nuevo panorama para la investigación arqueológica enfocada a estos temas e implica nuevos cuestionamientos.

Los diseños encontrados en El Salto han sido registrados en otras áreas al sur del estado durante proyectos de salvamento arqueológico, rescates e inspecciones, aunque lo que hace de este sitio diferente a todos los demás de la zona es la combinación entre técnicas de elaboración, es claro que la utilización de pinturas sobre los petrograbados genera un contraste y una perspectiva diferente a los de sitios registrados. Este sitio está compuesto

por petrograbados y cuyos motivos se pueden interpretar de la siguiente manera: figuras antropomorfas, que bien podrían ser danzantes durante la celebración de un ritual asociado a las lluvias, esto debido a que el motivo se encuentra asociado al espiral; figuras zoomorfas, tal vez como ícono representativo de un clan o asociado al chamanismo; espirales, que se ha interpretado siempre en asociación con fuentes de agua, aunque existen casos donde se asocia con el sol, de esta forma en áreas donde no hay aparente relación con fuentes de agua es posible que esté relacionada a celebraciones para la buena temporada de lluvias y su



Figura 14. Conjunto 1. Petrograbado de espiral. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 16. Conjunto 2, diseño similar a herradura (anteojeras Tláloc estilizadas). Foto : José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 15. Conjunto 2, líneas realizadas mediante desgaste en interior de cartucho. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.



Figura 17. Conjunto 3, figura zoomorfa por técnica de picoteo. Foto: José Rodrigo Vivero Miranda.

permanencia durante la mayor parte del año (Durand 2004). Posteriormente se encuentra lo que parece ser un herradura, la cual puede ser vista como un elemento representativo a las anteojeras estilizadas de Tláloc, es posible argumentar esto debido a que se asocian los espirales y los danzantes, ambos elementos asociados a fertilidad, este elemento se repite, tanto en petrograbado como en pintura rupestre. Por último se encuentran dos motivos de que están compuestos por líneas verticales paralelas, los cuales es imposible determinar qué signifiquen debido a que, como se men-

cionó arriba, el mal estado de conservación impide relacionar todos los elementos entre sí.

Todas estos motivos fueron divididos en tres grupos debido a que de esta forma se agrupan en la pared del abrigo rocoso, es posible que en algún momento todos estos elementos hayan estado asociados, pero es imposible determinar eso debido a que el mal estado de conservación impide ver más detalles y saber si existe alguna relación entre sí; al igual que es imposible saber o asegurar que todos los grabados y pinturas fueron realizados en un mismo momento.

Hablar de fechamiento para petrograbados es algo complejo debido a que establecer cronología para estos sitios mediante estilos en los motivos y su evolución es un poco aventurado, aunque es posible utilizar asociación con materiales arqueológicos para establecer fechamientos tentativos, lo cual, desde mi punto de vista, es lo ideal, aunque no soluciona el problema.

Así bien, es posible que los petrograbados de El Salto estén relacionados con la fertilidad y celebración de rituales para pedir por buenas temporadas de lluvias. Esto simplemente es una hipótesis basada en una interpretación de acuerdo a lo observado. Es claro entre más datos se aporten para comprobar una hipótesis, mayores serán las probabilidades de estar en lo correcto.

Conclusiones

Es importante mencionar que arqueológicamente esta área del país se encuentra prácticamente virgen en cuanto a estudios arqueológicos e históricos, por lo tanto se desconocen gran cantidad de datos relevantes anteriores a la época del contacto español. El desconocimiento cultural de esta área geográfica de México recae en una serie de factores cuyos responsables somos todas aquellas personas e instituciones involucradas en el estudio de las sociedades presentes y pasadas, ya sea por falta de presupuesto o por la falta de interés, aunada a la nula monumentalidad de los sitios arqueológicos que hay en la región, y lo que, a su vez, genera una disminución en el interés por conocer la realidad de las sociedades que aquí habitaron.

Este sitio significa un hallazgo importante en la región, pues rompe con esquemas establecidos y abre la oportunidad de plantear nuevas hipótesis acerca de los procesos sociales que se llevaron a cabo en esta microregión cultural que escasamente conocemos. Por otro lado, es necesario aprovechar coyunturas como los salvamentos arqueológicos para generar información útil y de calidad al conocimiento de los grupos humanos que se desarrollaron en estos lugares.

La poca información que hasta el día de hoy existe acerca de sitios arqueológicos en Sinaloa hace de éste un área cultural muy importante y sirve como herramienta fundamental para entender otras áreas culturales que se encuentran al norte, al sur y al este del estado. A falta de la monumentalidad de arquitectura que encontramos en los sitios arqueológicos del centro y sur de México, Sinaloa cuenta con sitios de petrograbados cuya naturaleza los hace únicos y una fuente inagotable de interpretaciones para las expresiones que fueron plasmadas en diferentes zonas del estado. De esta forma, los sitios con petrograbados son la materialización de procesos cognitivos que no deben de ser menospreciados por ningún motivo.

Es necesario redirigir nuestras miradas hacia áreas del país que se encuentran poco exploradas arqueológicamente hablando y generar estrategias sistemáticas de trabajo que permitan integren a las comunidades que se encuentran a sus alrededores. Esto a partir de los proyectos de salvamento arqueológico, ya que cada vez son más las oportunidades de hacer investigación antropológica a través de este tipo de proyectos.

Bibliografía

- Breen Murray, W. (2009). El mundo simbólico de los chichimecas del norte de México. (Conferencia Magistral). *1er Simposio Internacional de Arte Rupestre*. (28-30 de octubre de 2009). Bogotá, Colombia.
- Durand, G. (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. V. Goldstein, (trad.) México: Fondo de Cultura Económica (sección de Oras Antropología).
- Mendiola Galván, F. (1994). *Petroglifos y pinturas rupestres en el norte de Sinaloa*. (Tesis profesional). Escuela Nacional de Antropología e Historia. México D.F.
- Grave Tirado, L. A. (2013) *Aproximaciones desde la arqueología, la etnohistoria y la etnografía a los petrograbados del sur de Sinaloa*. México.
- Porcayo Michelini, A. (2006). *Proyecto y rescate de sitios arqueológicos de Baja California. Fase municipio de Mexicali*. INAH-Baja California.

La pintura rupestre en la Sierra Alta del estado de Hidalgo, México. Arte pictórico asociado al Señorío de Metztlán

José Eduardo Cruz Beltrán*

Este trabajo examina las condiciones bajo las cuales aparecen ejemplos de arte rupestre en la región de la Sierra Alta localizada en el centro-norte del estado de Hidalgo y su relación con el señorío de Metztlán, así como sus proyecciones a la llegada de los evangelizadores a la zona. Las pinturas rupestres de esta región están dentro de una zona de transición e interacción entre recolectores cazadores de origen pame-chichimeca con sociedades agrícolas otomíes quienes encontraron en Metztlán el acomodo adecuado para fundar una de las estructuras sociopolíticas de Mesoamérica nunca conquistadas por la hegemonía mexicana.

En los registros rupestres puede advertirse un significado ritual-astronómico manifestado en la presencia del sol y la luna juntos. Esto posiblemente como consecuencia del culto a dichos astros, considerados por los otomíes como los creadores de la vida. Asimismo, el ciclo lunar era motivo de festividades en la región: Metztlán significa “lugar de la luna”. En las pinturas aparece en la fase menguante al estar relacionada con la producción pulquera. De igual manera se aprecian escenas de caza donde señalan el carácter nómada de los pames-chichimecas, plasmadas todas ellas en los abrigos rocosos de la serranía hidalguense.

Pintura rupestre en la Sierra Alta

La Sierra Alta es una porción de la Sierra Madre Oriental que cruza de oeste a este el estado de Hidalgo. El término Sierra Alta proviene del periodo colonial al nombrar así a esta región por encontrarse más hacia el norte. Los registros con arte rupestre se encuentran en cinco municipios: Eloxochitlán, Xochicoatlán, Juárez Hidalgo, Tlahuiltepa y Molango y se tienen noticias de dos sitios más en Tianguistengo y Zacualtipán.

En Juárez Hidalgo, se encuentran en el paraje Las Ajuntas. Existen figuras que representan una luna, un sol con rayos, manos de adolescente y manos de infante. Los animales son serpientes ondulantes, un venado y un armadillo. Junto a ellas se encuentra una cueva cuya entrada es por la parte de abajo y tiene una salida junto al sol con rayos. En Tlahuiltepa las pinturas están dentro de la comunidad Tlaxcantitla sobre la cañada Arroyo Grande. En una de las paredes de la cueva se encuentra un panel con figuras zoomorfas como venados y serpientes. Aparecen figuras humanas con escudos, arcos y flechas, así como algunos soles. También se aprecian formas geométricas y manos impresas.

* Centro Estatal de Lenguas y Culturas Indígenas de la Secretaría de Educación Pública del Estado de Hidalgo.

En la comunidad de Almolón, municipio de Eloxochitlán, la pared rocosa donde se localizan las pinturas forman parte de una casa. Los dueños construyeron frente a ella una pileta para criar truchas y al momento de su construcción, bajo dicha pared, encontraron entierros humanos así como restos de cerámica y de obsidiana. Aquí se perciben principalmente soles en muy pequeñas proporciones y manos de adulto. En Xochicoatlán, camino de Tianguistengo, se hallan sobre una peña al bajar una ladera pronunciada y completamente llena de vegetación. Sobresalen tres venados, soles con rostros humanos y dos lunas. Esta localidad fue paso de Metztlán a Yahualica, donde el señorío tenía su frontera con la Huasteca. Junto a estas pinturas se observa una serie de puntos, los cuales posiblemente indiquen constelaciones.

El petrograbado, donde se observa una serpiente enroscada, está en Molango a unos pasos del panteón municipal. Esta población fue la más importante después de Metztlán. En la tradición mesoamericana las serpientes representadas en piedra pudieron asociarse con las corrientes de agua, el ciclo de lluvias, el tiempo, la vida y también con el dios del viento Ehécatl (Sánchez, 2007:80). Para la crónica local esta roca formó parte del adoratorio a un ídolo llamado Mola, señor dador del alimento y de donde proviene el nombre nahua de Molango (“lugar de mole” o “lugar de abastecimiento”). Mola fue “traído de Metztlán, tutelar de todas aquellas sierras, príncipe y cabeza de todos los demás ídolos” (De Grijalva, 1985:90 [1624]). Al llegar el fraile agustino Antonio de Roa en 1539, construyó sobre el adoratorio la primera capilla de la Sierra Alta. Mola, quizá, es el nombre dado a Tezcatlipoca, “el nombre del más principal ídolo”, a quien adoraban en Metztlán (De Chávez, 1986:62 [1579]). Hay un petrograbado similar, empujado en los muros del convento agustino de dicha localidad construido en 1546.

El arte rupestre de la Sierra Alta y el señorío de Metztlán

De acuerdo con los estudios realizados por Lorenzo (1995) y Acevedo *et al.* (2001), las pinturas rupestres del estado de Hidalgo se encuentran en zonas otomíes. El Valle del Mezquital, el Valle de Tulancingo y Metztlán fueron asentamientos de esta cultura. Más al norte, en Sierra Alta, existieron chichimecas-pames quienes rendían tributo al señorío de Metztlán. Esto, como producto de un intercambio ideológico y un corredor comercial existente entre dichas regiones. (Cruz, 2013:8; Lameiras, 1969:125-126). Posteriormente, a la caída de Tula, los grupos dirigidos por el chichimeca Xólotl llegaron al Valle de México y al tener contacto con otomíes y nahuas se facilitó su incorporación a la vida sedentaria. Por otra parte, la frontera chichimeca se encontraba justo entre la Sierra Alta y la Sierra Gorda; por ello los otomíes tendrían influencia chichimeca en su cultura.

Los otomíes, por su situación fronteriza, siempre estuvieron expuestos a influencias de los cazadores y en estas ocasiones, no sólo aceptarían elementos culturales sino núcleos enteros de población que al civilizarse adoptarían la lengua y cultura otomíes, aunque dejando huella en ellas. La cultura otomí muestra, en efecto, muchos rasgos de origen chichimeca (Carrasco, 1950: 297).

De la descendencia de Xólotl, provienen los habitantes de Xaltocán, los cuales al ser dominados por los tepanecas de Azcapotzalco, huyeron a la sierra de Metztlán donde fundaron un nuevo señorío. Por ello, Lorenzo (1995:184) sitúa las pinturas en la etapa del Posclásico tardío, entre 1250 y 1519. Aun así, los chichimecas, a su llegada a Metztlán no abandonaron su costumbre de refugiarse en abrigos rocosos y plasmar ahí sus ideas en torno a la vida cotidiana y a la astronomía. Metztlán fue considerado un centro ceremonial dedicado a la luna, cuya adoración esta-



Figura 1. Conjunción de representaciones zoomorfas y celestes dentro de un escarpado abrigo rocoso. Las Ajuntas, Juárez Hidalgo. Foto: José Eduardo Cruz Beltrán.



Figura 2. La presencia del sol y la luna es recurrente en los sitios rupestres cercanos a Metztlán. Xochicoatlán. Foto: José Eduardo Cruz Beltrán.

ba relacionada con actividades agrícolas, así como con la elaboración del pulque, el cual se fermentaba cuando la luna estaba en fase menguante como las que aparecen en Xochicoatlán y Juárez Hidalgo (figuras 1 y 2).

Los otomíes tenían dos dioses principales: el Padre Viejo y la Madre Vieja. A ella, también conocida como diosa de la Tierra y de la Luna, le hacían ofrendas y sacrificios, era la creadora de todas las cosas. En la cosmovisión mesoamericana existía una relación dual: el padre y la madre se conjugan para conformar un origen, representado con el sol y la luna. Las pinturas de Xochicoatlán y Juárez por ejemplo, y en general en gran parte de los sitios rupestres de Hidalgo, es constante la presencia de estos astros juntos. Las manos representan una forma de plegaria al estar presente un sol como en Eloxochitlán (figura 3).

Ya en el siglo XVI, precisamente en esta zona de transición entre tierra de chichimecas y otomíes del antiguo señorío de Metztlán, la Sierra Alta y la Sierra Gorda, fue donde se construyeron conventos agustinos diseñados arquitectónicamente para evitar los ataques chichimecas como ocurrió en Tlahuiltepa y Molango. Las dificultades de la lengua y el terreno obligan al evangelizador fray Antonio de Roa a desistir de la empresa, pues a su llegada en 1536 pasó un año sin tener éxito alguno y decidió regresar a su natal Burgos, no obstante, en tanto se disponía de una embarcación, aprendió la lengua en Totolapan, Morelos y su labor evangelizadora comienza a partir de 1538 en la Sierra Alta y como centro principal la población de Molango, a donde había que destruir a una deidad principal ahí adorada.



Figura 3. La asociación de motivos rupestres como manos y soles refiere un significado ritual y astronómico como esta pintura en Almolón, Eloxochitlán. Foto: José Eduardo Cruz Beltrán.

Las crónicas indican que a la llegada del fraile Antonio de Roa a la Sierra Alta, este pasó por Metztlitlán y encontró en lo alto una gran luna pintada. Es extraordinario, dice, porque estaba arriba de un peñasco y no cree hayan sido humanos sus autores (De Grijalva, 1985:77-78 [1624]). En esta provincia, señala Gabriel de Chávez, alcalde mayor de Metztlitlán en 1579, los pobladores tenían por costumbre hacer la guerra en las noches con luna, de ahí el significado de Metztlitlán: “lugar de la luna”.

El nombre de Metztlitlán tuvo origen de una luna pintada que está en un cerro altísimo y agudo, y, por la parte del norte, está de Peña Tajada. Y, en la misma Peña, está un escudo con cinco pintas a manera de dados, que parece cosa imposible que hombre humano, ni con ningún artificio,

pudiese hacer aquella pintura (Gabriel de Chávez, 1986: 61[1579]).

Tanto Gabriel de Chávez como el cronista agustino Juan de Grijalva, hacen quizá las primeras referencias a las pinturas de la región. De esta forma, el arte rupestre no solo refleja una necesidad de expresar contenidos tales como ideas y sentimientos, sino también aspectos de la vida cotidiana, así lo refleja la actitud de caza. Los petrograbados están más relacionados con sitios arqueológicos como el caso de Molango al existir ahí un adoratorio sobre el cual se construyó un templo cristiano. La perpetuación de los grupos, su integridad y subsistencia explican en cierto modo cómo las pinturas se encuentran en zonas de refugio, alejadas de las poblaciones actuales. Las cuevas de la Sierra Alta donde se ubican las pinturas se asocian a la matriz, el lugar de creación de los dioses y de los seres humanos.

Además, existe una relación hombre-naturaleza por buscar la cercanía del agua como fuente de sustento. Claro ejemplo son las pinturas cerca de arroyos como Juárez y Tlahuilepa; en Almolón, junto a una fértil vega; Xochicoatlán, con una panorámica hacia la serranía y a las cañadas con veneros de agua, mientras en Molango la vista se dirige a la Laguna de Atezcac. Por ello, estos sitios rupestres funcionaron como un lugar de ceremonias para la fertilidad de la tierra o bien para actividades de caza.

Comentarios finales

Es posible que los significados astronómico y ritual se manifiesten en las pinturas rupestres de la Sierra Alta, esto ante la idea de que el sol y la luna son los creadores de la vida al interior del pensamiento social y religioso otomí. La luna, especialmente por ser la madre, que está asociada al pulque y también en el contexto de que Metztlitlán es un centro ceremonial en donde el ciclo lunar era motivo de realización de festividades. La actitud de caza por otra parte, muestra el carácter nómada propio de los

chichimecas, quienes recorrieron la parte norte del señorío y en tiempo de guerra le rendían tributo. La Sierra Alta ofreció entre su accidentada geografía un espacio para el asentamiento de la cultura otomame, lugar de convivencia entre cazadores-recolectores y un pueblo con un buen orden político y económico al grado de no ser vencidos por las huestes mexicas.

Aun cuando la región de la Sierra Alta estuvo poblada por diversos grupos humanos, mayoritariamente otomíes, cabe la posibilidad que en las pinturas rupestres hayan intervenido los pames y los chichimecas de carácter seminómada. Asimismo, el contacto con los otomíes del Valle del Mezquital principalmente y en menor medida con las del Valle de Tulancingo, al sur del actual estado de Hidalgo, propiciaron un gran intercambio no solo comercial sino también ideológico y social, lo cual

explica la gran similitud de estas pinturas entre sí.

Finalmente, es necesario señalar la importancia de estudiar las particularidades históricas de la sociedad y sus relaciones con el paisaje circundante, en este caso, la Sierra Alta y el señorío de Metztitlán, y observar cómo es que la ubicación del arte rupestre no fue producto de la casualidad, sino de plena conciencia en la selección de sitios de culto, como cerros y montañas, cuya presencia influyó en el imaginario otomí sin descartar una carga simbólica procedente de los chichimecas por sus constantes incursiones en esta región serrana, esto es, que el arte rupestre fue el resultado de sociedades multiétnicas que compartieron un código común de significados, posiblemente, de carácter astronómico y ritual.

Bibliografía

- Acevedo, O. A., Morales, M. A., y Valencia S. B. (2002). *Pintura rupestre del estado de Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Carrasco, P. (1950). *Los otomíes. Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Cruz, E. (2013). La cultura otomí en la Sierra Alta de Hidalgo. Ponencia presentada en el *II Encuentro de Pueblos y Culturas Indígenas del Estado de Hidalgo*. Lolotla.
- De Chávez, G. (1986 [1579]). Relación de la alcaldía mayor de Meztitlan y su jurisdicción. En Acuña (editor), *Relaciones geográficas del siglo XVI*, Vol. 11, No. 2, (pp. 49-75). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Grijalva, J. (1985 [1624]). *Crónica de la Orden de Nuestro Padre San Agustín en las provincias de la Nueva España*. México: Porrúa.
- Lameiras, J. (1969). *Metztitlán. Notas para su etnohistoria*. (Tesis de maestría). Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Lorenzo, C. (1995). Las pinturas rupestres del estado de Hidalgo. Una comparación. En Nava (editor), *Otopames. Memoria del Primer Congreso. Querétaro* (pp. 181-185). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Sánchez Vázquez, S. (2007). Los petroglifos de Xihuingo, nuevas ideas para su interpretación. En A. Morales (editor), *Estudios sobre representaciones rupestres en Hidalgo*

- (pp. 69-89). México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Viramontes Anzures, C. (1999). Las manifestaciones gráficas rupestres. Una búsqueda metodológica. En Viramontes Anzures y Ana María Crespo Oviedo (editores), *Expresión y memoria. Pintura rupestre en las sociedades del norte de México* (pp. 27-42). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Luces y movimiento en la cueva de la Malinche Yerbabuena, Metzquititlan, Hidalgo

María Isabel Godínez Rodríguez*

Se realizaron observaciones solares en esta área con evidencia de ocupación humana y pictografías de las épocas de inicios del Holoceno hasta la Colonia y actuales. Se analizaron distintos puntos de la salida del sol, la proyección de luz sobre las pinturas, su trayecto por la cueva y se observó que hay una relación de las representaciones más importantes con estas, mismas que corresponden al inicio del Holoceno-Holoceno medio. Los elementos que sobresalen del borde superior de la cueva coinciden con el curso del sol al mediodía en las actuales fechas astronómicas importantes y es probable que desde la época prehistórica se tuviera conocimiento de estos fenómenos. Se observó la conformación de un espacio simbólico con un sistema de paisaje cultural que las sociedades actuales refieren así y que se configura sobre la zona epigea. Se observaron las fechas de la orientación teotihuacana y los horarios están considerados al meridiano de 90°. Con esto pretendo plantear que probablemente el hombre podía seleccionar sus asentamientos con un sentido astronómico desde finales del Pleistoceno e inicios del Holoceno, y por lo tanto la cueva no era solamente un sitio de culto, sino también un sitio astronómico.

Este trabajo forma parte de mi protocolo de tesis: *Cambios en el patrón de asentamiento de sociedades cazadoras recolectoras de finales del Pleistoceno-Holoceno medio (11500-6000 a.P.) en*

Metzquititlán, Hidalgo, derivado del "Proyecto arqueológico Vega de Metzquititlán", que dirigió Gianfranco Cassiano Verde. Después de haber obtenido algunos resultados preliminares en 2009, se ha continuado con las observaciones solares en diferentes épocas del año en la cueva de La Malinche por ser el área más importante en el ámbito ideológico ritual de las sociedades que utilizaron este espacio y en la que se encuentran representaciones pictóricas desde esa época hasta la Colonia y actuales. Esto con el propósito de observar si los grupos prehistóricos pudieron haber escogido este lugar desde un ámbito físico-astronómico, al igual que lo hicieron los antiguos pobladores prehispánicos con sus ciudades urbanas, y proponer entonces que desde tiempo inmemorial, el hombre ya era observador de fenómenos celestes que se concretizan posteriormente en la elección de sus asentamientos con base en este conocimiento.

Marco ambiental

La cueva de La Malinche, ubicada en la comunidad de Yerbabuena, en Metzquititlán, Hidalgo, con Oyapa, sitio Clovis en Metzquititlán y Atopixco, zona de minas de la obsidiana Zacualtipán, conforman nuestras áreas de estudio (figura 1). Sus características geológicas, geomorfoló-

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, Licenciatura en Antropología.

gicas, edafológicas y climáticas, mantienen una diversidad ecológica con un gradiente altitudinal que va del matorral espinoso al bosque de pino y distintas áreas ecotonales. Cabe mencionar que estos municipios están dentro de la delimitación de la Reserva de la Biósfera de la Barranca de Metztitlán (CONANP, 2003).

Aunque para el área no hay un estudio paleoambiental, es importante considerar que a estos grupos les tocó vivir el cambio climático del Pleistoceno al Holoceno, después de un período más frío y húmedo hace 11 500 años. Este óptimo climático se registra en todo el orbe hacia el 8000 a. P., inicio del Holoceno, en el que hay un abrupto cambio de clima y en menos de 1000 años aumentó la temperatura cerca de 7° C, alcanzando valores incluso superiores a los actuales y con un proceso de formación de suelos (Lauer, 1979).

Área de estudio

Para acceder a la cueva, primero se desciende por un escarpe y se continúa por un sendero enmarcado por un matorral espinoso muy denso. En perfil, el área se conforma por la mesa, una pared vertical basáltica de 15 a 18 metros creada por la erosión diferencial que sufre toda el área, una zona de contacto de basalto con brecha volcánica y de toba en el estrato inferior, el cual dio origen a la formación de abrigos, cuevas y covachas; una zona epigea con sedimentos finos, detritos y grandes bloques rocosos y, finalmente, un talud muy pronunciado que llega al valle inferior (Cassiano y Godínez, 2003).

La cueva, que en realidad es un abrigo rocoso a 1882 msnm, N2269417-E14Q0542172, consta de dos abrigos rocosos, una cueva y dos covachas. En 1973 fue reportada por Lorenzo Ochoa y en 1998 Gianfranco Cassiano realizó estudios sistemáticos. La orientación del abrigo principal es NE-SW, 43°-223° azimuth, mide 16.87 m de largo, 16 m de altura y 6.80 m de fondo. La orientación del abrigo menor

es NE-SW, 36°-216° az, 9.50 m de largo, 10 m de altura y 3 m de fondo. El borde superior del abrigo mayor presenta una serie de salientes por donde pasa el sol en las fechas relevantes actuales y fueron determinantes para plantear una propuesta astronómica.

El material arqueológico lítico indica que hubo ocupación temprana: puntas de proyectil con tecnología Plainview, Flacco, Gower, indirectamente fechan el sitio. Se considera que estas áreas fueron utilizadas desde finales del Pleistoceno por la evidencia de tecnología Clovis, aunque no se puede aseverar la misma temporalidad para las pinturas más antiguas; sin embargo, por su estilística, pudieran estar dentro de este rango. Hay herramientas como raspadores, navajillas prismáticas, núcleos de navajillas y lascas de talla en obsidiana, pedernal y basalto con fuerte pátina de intemperismo, que atestiguan que la cueva fue ocupada durante diferentes épocas (Cassiano, 1998).

Pintura rupestre

El abrigo principal de la cueva de La Malinche tiene la mayor cantidad y variedad de pictografías de diferente temporalidad y estilo, distribuidas por toda la pared hasta el techo, algunas presentan superposición de uno o varios rasgos iguales o diferentes y están pintadas en color rojo, blanco y negro, además de algunos petrograbados. Otros sitios no menos importantes que presentan pinturas rupestres y se ubican sobre la propia ladera son El Mitote, el Abrigo Derrumbado y Los Arcos, en la ladera opuesta el sitio de Aguatlán y sobre la mesa el de La Media Luna. Por su color se ha propuesto que las temporalidades van desde el Holoceno a la Colonia. Del Holoceno-Holoceno medio probablemente correspondan un disco y representaciones antropomorfas esquemáticas en color rojo dispersas por el abrigo y recurrentes a lo largo del escarpe y, en el abrigo menor, la figura interpretada como de un chamán también en rojo (figuras 2 y 3).

En blanco hay antropomorfos, zoomorfos e insectos de diversas especies, una luna menguante y manos al positivo; en rojo hay soles, formas geométricas y otros sin identificar; y en rojo, blanco y negro, diversos antropomorfos. En el abrigo menor hay un jaguar estilo códice color negro casi borrado y que, de acuerdo con Ochoa, se relaciona con Tepeyolohtli. En blanco está otro chamán con lunas menguantes a su derecha; en rojo hay símbolos del agua, de una nube, círculos concéntricos y diversos antropomorfos, mismos que corresponden al Epiclásico y Postclásico, ya que su temática es similar a las que se localizan en Metztitlán y Metzquititlán y que han sido asociadas con grupos otomíes. De la Colonia hay cruces en color rojo. (Lorenzo, 1992; 1993; 2004: figuras 4-6). Cabe señalar que las pinturas han sido seriamente dañadas principalmente por la acción antropogénica y está en grave riesgo la permanencia física de la cueva debido a la erosión diferencial que sufre el área, por lo que requiere de una intervención urgente para estabilizarla. Para los fines de este trabajo solo se consideran las representaciones del disco, el jaguar y el chamán rojo.

Paisaje cultural

La cueva está inmersa en un sistema de paisaje cultural rodeada por diversas fuentes de agua, cerros y montañas sagradas en las que aún se realizan ceremonias como la petición de lluvia el 3 de mayo, día de la Santa Cruz en el Cerro del Toro. Otros son el Cerro Alto a 2310 msnm y 6.7 km NE del abrigo, la cima más alta e importante de las comunidades que la circundan por sus escurrimientos y manantiales que abastecen de agua a estas zonas semiáridas, y refieren una serie de sortilegios, mitos y transformaciones que suceden en este, en el Cerro del Toro y en la propia cueva. Su cima delinea un perfil que tiene una connotación especial con relación a la sombra que proyecta el borde del abrigo los días de cenit en la zona epigea, ya



Figura 1. Área de estudio. Tomado de Cassiano y Godínez, 2003.



Figura 2. Disco y antropomorfos esquemáticos en color rojo y blanco en el abrigo mayor. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 3. Chamán prehistórico en color rojo, otro en blanco y figuras antropomorfas en rojo en el abrigo menor. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 4. Diversos antropomorfos, zoomorfos, un xicalcolihqui, formas geométricas entre otros, en color blanco, superpuestos a motivos en color rojo, en la pared SW del abrigo mayor. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 5. Manos al positivo en color blanco superpuestas a figura antropomorfa en color negro; xicalcolihqui y figura zoomorfa también en blanco, en la parte inferior de la pared SW del abrigo mayor. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 6. Luna en creciente junto con un motivo que probablemente represente otro astro, a la entrada de la cueva. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.

que el contorno tiene similitud con la cima de Cerro Alto que visto en la lejanía parece un ave de frente. El sol surge de su cúspide en el solsticio de verano aunque visto desde la mesa, y es un referente cronológico, además de algunas constelaciones como la Cruz del Sur conocida por los pobladores como la “Crucita de Mayo”. En prospección, he observado fragmentos de puntas de proyectil y lascas de talla. También importante es el Cerro del Guajolote, a 2820 msnm y 6.5 km de distancia en línea recta NE del abrigo, el sol emerge sobre su cúspide en el solsticio de verano y para estas comunidades junio es el mes en que preparan la tierra para su siembra y llevan ofrendas a su cumbre. En el calendario mexica es el mes Etzalcualiztli, el acompañante del mes es Tláloc (Sahagún, 1979) y el *huexolotl* —guajolote— su heraldo, el que con su danza anuncia la llegada de “La bebida de la Tierra”.

Otro aspecto importante, es que aquí no se adecuó la cueva a una orientación de las salidas del sol por el horizonte o de algún astro, sino que esta es una formación natural en la que hay una sincronicidad entre los elementos del borde superior de la cueva y el paisaje cultural, los cuales coinciden con el paso del sol al mediodía en las fechas astronómicas actuales y tal vez fueron consideradas en la época prehispánica; en cuanto a nuestras sociedades cazadoras recolectoras probablemente tuvieron conocimiento de estos fenómenos, porque algo tan relevante a simple vista no podía pasar desapercibido, aunque las salidas del sol de estas fechas pudieron haber sido en otros puntos del horizonte. Está pendiente el cálculo de la posición del sol al 8000 a.P., ya que por condiciones climáticas no se han obtenido algunos registros.

Metodología

Se ha continuado con el trabajo de campo para corroborar los pasos cenitales, solsticios y equinoccios, dado los resultados del 2009, así

como las fechas de la orientación teotihuacana realizadas a petición del doctor Daniel Flores del Instituto de Astronomía de la UNAM, esto para considerar si tuvieron alguna relación con las sociedades prehistóricas. Se siguen utilizando la tablilla de madera de 38.5 por 27.5 cm en la que se trazó un eje cartesiano para marcar el paso de la sombra proyectada por un clavo de 18 cm que se empleó como eje, una cinta métrica para alinear la tablilla con la sombra que proyecta la orientación del abrigo, niveles para rectificar la horizontal de la tabla, brújula, GPS, clisímetro y cámara fotográfica. El trabajo consiste en imprimir imágenes de la salida del sol y la proyección de luz sobre los íconos, señalar los grados azimut y horarios, así como altitud y distancia de las pinturas con relación al punto de observación; la consecución fotográfica es de cada cinco minutos. El registro en la tablilla inicia antes de mediodía para señalar el curso del sol sobre esta y hacia el abrigo, con imágenes de ambos también cada cinco minutos y todas las horas medidas son referidas al meridiano de 90° . Por espacio se darán los mínimos datos.

Resultados y discusión

Se corroboró el paso del sol por el cenit de las observaciones de mayo y julio de 2009 con las realizadas posteriormente a las 12:36 horas sobre el vértice principal del abrigo. Se observó que el sol pasa en las diversas salientes del borde superior de la cueva y la sombra de estas se proyecta en diferentes horarios después de mediodía en la zona epigea, por lo que, con la observación repetida y sistemática de estos fenómenos, posiblemente se podría haber dado un patrón para el desarrollo de una cuenta calendárica incipiente (figura 7).

En solsticio de invierno el sol sale a las 7:31 h, 114° az, la luz ilumina los abrigos y no hay proyección de sombra sobre las pinturas. A las 12:23 h se perfila la sombra del vértice de la cueva en la línea de goteo y se interpreta



Figura 7. Salientes del borde superior de la cueva por donde pasa el Sol en: (a) solsticio de invierno, (b) equinoccios, (c) 30 de abril y 13 de agosto, (d) cenits y (e) solsticio de verano. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 8. Paso del Sol casi en cenit el 20 de mayo. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 9. Chamán con haz de luz el 13 de agosto. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 10. Estado actual Jaguar pintado en color negro. Foto: M. Isabel Godínez Rodríguez.



Figura 11. Jaguar tomado de Lorenzo Ochoa, 1973 (retocada digitalmente).

como un área en donde pudieron haber realizado transformaciones rituales. A las 14:20 h el sol pasa por la saliente y a las 14:26 h el sol se oculta detrás del abrigo.

En equinoccios de primavera y otoño, el sol sale a las 6:49 h, 90° az, y la sombra se proyecta en unas pinturas blancas no identificadas. A las 12:10 h se delinea la sombra del vértice de la cueva en la línea de goteo, a las 14:04 h el sol pasa por la saliente y se oculta en esta a las 14:10 h.

En cuanto a los días del cenit, mayo y julio 20, el sol surge a las 6:31 y 6:27 h, 71° az; la proyección de luz sobre la pared incide a la misma hora en una pequeña oquedad; a las 6:35 h pasa en el disco rojo de 20 cm de diámetro y más significativo del abrigo y desciende hacia diversas pinturas; a las 11:34 h se perfila en la zona epígea la sombra del vértice por donde pasará el sol; a las 12:36 h el sol está en cenit y la sombra del contorno del abrigo se observa plenamente sobre esta área y tiene si-

multitud a las cimas de Cerro Alto, por lo que se infiere que la gran montaña llega a la cueva en los ritos de paso y los personajes quedan bajo la protección de este símbolo; al final el sol se oculta a las 13:08 h detrás del abrigo (figura 8).

En solsticio de verano el sol sale a las 6:19 h, 67° az, la luz incide a las 6:19 h entre algunos antropomorfos esquemáticos rojos muy borrados y desciende hacia otros más. Al paso del tiempo hay un juego de luz y sombras que concluye al mediodía; a las 12:38 h. el sol pasa por la saliente y se oculta detrás de ésta a las 12:44 h.

Asimismo, se realizaron observaciones en las fechas de la orientación teotihuacana a petición del doctor Daniel Flores. Por las condiciones climáticas solo se han podido corroborar las del 29 de abril y 13 de agosto. El sol sale a las 6:34 h, 74° az, la luz incide en un antropomorfo esquemático en color rojo. En el abrigo menor a las 6:37 h se proyecta un haz de luz con forma de luna creciente del lado derecho del chamán en color rojo, esta desciende y se disipa a las 6:48 h (figura 9).

Los registros y la orientación del jaguar fueron comprobados en campo por el doctor Daniel Flores, quien señaló que la pictografía del chamán fue orientada hacia el solsticio de invierno y que probablemente desde épocas prehistóricas se considere la fecha del 13 de agosto significativa en la orientación de las urbes prehispánicas. En cuanto al jaguar es probable que tenga relación con el solsticio de verano (figuras 10 y 11). Cabe señalar que cuando el Doctor Flores visitó el abrigo, yo aún no contaba con la información del Cerro del Guajolote y su proyección en el paisaje cultural que da significado a la presencia del jaguar en esta área.

Las pinturas del chamán, el disco rojo y el jaguar en el fondo del abrigo menor, nos permiten inferir y llegar al ámbito de la reproducción ideológica, dado que estos contienen un sistema de formas perceptivas que posiblemente estuvieron ligadas a la estructura de la cosmovisión de estos grupos, como el perfil

de Cerro Alto, la gran montaña que llega a la cueva en los ritos de paso en sincronía con el paso del sol en cenit, y la valoración tan importante que aún tiene la población de esta percepción. De la pictografía del disco rojo que se ha interpretado como un sol y, si data del Holoceno-Holoceno medio, considero que detenta todo un simbolismo en la cohesión de los grupos que ante la transición del cambio climático probablemente tuvieron que redefinir su posición ideológica y religiosa respecto al entorno, así como la reestructuración de su modo de producción y modos de relación, ya que en esta época se da uno de los procesos históricos determinantes: la domesticación de plantas que dan origen a la agricultura.

En cuanto al jaguar, es una representación de *Tepeyolohltli*, Corazón de la Montaña, la montaña generadora de lluvia y contenedora del agua subterránea donde viven los tlaloques dentro de la cosmovisión prehispánica; es el acompañante del mes *Tepeilhuitl* (fiesta de las montañas) del calendario mexica —en el gregoriano es octubre y en este mes el día 29 es un paso del sol de la orientación teotihuacana—. *Tepeyolohltli* es la advocación de *Tezcatlipoca*, acompañante del mes *Tóxcatl* (la sequedad) del mes de mayo, primer paso del sol por el cenit, celebración el día tres de la Santa Cruz para la petición de lluvia, mes de fiesta de “vestir a los manantiales” que celebran nuestras comunidades y, días antes, el 29 de abril, otro paso del sol de la orientación teotihuacana.

Conclusiones

Podemos observar que la elección de la cueva de La Malinche connota un sistema de formas perceptivas que están ligadas a la estructura de la explicación del mundo de cada sociedad: el paisaje cultural que la circunda, la sincronización de los elementos del borde superior del abrigo por donde traza el sol su paso en las fechas relevantes y, sus propias pinturas, las cuales, posiblemente desde la época de las pri-

meras sociedades prehistóricas que pueblan este sitio hasta las prehispánicas y actuales, transforman esta área dentro de un contexto histórico cultural de la cosmovisión de cada sociedad.

Del chamán, conllevará hacer un replanteamiento hacia la prehistoria como lo señaló el doctor Daniel Flores, ya que probablemente desde esa época se considere la data del 13 de agosto significativa para la orientación y proyección de las urbes prehispánicas.

Del jaguar en esta área, representación de Tepeyolohtli (el corazón de la montaña), es un punto del cosmos; son las montañas, las piedras de jade, lleva el símbolo del espejo como Tezcatlipoca, camina, gira, escucha del lado izquierdo y nuestro jaguar está del lado izquierdo al fondo del abrigo, porque también es el fuego interno de la Tierra.

Finalmente, esta formación natural tiene propiedades calendáricas, ya que contiene puntos explícitos en los que pasan los cenit, solsticios, equinoccios y dos fechas de la orientación teotihuacana que son significantes en el calendario prehispánico y pudieron haber sido importantes para las sociedades de finales del Pleistoceno-Holoceno medio. Es por esto que me atrevería a plantear que este es un marcador natural en donde podría haberse dado el inicio de una cuenta incipiente y tiene los elementos básicos para conformar un sistema calendárico que posteriormente se manifestará en un sistema de notaciones que se encuentran desde el Formativo, por lo que, la cueva de La Malinche no solo era un área de culto, sino también un sitio astronómico.

Bibliografía

- (2009). *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional*. México: Instituto de Astronomía, UNAM.
- (2010). *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional*. México: Instituto de Astronomía, UNAM.
- Cassiano, G., y Godínez, I. (2003). El proyecto arqueológico Vega de Metztitlán y sus aportaciones al conocimiento de la prehistoria de México. *Primer Foro de Investigación Científica en la ENAH*, Serie ENAH, Fortalecimiento Institucional 2000-2003.
- Comisión Nacional de Areas Protegidas (CONANP). (2003). *Programa de Manejo de la Reserva de la Biosfera Barranca de Metztitlán, México*.
- Lauer, W. (1984). *Medio ambiente y desarrollo cultural en la región de Puebla-Tlaxcala*. México: Serie Antología de Tlaxcala.
- Lorenzo Monterrubio, C. (1992/1993). *Las pinturas rupestres en el estado de Hidalgo*, Tomos I y II. México: Instituto Hidalguense de la Cultura, Gobierno del Estado de Hidalgo.
- Lorenzo Monterrubio, C. (2004). Las pinturas rupestres del estado de Hidalgo. Una Comparación. Otopames. En E. F. Nava L. (compilador), *Memoria del Primer Coloquio. Querétaro 1995*. (pp 181-185). (2ª. Ed). México: IIA, UNAM.
- Ochoa, L. (1973). Las pinturas rupestres en la Cueva de la Malinche, *Boletín del INAH* 4:3-4, México.
- Sahagún, B. (1979) *Historia general de la Nueva España*. México: Ed. Porrúa. (Col. Sepan Cuantos No. 300).

Las cuevas y su arte en el sistema cárstico del Uxpanapa, sur de Veracruz

María de Lourdes Hernández Jiménez*
Manuel Moreno Díaz*

Las cuevas registradas en el área de elevaciones cársticas, tierra adentro de la llanura costera del sur de Veracruz, contienen pinturas y grabados en sus paredes y materiales arqueológicos que evidencian actividades humanas de fuerte carga simbólica para quienes poblaron la región desde el Preclásico (1200-400 a.C.) hasta el Posclásico (900-1521 d.C.).

Este artículo trata de los hallazgos en estas cuevas, sugiriendo su utilización como lugares permanentes de actividad humana en ámbitos relativos a la cosmovisión y la identificación de los posibles grupos autores con base en estilos iconográficos y cerámicos. Enfatizando la correspondencia de los íconos que representan el juego de pelota en la Cueva de Palancares con los asentamientos arqueológicos próximos, que presenta la arquitectura relativa al juego, de los sitios registrados a la fecha.

En el ámbito de su protección actual, existen graves riesgos que corren estos espacios arqueológicos dado que todos ellos ocupan un lugar dentro del imaginario social de las comunidades actuales, lo cual puede derivar tanto en una situación de daño, fomentado por la ignorancia, como en la posible autoprotección que significaría identificarlos como riqueza patrimonial, caso último propuesto por actividades de difusión y conocimiento comunitarios aplicados en algunos aquí expuestos.

Las cuevas y su arte en el sistema cárstico del Uxpanapa.

Desde el 2009 se han realizado recorridos sistemáticos en la región sur del estado de Veracruz en México como parte de la supervisión a obras de infraestructura petrolera que el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) Delegación Veracruz efectúa con el propósito de la protección patrimonial.

La localización de sitios con asentamiento arqueológico ha permitido entender la dinámica sociocultural que se desarrolló en la región que comprende la llanura costera y los sistemas de lomeríos, incluyendo el sistema cárstico que existe tierra adentro de la costa, en las limitaciones de los estados de Oaxaca y Chiapas.

De las diversas líneas de investigación que han resultado de los recorridos, sobresalen las de patrón de asentamiento, manejo hidráulico, caminos y rutas prehispánicas, técnicas y sistemas constructivos, espacios sagrados, entre otros. Destacan aquí los espacios sagrados naturales representados por las cuevas y abrigos rocosos donde se hallan elementos de la parafernalia ceremonial y ritual.

Varias son las cuevas y abrigos que se han documentado en la zona cárstica que compone la llamada Sierra Atravesada; dicha Sierra divide el istmo, al norte, en territorio veracruzano y al sur, en territorio oaxaqueño.

* Centro INAH Veracruz.

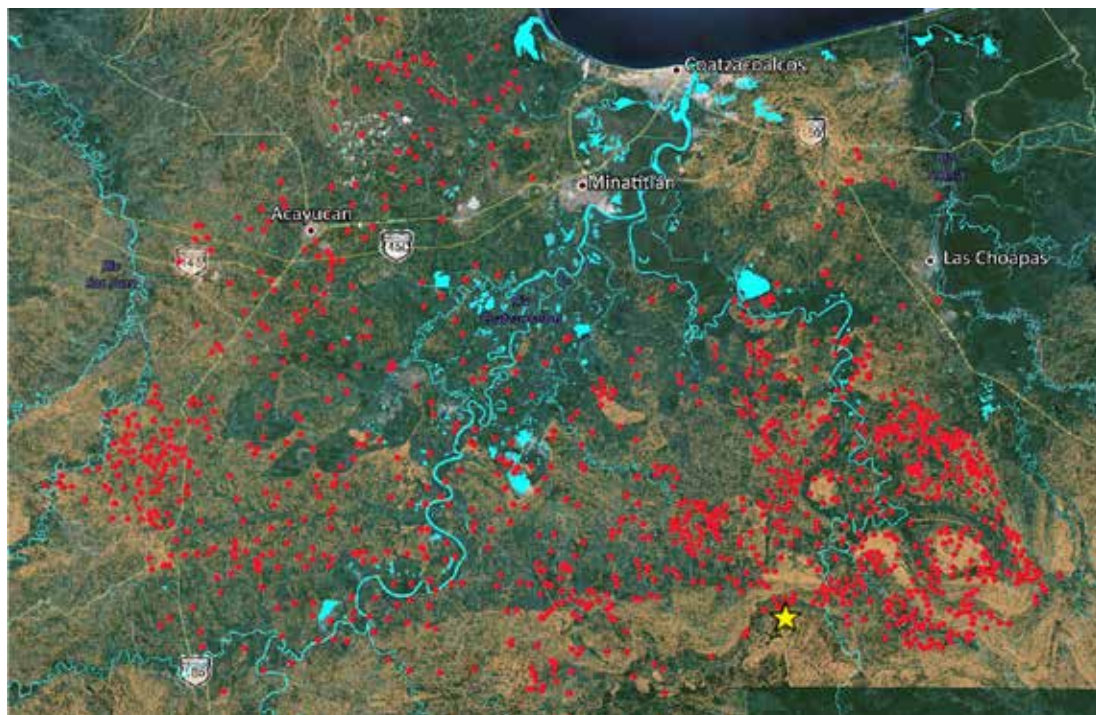


Figura 1. Distribución de los sitios con arquitectura de tierra (puntos rojos), al sureste veracruzano, región de llanuras costeras y lomeríos, localización de la cueva de Palancares (estrella amarilla). Registro INAH Veracruz. Elaboró Lourdes Hernández Jiménez, 2015.

El registro de varios sitios prehispánicos con arquitectura de tierra y yacimientos cerámicos y líticos en el área complementa el contexto prehispánico regional. La ubicación de los sitios arqueológicos configura la posible ruta y caminos que los interconectaban, así como el contexto poblacional con el que contó la cueva de Palancares, de la que se abundará a continuación (figura 1).

Se observa una interesante relación de los asentamientos arqueológicos con los cerros, vistos como un ente sagrado desde el Preclásico, con los olmecas de San Lorenzo Tenochtitlán, Veracruz (1200-900 a.C.) y La Venta, Tabasco (900-400 a.C.), hasta las sociedades zapotecas del istmo oaxaqueño durante el Clásico tardío (600-900/1000 d.C.) y Posclásico (900-1521 d.C.). La evidencia de este hecho se propone por la presencia de cerámica diagnóstica, simbología y estilos iconográficos, características de ambas culturas, estos últimos son reconocibles en las manifestaciones plásticas de las cuevas.

Hallazgos

En el verano del 2010, durante el recorrido arqueológico que se realizó en el área de lomeríos y elevaciones que descienden de la Sierra Atravesada, se dio el hallazgo de varias cuevas y cavernas con evidencia de uso ritual prehispánico. El registro de una serie de asentamientos prehispánicos enclavados sobre las cimas de las lomas, conectadas a través de terraplenes, crean posibles rutas que alcanzaron los macizos montañosos del Uxpanapa, donde nacen los ríos con caudal suficiente para navegar y complementan las rutas terrestres.

Las cuevas y abrigos rocosos documentados están localizadas en el extremo norte del macizo cárstico. Varias de ellas contenían cantidades enormes de cerámica y lítica pulida de los periodos Clásico tardío (600-900/1000 d.C.) y Posclásico (900-1521 d.C.). Sobresalen las cuevas de 24 de febrero y Palancares.

En la primera, a orillas del río Chalchijapan, se encuentran huellas de pies y patas de

felino talladas en una de las rocas, parecen marcar la ruta de un lugar más exclusivo en la parte superior, donde se localizó una ofrenda alterada que contenía vasijas de pasta gris y naranja con pintura naranja pulida, todas muy fragmentadas.

La segunda, la de Palancares, muy próxima al río Uxpanapa, presenta mayor riqueza en su contenido cultural: materiales arqueológicos, pintura rupestre y grabados en las rocas.

La Cueva de Palancares se localiza en la parte noreste del Área Nacional Protegida (ANP) de la Selva Zoque Uxpanapa. Este sitio multicomponente fue conocido y registrado en 1989 por Lorenzo Ochoa, investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Rebeca Perales del Museo Antropológico de Villahermosa, Tabasco. Más tarde, Lorenzo Ochoa y Olaf Jaime volvieron al lugar para realizar el registro fotográfico de los glifos, pero no existe reporte o publicación alguna de esos trabajos (Olaf Jaime Riverón y Jacobo Mugarte Moo, comunicación personal 2011).

Es una cavidad natural amplia y extensa, cuyo acceso principal mira hacia el noroeste y es bastante grande e iluminada. Al norte de esta sala hay otra entrada secundaria, al interior existen dos galerías amplias. En esos espacios se recuperaron restos de cerámica, diagnósticos del Preclásico temprano (1200-900 a.C.) y del Clásico tardío (600-900/1000 d.C.).

Algunos ejemplos conservan su acabado de superficie, siendo posible notar los diseños característicos de la cerámica diagnóstica olmeca: Calzadas Excavado, Limón Inciso, Tatagapa rojo, tecomates del tipo Camaño y Macaya burdos con impresión de dedos, de pasta fina con diseño de corchetes, entre otros tipos (Coe y Diehl, 1980). Del Clásico, los tipos frecuentes son de pasta fina naranja compacta con engobe blanco y pintura naranja incisos.

Además de los materiales arqueológicos en esta cueva, existen pinturas rupestres relativamente bien conservadas. La mayoría de estas pinturas se encuentran en tres áreas espe-

cíficas, muy cerca del acceso principal. La mayoría de los motivos fueron ejecutados en el techo, otras en las paredes y en las estalactitas pequeñas. Todas fueron realizadas con pintura roja, probable hematita especular.

Existe una variedad de dibujos compuestos de figuras abstractas, de animales estilizados entre los que podemos identificar a un jaguar y una serpiente, manos al negativo en diferentes posiciones, un rostro humano, posibles numerales y, lo más sobresaliente, un panel con glifos organizados en tres columnas. Algunos de los glifos están acompañados con un numeral en punto y barra.

Este conjunto, al parecer, lo inicia un bulto de un personaje ricamente ataviado, colocado en la margen inferior izquierda de la columna derecha; sobre él, está el símbolo del año de donde brota una especie de pluma o humo, en asociación se representó un juego de pelota; en secuencia tenemos un glifo de venado; arriba de este hay dos figuras geométricas y remata con otro glifo acompañado por el numeral 5, representado por una barra.

En la columna central se observan varios glifos con numerales: la cabeza estilizada de un reptil (¿Cocijo?), la figura de un 8 horizontal, la cabeza de un tlacuache, entre otras. En la columna tercera se representan: una figura humana sin cabeza, otro glifo del 8 horizontal, un glifo de eslabón o nudo con el numeral 5, la cabeza de un ave con el numeral 2, un glifo de agua corriente (río, arroyo) (Marcus, 1992) con el número 5; un torso humano y cierra esta columna un glifo no identificado.

El glifo Juego de Pelota en la Cueva de Palancares

La localización del grupo principal de pictografías se denomina conjunto 1, el cual se encuentra a unos cuantos metros de la entrada principal, al lado izquierdo (figura 2), en un nivel superior constituido por una elevación del suelo, a manera de terraza levantada, muy

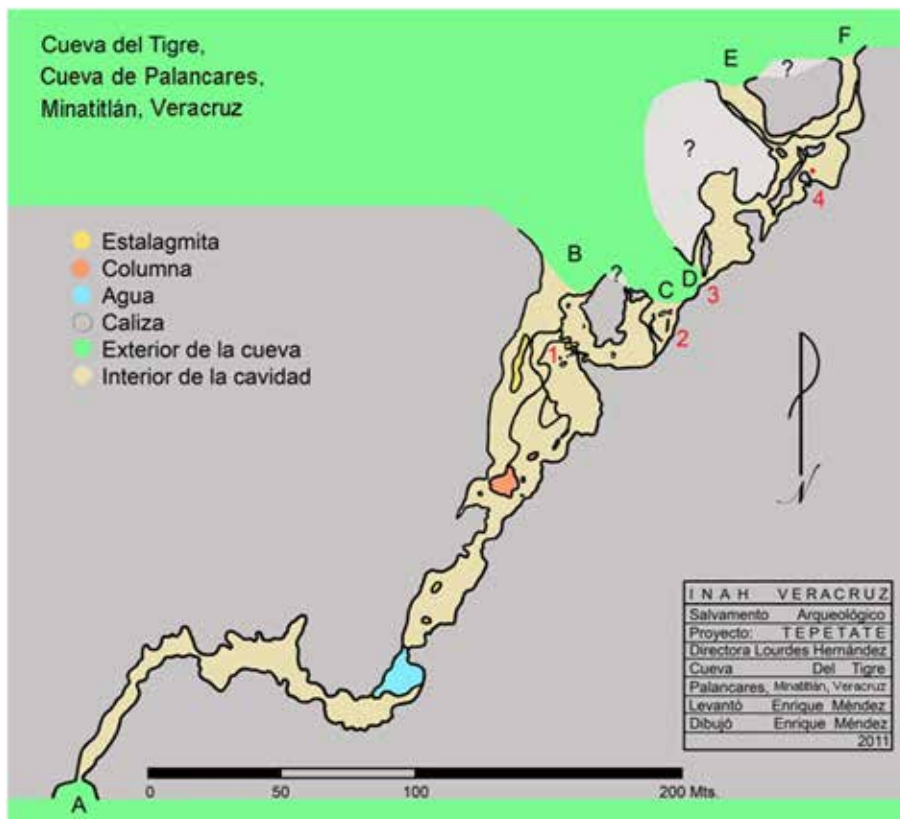


Figura 2. Plano de levantamiento de la Cueva de Palancares. Elaboró Lourdes Hernández Jiménez y Enrique Méndez, 2010.

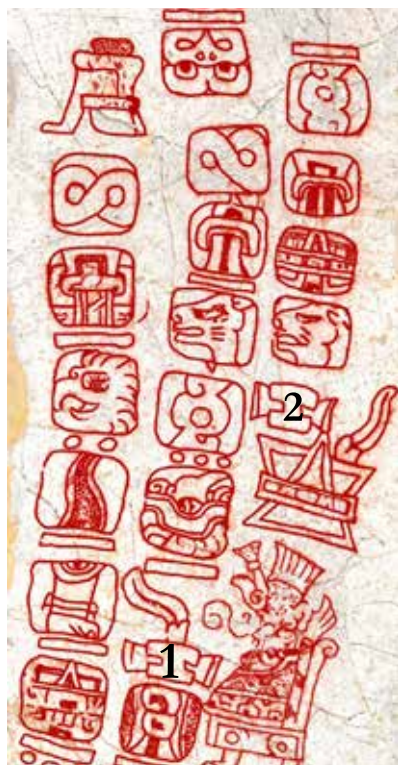


Figura 3. Conjunto principal de glifos, nótese glifos 1 y 2, Cueva de Palancares. Foto: Manuel Moreno Díaz, 2015.

próxima al cielo raso de la cueva, en la que se pueden observar los más complejos diseños en color rojo principalmente.

Dentro del conjunto gráfico principal de la Cueva de Palancares, llaman la atención dos glifos en particular, mismos que serán tratados independientemente de los trabajos de interpretación que se están realizando en estos momentos, con los cuales se espera colaborar un poco para su mejor conocimiento. Se trata de los glifos marcados para esta publicación con los números uno y dos (figura 3).

Su forma resulta sugerente, especialmente cuando se le compara con iconografía mesoamericana relativa a textos que involucran el tema del juego de pelota, especialmente en códices conocidos (figura 4).

La forma geométrica de los glifos en la Cueva de Palancares es básicamente idéntica, resaltando quizás que en estos últimos se pueden ver las representaciones de los cuerpos laterales que suelen acompañar a este tipo de edificios. De esta manera la cancha es la única que de manera convencional se representa con la típica forma de letra “T” (figuras 5 y 6).

Resulta importante destacar que la representación del juego implica una consideración especial del mismo en la cultura, ejemplo de un hecho trascendental por excelencia, innegable en los registros gráficos del poder.

Más notable es para este caso que la plástica del juego de pelota en la cueva, tome la forma de representación de los juegos de un grupo plástico iconográfico definido para la zona mixteco-zapoteca, en épocas tardías, como los identificados en los códices del grupo Borgia y mixtecos.

A manera de comparación, es útil para sugerir un enlace cultural de las iconografías de Palancares con estos grupos étnicos precolombinos, destacar que otras áreas mesoamericanas contaban con su propia definición plástica acerca del juego, como puede verse en muchas representaciones mayas, por ejemplo (figuras 7).



Figura 4. Representación del juego de pelota, *Códice Borgia y Códice Selden*, Mixteca Alta.



Figura 5. Detalles del glifo 1 en típica forma en I. Foto: Manuel Moreno Díaz, 2015.



Figura 6. Detalle del glifo 2 en típica forma en I. Foto: Manuel Moreno Díaz, 2015.

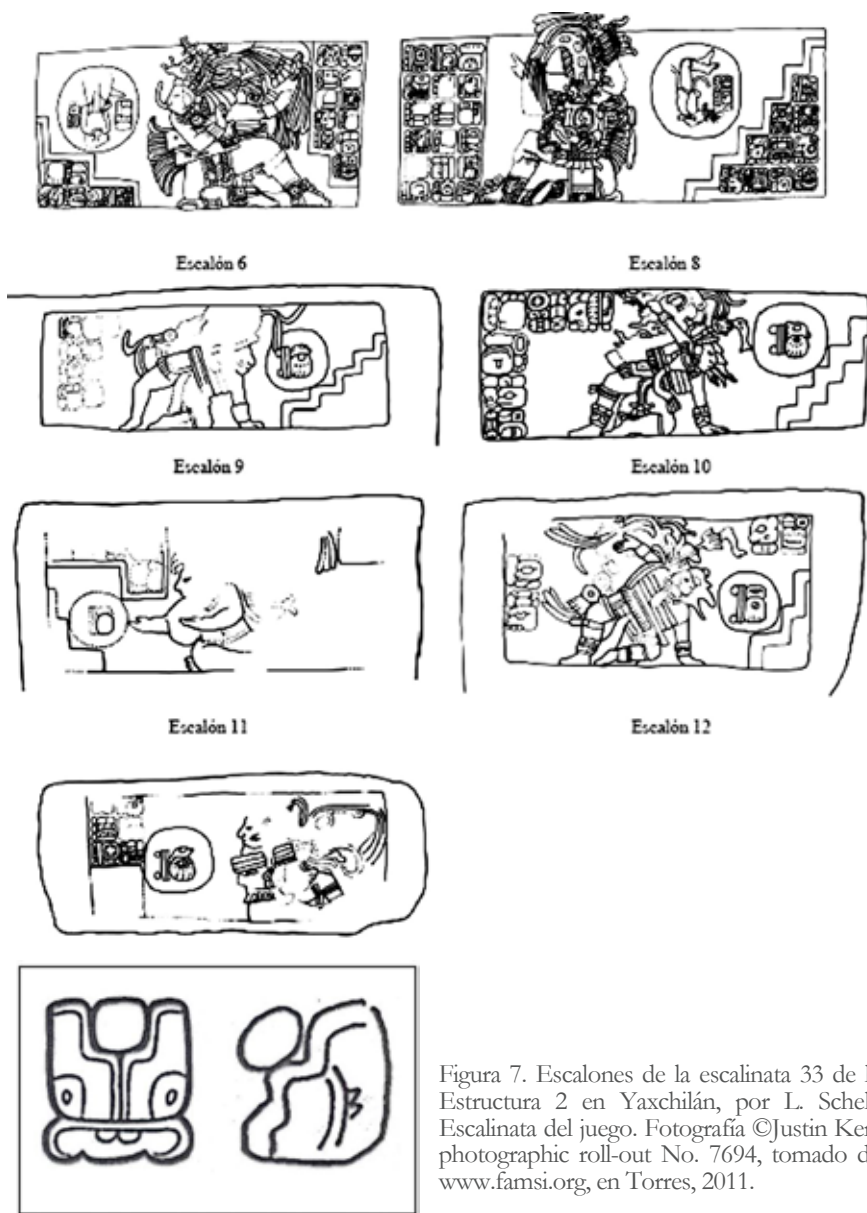


Figura 7. Escalones de la escalinata 33 de la Estructura 2 en Yaxchilán, por L. Schele Escalinata del juego. Fotografía ©Justin Kerr photographic roll-out No. 7694, tomado de www.famsi.org, en Torres, 2011.

Los motivos del juego de pelota en los glifos de la cueva presentan algunos detalles que valen la pena señalar a la luz del complejo simbólico astral que tuvo la práctica ceremonial, en especial con relación al sol.

El glifo uno cuenta con un diseño extendido en su parte superior que parece surgir del eje central de la cancha, desde el cabezal. Es similar a una pluma y se inclina hacia la izquierda (figura 5).

El glifo dos, a diferencia del primero, no cuenta con tal detalle gráfico, sin embargo, acompaña a un glifo mayor que sí cuenta con el idéntico detalle en forma de pluma, en este caso, inclinada hacia la derecha (figura 8).

Sugerimos que estos diseños a manera de plumas son representaciones de volutas de humo, propias de la celebración de fuego relativo a ceremonias solares, específicamente en los eventos de solsticios anuales. Es este último

glifo de juego de pelota el que resume de mejor manera la idea planteada, ya que, como se puede observar, el glifo mayor que le acompaña es reconocido como el glifo del año, *xibuiŋl* en náhuatl, comúnmente encontrado en múltiples expresiones artísticas mesoamericanas, especialmente tardías y de la región oaxaqueña (figura 9).

Dicho glifo está involucrado en textos manufacturados sobre roca, papel y pinturas murales o, como en este caso, rupestres, que tiene que ver con la indicación de ciclos calendáricos señalados específicamente por los movimientos solares.

Un ejemplo en particular se encuentra en un dibujo del *Códice Vindobonense*, el cual ilustra la marcha del sol desde el centro de un juego de pelota, que se abre en ángulo por uno de sus cuerpos, en el que aparece una bola de caucho ardiente que se identifica con el disco solar y dos huellas de pie que indican la dirección del astro solar; por lo que es de suponerse que se trate del costado oriental, es decir, naciente (figura 10).

La relación con el glifo de Palancares puede sugerirse dado el vínculo del diseño de la cancha con el glifo del año-ciclo, así como de la voluta conmemorativa que parece surgir de este. Otro detalle interesante es que, en el dibujo del *Códice Vindobonense*, los trazos geométricos parecen sugerir la parte superior del glifo del año-ciclo mencionado en la cueva (figura 11).

Además, es de notar que entre todos los glifos del texto principal, a pesar de estar muy juntos, sea solo este par de glifos (juego de pelota dos y glifo de año-ciclo) los que parecen estar tocándose en un punto preciso del juego de pelota, específicamente en una esquina inferior en uno de los cuerpos, por lo que es posible que señale directamente una dirección cardinal en particular, relacionada con los movimientos del sol (figura 8).

La relación del juego de pelota con los eventos solares y su importancia simbólica social no es ajena a la arqueología mesoameri-



Figura 8. Detalle del glifo dos, acompañado al glifo del año-ciclo, el cual porta una voluta pluma inclinada a la derecha, que emerge de su costado. Foto: Manuel Moreno Díaz, 2015.

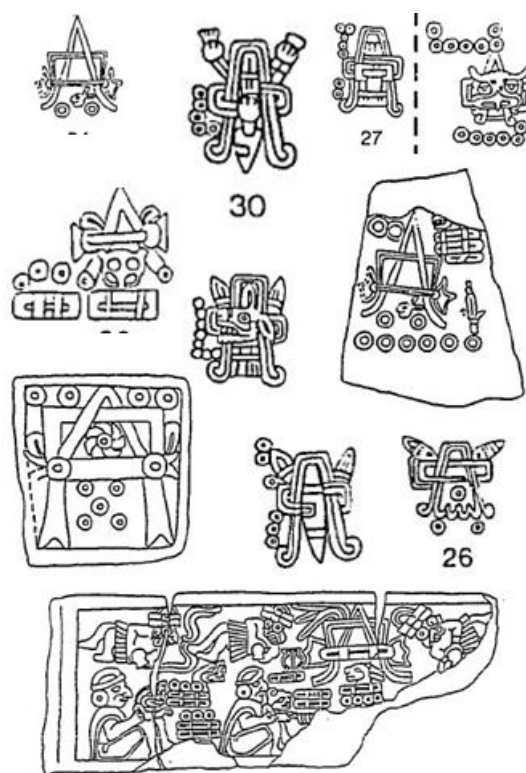


Figura 9. Glifos portadores del año en Oaxaca, tomados de Urcid, 1992.

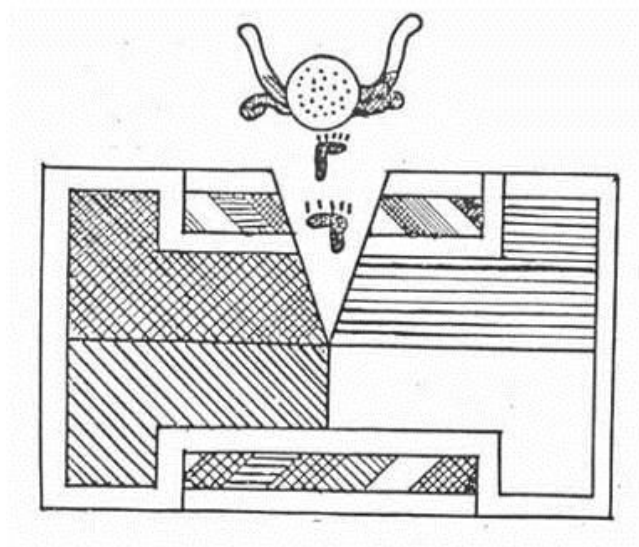


Figura 10. Figura en el *Códice Vindobonense*, un juego de pelota con la pelota-astro rey y volutas, emergiendo de un cuerpo lateral o larguero. Tomado de Urcid, 1992.

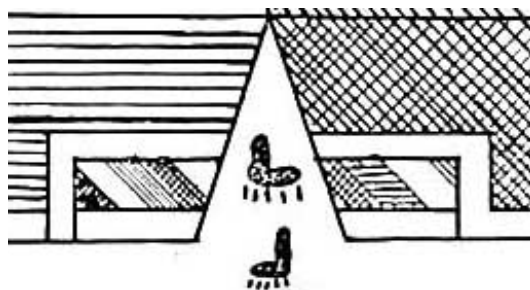


Figura 11. Comparación de los detalles que sugieren el glifo de año-ciclo: *Códice Vindobonense* (tomado de Urcid, 1992) y Cueva de Palancares, Veracruz Foto: Manuel Moreno Díaz, 2015.

cana. Es muy probable que el juego haya participado en actividades sociales de gran carga simbólica relacionada con eventos astronómicos específicos, tales como la sucesión de constelaciones divinas, las diversas marcaciones del sol a lo largo del año solar y todo ello empleado para calibrar sus planes agrícolas, festivos, ceremoniales públicos y privados (figura 12).

Que se haya relacionado mediante la plástica iconográfica a dos conceptos espacio-suceso de gran peso simbólico como lo fueron la cueva y el juego de pelota resulta muy interesante pues existen legados ideológicos propios del desarrollo precolombino que avalan dicha relación, tal y como lo sugieren los trabajos de Martínez para la zona maya, en la que se identifica una correspondencia simbólica de la cancha con el camino a Xibalba y las cuevas con las zonas terminales en forma de “I”.

En este caso, los argumentos genealógicos del *Popol Vuh*, en donde los dioses del inframundo crean a las barrancas y las cuevas mediante un mítico juego de pelota descomunal, hacen que su relación parece formar parte del argumento religioso-fundacional de las culturas tropicales mesoamericanas, extendido a todos sus rincones con el tiempo (figura 13).

También existen casos de juegos de pelota relacionados con cuevas, para sitios en el Altiplano mexicano, como el evidenciado en el mapa de Cuauhtinchán, en el que se refiere una cancha al lado de una cueva que pudo estar en uso hasta los inicios de la Época Colonial (figura 14).

Por todo lo anterior, se sugiere la intervención simbólica del juego de pelota dentro del significado textual del conjunto glífico de Palancares, cosa que no creemos sea irrelevante dada la cantidad de canchas localizadas en la región y los demás elementos alusivos dispersos entre los sitios.



Figuras 12. Representaciones de juegos de pelota, relacionados con eventos astronómicos, como el paso de constelaciones y posiciones relevantes del sol, códices *Nuttall* y *Borgia*.

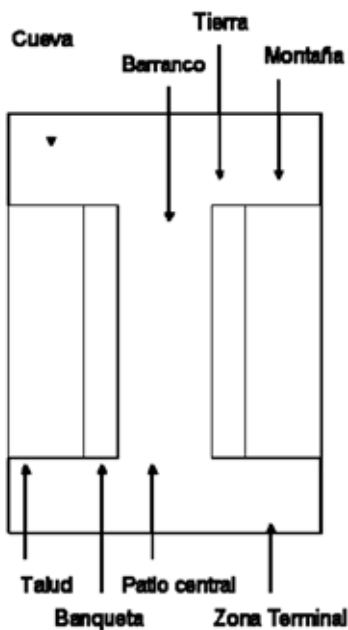


Fig. 2: Planta del Juego de Pelota, presentando el camino a Xibalba y la Cueva en las zonas terminales

Figura 13. Planta del juego de pelota y correspondencia simbólica-genealógica universal en la mitología maya, según Martínez, 2008.

Por otro lado, dado que los elementos pictóricos de la cueva se encuentran en el cielo rocoso, la sugerencia de una señalización de eventos astronómicos, vía el juego de pelota, abre la posibilidad de abordar al resto de las imágenes pintadas en rojo como relacionadas con eventos, direcciones o astros celestes en posible conjugación dentro del discurso plástico deseado. Es decir, se sugiere una perspec-



Figura 14. Cueva del Pájaro, costado oriental del Pico de Orizaba. Sección B8 del Mapa de Cuauhtinchan, tomado de Keiko Yoneda, 1991.

tiva astronómica más amplia que quizás pueda emplearse para el desciframiento de los demás elementos pictóricos, como si de una imitación del cielo real se tratase, en este caso quizás, empleado de lienzo para la legitimación del poder de algún gobernante en particular o quizás un evento relevante de su mandato (figura 15).

La importancia de la representación del juego de pelota lo es en tanto que la cueva forma parte integral de una región reconocida por la gran variedad de sitios con arquitectura monumental, mayormente de tierra, las cuales presentan complejidades notables: plazas de gran tamaño, algunas con más de 200 m de largo,



Figura 15. Posición del texto glífico principal y demás pictografías próximas en el cielo de la cueva a manera de un lienzo celeste. Foto: Manuel Moreno Díaz, 2015.

patios cuadrangulares rodeados de estructuras de hasta 5 m de altura, y por supuesto varias canchas para el juego de pelota prehispánico (figura 16).

Es de hecho la gran cantidad de juegos de pelota lo que hace relevante la incorporación de su posible representación gráfica, por ende simbólica, en el arte rupestre local.

De hecho, el sitio más próximo a la cueva, denominado 409 TPS Isabel Morales, dista 1296 m al sur, en el que se encuentra también un definido juego de pelota formado al sur por la estructura mayor de 2 m de alto fungiendo como el larguero sur de la cancha, al norte otra de 0.5 m de alto, misma que desde el interior se le ve más elevada ya que yace sobre una terraza de nivelación del patio superior. Una más, de medio metro de alto, funge como cabezal de levante aunque se le encuentra un poco alejada de los otros dos edificios; al extremo contrario del juego no existe estructura alguna, resultando una cancha abierta en esa dirección que mide 27 por 4 m en forma típica de “T” latina, orientada a 81° NW.

Aparentemente se trata de un sitio de conexión entre los sitios de más al norte, todos

ellos registrados dentro del proyecto de salvamento Tepetate NW-El Plan- Los Soldados 3D, del Centro INAH Veracruz, a cargo de la arqueóloga Lourdes Hernández Jiménez, en el 2011.

Resulta muy importante señalar que este sitio se encuentra sobre una ruta que comunica a los ya mencionados con la cueva de Palancares, atravesando el río Siete Cabezas e iniciando la cuesta arriba al interior de “La Roquera”, denominación local del paisaje cárstico, por entre la selva nativa y sus afiladas rocas.

Las conmemorativas pinturas con sus glifos y diseños varios seguramente fueron elaborados por quienes habitaron en alguno de los sitios en el valle, los cuales vieron en la magna obra de la naturaleza un templo de celebración ritual y eje significativo, siendo un punto de referencia esencial para entender algo más de los sitios con arquitectura y en sí de quienes habitaron estas regiones tropicales.

Hasta el momento es la única pintura rupestre en la región, nos es significativo que se haya expresado de manera explícita al juego de pelota, en un texto glífico además.

Ello agrega una consideración especial por parte de los antiguos moradores de los sitios locales quienes vieron en la cueva el espacio idóneo para la celebración de ceremonias relevantes hacia la práctica del juego de pelota, quizás del tipo ulama, en eventos conmemorativos relativos al calendario, como veremos más adelante.

Lo anterior se suma a la existencia de otro tipo de representaciones de juegos de pelota, en este caso en petrograbados, en el sitio de San Miguel de Allende, al sur del municipio de Las Choapas, Veracruz; en el que se encuentran al menos tres piedras grabadas con profundos bajos relieves que sugieren la representación en maquetas de canchas de juego, entre otro tipo de motivos arquitectónicos (figura 13).

Es notable que las mencionadas maquetas de juegos de pelota se suman a otras representaciones arquitectónicas tales como terrazas y caminos excavados en la misma pie-

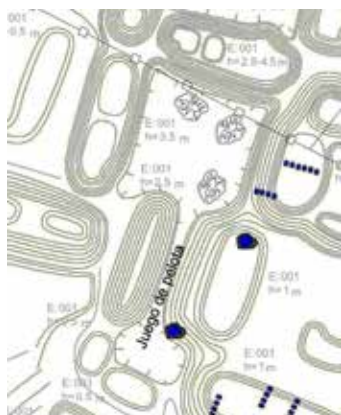


Figura a



Figura b

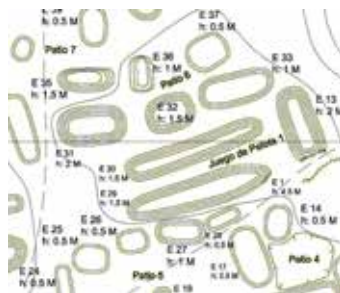


Figura c



Figura d

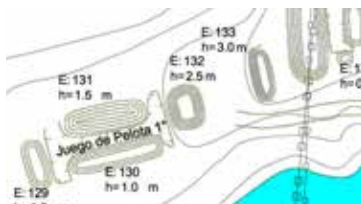


Figura e



Figura g



Figura f



Figura h

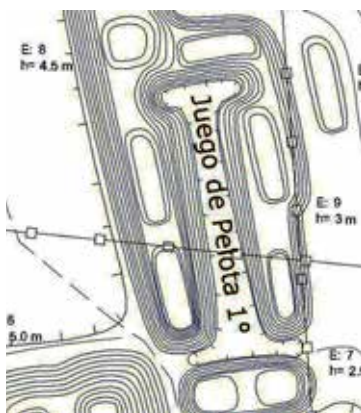


Figura i

Figura 16. Levantamientos de sitios que contienen estructuras de tierra o roca, cuya forma y proporciones recuerdan a las canchas de juego de pelota. a: sitio 026 TPS-N San Miguel Allende, dista 38.6 km al este de la cueva; b: sitio 040 TPS Doña Gregoria, dista 36.4 km al este de la cueva; c: sitio 041 TPS Los Callejas, dista 31.7 km al este de la cueva; d: sitio 052 TPS-N Lomas Guayacan, dista 28.9 km al este de la cueva; e: sitio 144 TPS La Comarca II, dista 25.4 km al noreste de la cueva; f: sitio 145 TPS La Comarca III, dista 25.6 km al noreste de la cueva; g y h: sitio 158 TPS El Chichón, dista 34.7 km al noreste de la cueva; i: sitio 435 TPS El Meño, dista 17.4 mal noreste de la cueva. La nomenclatura utilizada proviene del proyecto de salvamento que registró por primera vez los sitios mencionados: Tepetate NW- El Plan-Los Soldados 3D. Elaboró Manuel Moreno Díaz, 2015.



Figura 17. Juegos de pelota grabados en rocas del sitio 026 TPS-N San Miguel Allende. Fotos: Manuel Moreno Díaz, 2015.

dra, acompañando horadaciones a manera de cuencos, que suelen interpretarse como nacimientos de agua, lo cual pudiera sugerir un complejo simbólico existente en la realidad arquitectónica de la región. En la que hemos identificado efectivamente juegos de pelota en las cumbres y escarpadas laderas, apareciendo entre terrazas y pasos elevados para el acceso, al lado de vestigios de nacimientos de agua y algunos de ellos vivos aún.

Siendo esto motivo de otra presentación, lo registrado al momento pudiera sugerir un incremento en las actividades simbólicas del juego de pelota en la que se anexaron advocaciones acuáticas, quizás relativas a las lluvias estacionales, considerando que el juego está estrechamente vinculado al calendario solar.

Estrategias de protección

A raíz del noticia del redescubrimiento de la Cueva de Palancares se han intensificado las visitas al lugar, en particular por la presencia de pinturas, lo que ha implicado severas afectaciones a las mismas ya que se han mutilado algunas pinturas por grafitis contemporáneos.

Ante ello, hemos implementado estrategias de protección y conservación del sitio mediante pláticas informativas a los pobladores cercanos para que coadyuven en el tema, además de sensibilizarlos en el valor histórico que representa; también se han capacitado a las autoridades y personas interesadas en guiar a los visitantes proporcionándoles información y normas de seguridad tanto personal como para los elementos arqueológicos y el contexto en general.

A la par se han colocado letreros informativos relativos a las leyes y sanciones que existen en la materia, subrayando la relevancia del sitio.

Bibliografía

- Coe, M., y Diehl, R. (1980). *In the land of the olmec. The Archaeology of San Lorenzo Tenochtitlán*. Austin, Texas, EUA: University of Texas Press.
- Cyphers, A. (2004). *Escultura Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Drucker P. (1943). *La Venta, Tabasco: A study of olmec ceramics and art*. Washington, D. C.: Smithsonian Institute.
- Hernández Jiménez, L., Medina, J., Moreno, M., Guerrero, L. A., Parra, R., Trujillo, I., Chávez, I. D., Campos, O., Pajonares I., Villarruel, I., Salinas, A., García, J., Abasolo, R., Ramírez, D., Cisneros, D., Reyes J. L., y León, M. (2007). *Supervisión arqueológica Almagres 2D. Bloque I y II*. (Informe Técnico Final). Archivo Técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D. F.
- Hernández Jiménez, L., Medina, J., Moreno, M., Guerrero, L. A., Parra, R., Trujillo, I., Chávez, I. D., Campos, O., Pajonares I., Villarruel, I., Salinas, A., García, J., Abasolo, R., Ramírez, D., Cisneros, D., Reyes J. L., y León, M. (2008) *Supervisión arqueológica Almagres 2D. Ampliación Chalca*. (Informe Técnico Final). Archivo Técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D. F.
- Hernández Jiménez, L., Moreno, M., Trujillo, I., Chávez, I. D., Solano, A., García, J., Pérez, D., Sánchez, J. A., Hernández, A., Mejía, E., Lara V., y Ruíz, E. (2010). *Supervisión arqueológica Chalchijapan-El Sauzal 2D*. (Informe Técnico). Archivo Técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D. F.
- Hernández Jiménez, L., Moreno, M., Trujillo, I., Chávez, I. D., Mejía, E., García, J., Ibáñez, A., Vargas, A., Quiroz, J., Barragán, G. M., Galván, J., Solano, A., y Ruíz, E. (2011). *Supervisión arqueológica Tepetate-El Plan-Los Soldados 3D*. (Informe Técnico). Archivo Técnico, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, D. F.
- Yoneda K. (1991). *Los mapas de Cuanabhtinchán y la historia cartográfica prehispánica Sección B8 del Mapa de Cuanabhtinchán*. México: Ciesas-Gobierno del Estado de Puebla, FCE.
- Winter, J. M. (1992). *Mesoamerican Writing System. Propaganda, Myth, and History in four Ancient Civilizations*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Martínez, C. (2008). Apreciación sobre el juego de pelota en la mitología del Popol Vuh y su ubicación geográfica. En J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (editores), *XXI Simposio de Arqueología en Guatemala, 2007* (pp.1144- 1156). Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología. (versión digital).
- Torres García, R. P. (2011). *Los juegos de pelota como evidencia de un sitio fronterizo: El caso de Cancún*. (Tesis de licenciatura). Universidad De San Carlos de Guatemala, Escuela de Historia Área de Arqueología. Guatemala.
- Urcid, J. (1992). *Zapotec Hieroglyphic Writing*. (Tesis de doctorado). Yale University, Departamento de Antropología.

Arte rupestre en Metzabok, Selva Lacandona. Del periodo Preclásico a los tiempos históricos

Josuhé Lozada Toledo*

El área que comprende Metzabok, localizada en la zona norte de Chiapas y al interior de la Selva Lacandona, cuenta con cuerpos lacustres de naturaleza cárstica, que representan un área de suma importancia de captación de las elevadas precipitaciones pluviales que se dan en la región. Esto ha generado un área rica en la formación de lagunas, además de cuevas y riscos con presencia de arte rupestre.

La laguna de Metzabok, en términos de investigaciones arqueológicas ha sido poco estudiada, debido a la monumentalidad de los grandes sitios del periodo Clásico como Palenque, Bonampak o Yaxchilán, entre otros, han minimizado el interés por estudiar asentamientos mayas menos monumentales y vinculados a las áreas rurales.

El objeto del presente artículo es proponer la temporalidad de los sitios rupestres en Metzabok, a través de un análisis estilístico de los motivos y su asociación con sitios con arquitectura los hemos situado cronológicamente hacia los horizontes de mayor ocupación en el área, durante el periodo Preclásico tardío, Clásico tardío, Postclásico e incluso hacia el periodo Histórico.

Adicionalmente, se presentan los primeros registros sistemáticos de los paneles rupestres localizados en los riscos alrededor de la laguna de Metzabok, producto de los resultados de la primera temporada de campo 2012 del proyecto arqueológico: “Registro de

representaciones gráfico-rupestres en torno a la laguna de Metzabok, Ocosingo, Chiapas”, a la vez que se discute sobre la posible autoría de algunas de las pinturas asociadas a la llegada de los primeros mayas lacandones al área.

Metzabok y los antecedentes de investigaciones en el área

El sistema lagunar Metzabok se localiza al noroeste de la cabecera municipal de Ocosingo, y al noreste del estado de Chiapas en su conjunto (figura 1), su ubicación lo reviste como un territorio caracterizado por un clima tropical húmedo y semicálido con morfo-estructuras que presentan importantes sistemas de fractura y plegamiento donde predominan las rocas calizas con infiltración y circulación hídrica subterránea (García-Gil y Lugo Hupb, 1992: 43).

En términos de investigaciones arqueológicas, la región de Metzabok ha sido poco estudiada, debido a la monumentalidad de los grandes sitios del periodo Clásico como Palenque, Bonampak o Yaxchilán, entre otros, que en cierta medida han minimizado el interés por estudiar asentamientos mayas más tardíos y menos monumentales, ligados especialmente hacia el periodo Posclásico (900 d.C. al 1521 d.C.) e incluso hacia el llamado periodo Histórico entrando la colonia española (Lozada y Núñez, 2013).

* Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH. Posgrado en Arqueología.

La temporalidad de los sitios arqueológicos alrededor del sistema lagunar Metzabok es de “larga duración”, algunas estructuras datan del periodo Preclásico tardío, Clásico tardío y Posclásico tardío (Palka, 2011b).

Metzabok representa una zona muy prolífica a nivel de estudio del arte rupestre, toda vez que cuenta con tres sitios importantes alrededor del sistema lagunar, el risco Mensabak se localiza en la parte norte de la laguna, Tsibaná en la parte media y en la parte sur se ubica O'ton K'ak (figura 2).

Los primeros registros de arte rupestre en Metzabok, los tenemos en la obra de Soustelle (1966) y Pincemin (1999), quienes describen de manera parcial algunos de los motivos presentes en los acantilados.

Sánchez (2005), también ha contribuido con información sobre el arte rupestre de Metzabok, así como Joel Palka mediante el vigente “Proyecto arqueológico Mensabak” continúa aportando datos respecto a la arqueología de la región.

En el año 2004, el entonces llamado “Proyecto interdisciplinario Metzabok”, llevado a cabo y en coordinación por la Asociación Cultural Na Bolom, A.C. y el Grupo Espeleológico Jaguar, A.C. (Sánchez, 2005:61), realizaron un registro preliminar de los grafismos rupestres, sitios arqueológicos, así como de algunas cuevas.

Ocho años después, surgió el proyecto arqueológico: “Registro de representaciones gráfico-rupestres en torno a la laguna de Metzabok, Ocosingo, Chiapas”, el cual fue planteado paralelamente en el marco del proyecto de tesis de Maestría en Ciencias en Recursos Naturales y Desarrollo Rural por el Colegio de la Frontera Sur del Arqlgo. Josué Lozada Toledo.

Dicha tesis de maestría fue titulada *Usos del agua entre los lacandones de Metzabok, Ocosingo, Chiapas. Un análisis de Ecología Histórica* y fue defendida el día 18 de julio de 2013, donde se hizo indispensable contar con un proyecto de corte arqueológico para realizar el registro

sistemático de las representaciones rupestres localizadas alrededor del sistema lagunar Metzabok, las cuales están relacionadas con el tema del agua y otros tópicos que serán señalados más adelante.

El proyecto de registro arqueológico de los motivos rupestres fue aprobado por el Consejo de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia en su Octava Reunión Ordinaria celebrada el día 21 de agosto de 2012.

Lo que aquí se presenta retoma parte de los resultados del informe del trabajo de campo entregado al Consejo de Arqueología del INAH (Lozada, 2014), pero esta vez se aportan elementos relacionados a la temporalidad de los motivos y a las posibles prácticas pictóricas asociadas a la llegada de los actuales lacandones al área.

Los sitios rupestres y su temporalidad

Los sitios rupestres que fueron registrados mediante este proyecto son tres: Tsibaná, Mensabak y O'ton K'ak. En este mismo orden, serán descritos en cuanto a sus dimensiones, localización, número de motivos y temáticas representadas. No obstante, para una mayor profundización de los datos, se podrá consultar el informe técnico correspondiente (Lozada, 2014), que refieren tanto a las fichas generales como particulares de registro. En total se registraron 188 motivos rupestres.

El risco Tsibaná

Este risco se encuentra al borde del agua con una altura aproximada de 10 metros y 5 metros de ancho (Sánchez, 2005:66). En Tsibaná se registró un total de 56 pinturas rupestres (figura 3). Se trata de un panel de varias temporalidades con motivos realistas, esquemáticos y abstractos.



Figura 3. Pinturas del risco Tsibaná. Dibujo: Josué Lozada Toledo.

Las pinturas aparecen en rojo y negro, se aprecia sobreposición en algunas zonas del panel. Destaca la escena de dos personajes en gran formato vistos de perfil cuyo estilo parece corresponder al Preclásico tardío, justo en medio de estas figuras humanas se pudo identificar por medio de la aplicación del programa *Photoshop* y del método de “ampliación de correlación de imágenes digitales” (*ImageJ*) cuatro columnas de glifos mayas del periodo Clásico, los cuales presentan un alto grado de erosión (Lozada, 2013a:366).

Finalmente se aprecian algunas escenas de figuras más pequeñas, donde participan figuras humanas y de animales en actitud dinámica que sugieren un horizonte más tardío quizá ligado hacia el periodo Posclásico e incluso Histórico.

Respecto a los motivos antropomorfos de esta última etapa de representación pictórica, presentan gran similitud estilística con las figuras que los lacandones realizaban sobre jícaras. Al respecto, Tozzer (1907) reporta varios diseños de recipientes de calabaza con los cuales los lacandones ofrecían *pozol* y *balché* a sus deidades. Los diseños eran hechos con líneas incisas sobre la superficie curva de la calabaza.

El risco Mensabak

Mensabak es un frente rocoso al borde del agua, de cerca de 30 m de altura con una extensión aproximada de 60 m (Sánchez, 2005: 65). El acceso al risco con pinturas se hace exclusivamente en lancha o cayuco, y sus grafismos hablan de posibles eventos ceremoniales de naturaleza ritual. Las pinturas que se registraron fueron un total de 113, las cuales aparecen en ocho paneles distintos y en colores rojo, naranja y negro.

El panel 1 consta de 11 motivos, donde destacan figuras antropomorfas, zoomorfas y algunos diseños abstractos (figura 4).

La temática general del panel, leído de izquierda a derecha, puede hacer referencia a la entronización de un nuevo gobernante en el sitio representado por un niño. Dos personajes situados en el extremo izquierdo del panel, que parecen ser músicos o danzantes, portan una bolsa de copal; otro dos personajes situados frente al niño, portan máscaras y están en posición de reverencia. Del personaje central sale un trazo que simula el “aliento divino”, que lo comunica con una deidad situada en la parte superior del panel. Finalmente, en la esquina superior derecha hay una sobreposición de figuras que sugieren algún tipo de transformación humano-animal.

El panel 2 consta de 10 motivos y se localiza justo al costado derecho del panel 1, por

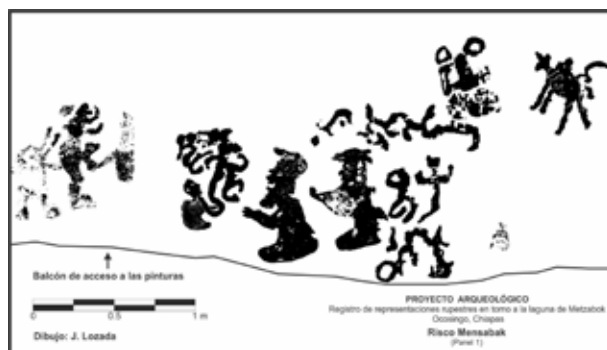


Figura 4. Panel 1 del risco Mensabak. Dibujo: Josué Lozada Toledo.

lo que la lectura de la escena puede seguir la misma pauta explicada con anterioridad (figura 5). Esta vez, llama la atención dos manos situadas en la parte superior de una silueta antropomorfa con los brazos extendidos, esta imagen puede representar a un especialista ritual que va acompañado de otras figuras humanas que pueden tener una relación directa con el “oficiante”. Además, resaltan dos manos al negativo que sugieren este mismo patrón de ritualidad en la escena.

El panel 3 consta de 10 motivos y se localiza justo al costado derecho del panel 2. Esta vez, dada la lejanía y el tipo de los motivos puede sugerir otra lectura (figura 6). El motivo localizado en el extremo izquierdo del panel tiene una clara connotación astronómica y guarda cierta similitud con los diseños registrados por Tozzer (1907) que los lacandones solían pintar en sus calabazas; mientras el siguiente grupo de pinturas está asociado al tema del agua. En ese sentido, se ha sido identificado a un posible Tláloc. Esta pintura ha sido comparada con la iconografía de dicha deidad en imágenes posclásicas del *Códice Borgia* (Palka, 2009). La “carita” y las gotas de lluvia que lo acompañan, representadas por las secuencias de círculos, afirman la idea de un posible rito propiciatorio de lluvia.

El tercer grupo de figuras localizado en la parte inferior derecha del panel, aun es más complejo de discernir su significado.

El panel 4 consta de tres motivos y se localiza en un área menos visible que las demás pinturas (figura 7). Dada su localización aproximadamente a los 4 metros del nivel de la laguna, las manos al negativo debieron haber sido plasmadas por individuos jóvenes, quienes conocían técnicas de escalada en roca. Se trata de dos manos izquierdas y una derecha.

El panel 5 está dividido en dos sectores, el sector oeste cuenta con cinco motivos (figura 8), mientras el sector este cuenta con tres motivos (figura 9). Las manos al positivo del sector oeste presentan un desprendimiento intencional del centro de la mano, lo que puede sugerir



Figura 5. Panel 2 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.



Figura 6. Panel 3 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

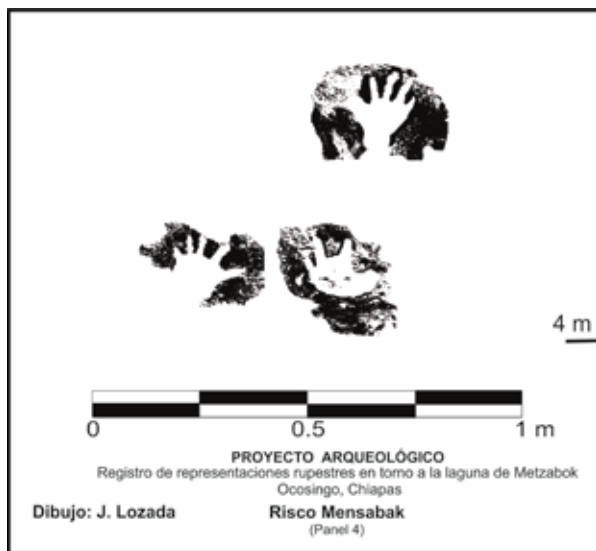


Figura 7. Panel 4 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.



Figura 8. Sector Oeste del Panel 5 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

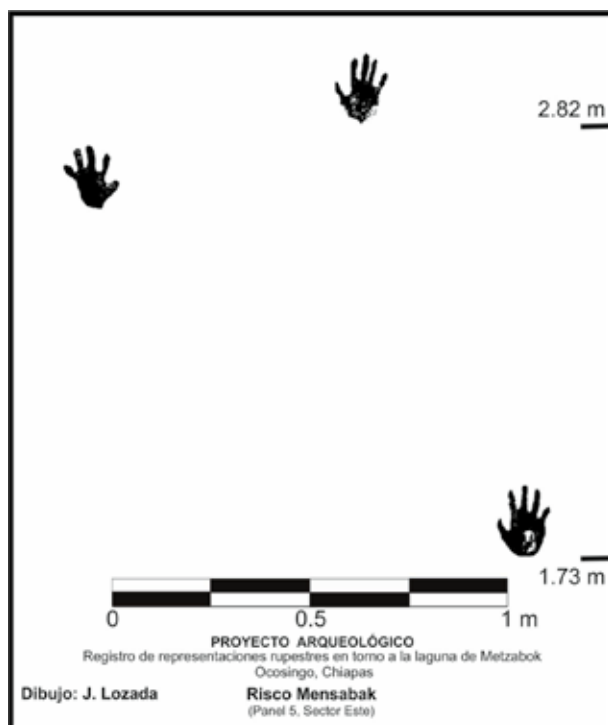


Figura 9. Sector Este del Panel 5 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

una “ingesta ritual” del pigmento, dejando una mano como “símbolo de poder visionario” o para realizar ciertas peticiones y curar personas enfermas. Respecto a su lateralización, se trata de dos manos izquierdas y tres manos derechas ubicadas en esas mismas orientaciones del panel. De izquierda a derecha, resalta la segunda mano, que presenta deformidad anatómica en la posición de los dedos.

Las tres manos al positivo del sector este aparecen separadas y solo una presenta un posible desprendimiento de pintura en la palma de la mano. Se trata de una mano izquierda y dos manos derechas ubicadas en esos mismos sectores del panel.

El panel 6 consta de cuatro motivos y se localiza en el extremo oeste del risco de Mensabak (figura 10). No se puede visualizar una temática concreta debido al grado de abstracción de sus grafismos. Solo se observan dos figuras de animales, probablemente felinos y dos manchas de pintura. Las figuras zoomorfas miran hacia la laguna, por lo que puede sugerir una conexión visual entre los animales y el agua, ello puede indicar una especie de invocación a las deidades para llamar a los animales al agua y, con ello, puedan ser cazados por los pobladores.

Cabe mencionar que dichas representaciones de animales guardan similitud con los diseños zoomorfos registrados por Tozzer (1907:72), que los lacandones acostumbraban pintar sobre las túnicas blancas de los jefes de grupo, con ayuda de pigmentos rojos y negros, donde se observan círculos concéntricos, círculos segmentados, puntos, estrellas y figuras de animales (cuadrúpedos).

El panel 7 se divide en dos sectores, el sector oeste se compone de 21 grafismos (figura 11), mientras el sector este se compone de 24 grafismos (figura 12). El sector oeste sugiere varias temáticas que son enmarcadas por una figura principal representada por un motivo antropomorfo con un posible falo. Abundan las figuras de animales cuadrúpedos y aparece



Figura 10. Panel 6 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.



Figura 11. Sector Oeste del Panel 7 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

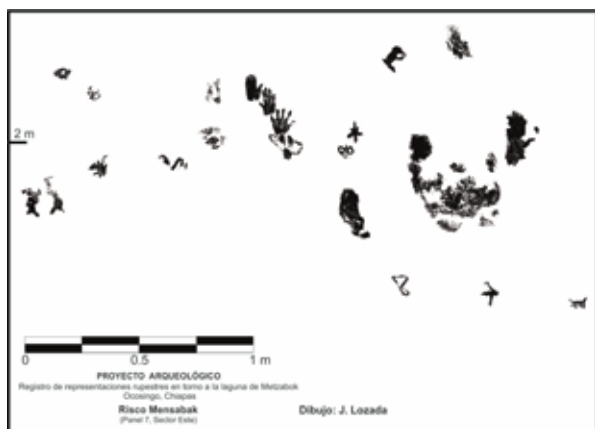


Figura 12. Sector Este del Panel 7 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.



Figura 13. Sector Oeste del Panel 8 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

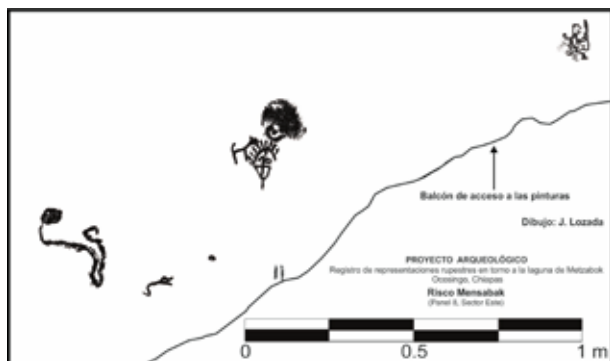


Figura 14. Sector Este del Panel 8 del risco Mensabak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

un insecto, dos manos (una al positivo y una al negativo), además de varias figuras abstractas.

El sector este del panel 7, parece tener una orientación astronómica, debido al tipo de motivos representados, ello puede sugerir un sitio propicio para la observación de los astros.

El panel 8 también se divide en dos sectores, el sector oeste se compone de 13 motivos (figura 13), mientras el sector este se compone de 8 imágenes (figura 14).

El sector oeste presenta varias marcas hechas con los dedos, a manera de un sistema de conteo, mismas que van asociadas a una figura de carácter astronómico representado en la parte central del panel. Llama la atención una



Figura 15. Panel 1 del risco O'ton K'ak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

figura de carácter muy abstracto poco conocida para el área maya, situada en el extremo superior derecho del panel. En general, puede tratarse de un sitio utilizado para la observación de los astros.

El sector este del mismo panel parece tratarse de la representación de un fenómeno celeste, donde la serpiente ocupa un lugar central en la escena. El siguiente conjunto de pinturas es complejo y difícil de interpretar, al centro se observa un cuadrúpedo y una especie de “estandarte” que se superpone a una porción del animal, más arriba hay una figura de carácter astronómico. En el costado derecho del panel sobresale un personaje que porta un báculo en la mano o quizá un instrumento de madera para observar el cielo.

Risco O'ton K'ak

En el extremo sur de la laguna se encuentra el risco denominado O'ton K'ak. Esta formación rocosa es una saliente que forma naturalmente dos paredes, ambas al borde del agua.

En este risco se registraron un total de 19 grafismos rupestres localizados en cinco paneles, algunos se ubican a gran altura a unos 10 metros aproximadamente desde el nivel de la laguna. Destacan antropomorfos, además de algunos motivos abstractos.

El panel 1 está compuesto por una sola figura, se trata de un diseño de “carita” (figura 15). Esta presenta una técnica de elaboración muy particular, ya que fueron tallados el rostro, los ojos y la boca, para luego pintar de rojo algunas áreas del rostro y el tocado. Esta figura puede estar asociada a la deidad del fuego conocida como K'ak en el panteón maya lacandón, representa la casa del dios del fuego, el cual fue pintado con sangre según la tradición oral (Lozada, 2013b). Dicha figura puede responder a un horizonte muy tardío ligado a los tiempos históricos.

El panel 2 está compuesto por cinco motivos (figura 16). Dos son figuras antropomorfas de diseños tardíos, quizá históricos. También sobresale el fragmento de una figura zoomorfa, donde solo se observa su cabeza y parte del cuerpo, además de dos manchas.

El panel 3 está constituido por dos figuras de carácter abstracto (figura 17). Se localizan a gran altura, a unos 10 metros aproximadamente del nivel de la laguna, sobresale un posible antropomorfo y una mancha.

El panel 4 está formado por ocho motivos (figura 18). Dos de ellos son de diseño de “carita”, hay marcas digitales y pequeñas manchas aisladas. Llama la atención que las caritas están localizadas en algunas protuberancias de la roca. La localización de las pinturas aparece en una zona erosionada que presenta derrumbe, por lo que dichas pinturas se pudieron elaborar en un momento muy tardío.

Respecto a los diseños de “caritas”, los lacandones cuentan con un repertorio de representaciones antropomorfas donde destacan los rostros. Ejemplo de ello, son los diseños realizados sobre cerámica con los llamados “incensarios de los dioses”, donde destacan rostros antropomorfos que los lacandones asocian con sus deidades; además solían realizar figurillas de caucho o hule, donde modelaban rostros masculinos y femeninos (Davis, 1978) que guardan cierta similitud con las “caritas” representadas en el arte rupestre de los riscos.



Figura 16. Panel 2 del risco O'ton K'ak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

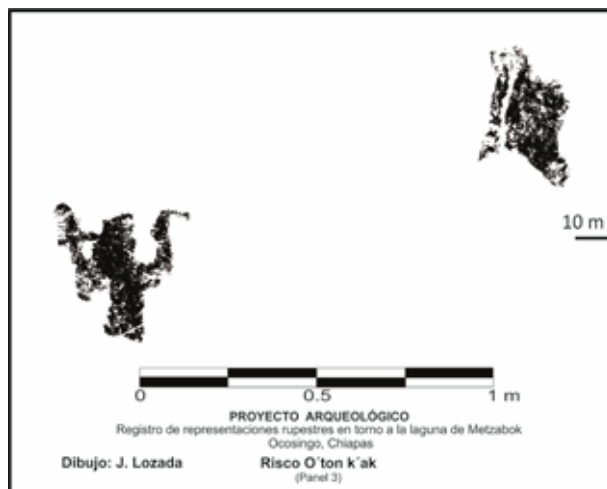


Figura 17. Panel 3 del risco O'ton K'ak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

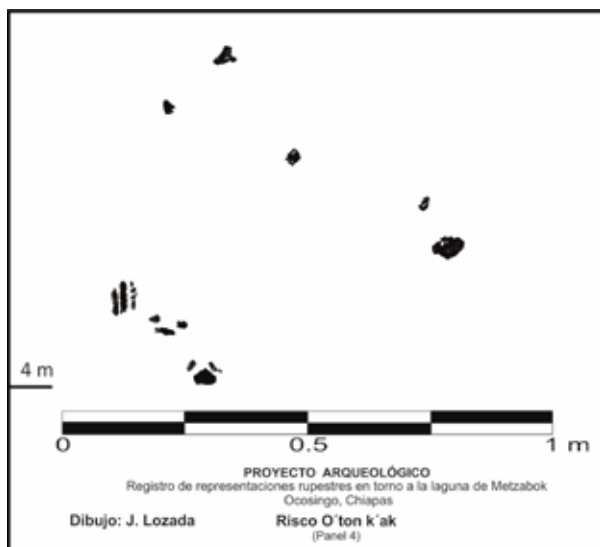


Figura 18. Panel 4 del risco O'ton K'ak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

Finalmente el panel 5 del risco de O'ton K'ak se compone de tres motivos de carácter abstracto y esquemático, aparecen un tanto aislados y es difícil identificar alguna temática en específico (figura 19).

Comentarios finales

A través del registro sistemático de las pinturas rupestres de los riscos alrededor de la laguna

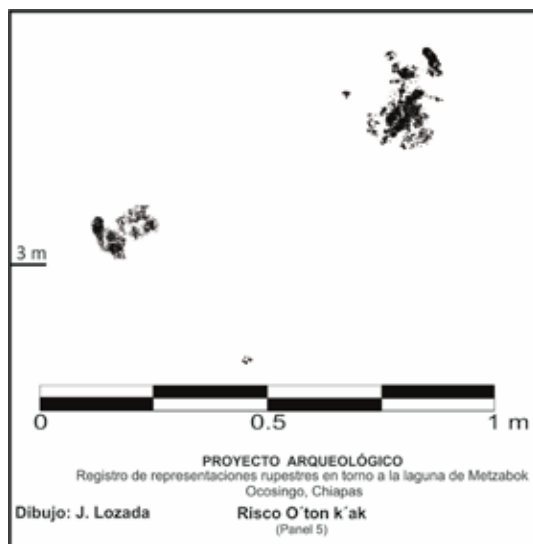


Figura 19. Panel 5 del risco O'ton K'ak. Dibujo: Josuhé Lozada Toledo.

de Metzabok es posible identificar una práctica pictórica recurrente en varios momentos de la historia de ocupación en el área.

Ello nos permite concluir que el sistema lagunar Metzabok, así como otros cuerpos lacustres o ríos secundarios, incluso en la actualidad, siguen funcionando como lugar privilegiado para el asentamiento de las familias indígenas en la Selva Lacandona.

La ubicación de los riscos con pintura alrededor de la laguna reviste a los cuerpos de agua, como una fuente de recursos alimenticios, que a la vez permite desarrollar otros

aspectos que componen la cultura maya, incluyendo el aspecto simbólico y lo relacionado con la vida religiosa.

A través de esta investigación se reconocen varios momentos de representación pictórica en el área, que coincide con las etapas de mayor ocupación y desarrollo en los sitios con arquitectura.

Las ocupaciones más extensas en Metzabok se dan durante el Preclásico tardío y el Posclásico tardío. Ello lo ejemplifican los sitios de Tsibaná, Mirador y Noh Kuh que fueron construidos en el Preclásico tardío y reocupados en el Posclásico tardío. Durante el Clásico tardío estos sitios fueron visitados por peregrinos mayas o fueron ocupados por pequeñas poblaciones.

Los santuarios o cuevas cercanas a los riscos con pinturas rupestres, fechan también hacia el Posclásico tardío y a los tiempos históricos, según la evidencia del uso ritual de los lacandones (Palka, 2011a).

En este sentido, dada las características estilísticas de los motivos y el bajo grado de pátina sobre algunos de los pigmentos, no se descarta la posibilidad de que ciertas pinturas rupestres sean de autoría maya lacandona; ello puede referirnos a una práctica pictórica ligada a la llegada de los actuales lacandones al área, fechada hacia el año de 1786.

La última etapa de representación rupestre en Metzabok puede situarse tentativamente hacia el siglo XIX, no obstante, aún es necesario realizar una investigación más profunda sobre la tradición pictórica maya lacandona para poder realizar comparaciones e interpretaciones más sólidas.

Por otro lado, futuros estudios de fechamiento absoluto de las pinturas por medio de técnicas cronométricas por AMS podrán esclarecer varias de las ideas vertidas en la presente argumentación.

Bibliografía

- Davis, V. D. (1978). *Ritual of the northern lacandon maya*. (Tesis de Doctorado). Tulane University. Michigan, U.S.A.
- García-Gil, J.G., y Lugo Hupb, J. (1992). Las formas del relieve y los tipos de vegetación en la Selva Lacandona. En M. A. Vásquez-Sánchez y M.A. Ramos (editores), *Reserva de la Biósfera Montes Azules, Selva Lacandona: Investigación para su conservación*. Ecosfera 1, pp. 39-49.
- Lozada, J. (2013a). Espacio social y tiempo social entre los lacandones de Metzabok. En Sheseña (coord.), *Un acercamiento desde la imagería rupestre. Religión maya. Rasgos y desarrollo histórico* (pp 355-374). Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. (Colección Selva Negra).
- Lozada, J. (2013b). *Usos del agua entre los lacandones de Metzabok, Ocosingo, Chiapas. Un análisis de Ecología Histórica*. (Tesis de Maestría en Ciencias en Recursos Naturales y Desarrollo Rural). El Colegio de la Frontera Sur, S.C.L.C., Chiapas.
- Lozada, J. (2014). *Proyecto registro de representaciones rupestres en torno a la Laguna de Metzabok, Ocosingo, Chiapas*. (Informe técnico). Archivo Técnico, INAH. México.
- Lozada, J. y Núñez, R. de J. (2013). Representaciones rupestres en la laguna de Metzabok, Chiapas. Del trabajo arqueológico a la indagación etnográfica. Ponencia presentada en *XXVII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala (en prensa).

- Palka, J. (2009). Rock Paintings and Lacandon Maya Sacred Landscapes. *PARI Journal* 5 (3), pp. 1-7 (2005). www.mesoweb.com/pari/publications/journal/503/PinturasRuprestres.pdf.
- Palka, J. (2011a). *Proyecto arqueológico Mensabak, Chiapas, México. Informe al Instituto Nacional de Antropología e Historia de la temporada 2011*. (Informe técnico). Archivo Técnico, INAH, R. Deeb, C. Kestle y J. Palka (editores). Departamento de Antropología. Universidad de Illinois, Chicago.
- Palka, J. (2011b). Mujeres y hombres mayas Posclásicos e Históricos en la vida ritual en las tierras bajas de Chiapas. *Memorias del Encuentro Los Investigadores de la Cultura Maya 2010*, Tomo II, (pp. 223-245) Campeche, México.
- Pincemin, S. (1999). *De manos y soles: Estudio de la gráfica rupestre en Chiapas*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Gobierno del Estado de Chiapas.
- Sánchez, F. (2005). Arte rupestre en Metzabok. Una descripción preliminar. *Revista Bolom*, Centro de Investigaciones Frans Blom, Fundación Cultural Na Bolom A.C. 2, pp. 67-96.
- Soustelle, G. (1966). *Collections Lacandons*. París, Francia: Catalogues du Musée de L'Homme, Série H Amérique.
- Tozzer, A. M. (1907). *A comparative study of the mayas and the lacandones. Report of the fellow in American Archaeology 1902-1905*. New York, EUA: Archaeological Institute of America.

Índice

Presentación	7
Egidio Torre Cantú, Gobernador Constitucional del Estado de Tamaulipas	
Arte rupestre en Tamaulipas: vivir el asombro	9
Libertad García Cabriales, Directora General del ITCA	
Prólogo	11
Carlos Viramontes Anzures, Gustavo A. Ramírez Castilla, Francisco Mendiola Galván y William Breen Murray	
PRIMERA PARTE:	
PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN Y CONSERVACIÓN.	
NUEVAS APROXIMACIONES TÉCNICAS Y DE ESTUDIO	
La cueva de Altamira: de primer arte a patrimonio mundial en la actualidad	19
José Antonio Lasheras Corruachaga	
Paisajes ancestrales. Identidad, memoria y arte rupestre en las cordilleras centrales de la península de Baja California, México	35
María de la Luz Gutiérrez Martínez	
El registro, fase inicial de la investigación en el arte rupestre.	51
Herramienta de detección de los sitios	
María del Pilar Casado López, Mariana Pinto Morales y Rafael Alcocer Negrete	
La conservación de sitios con patrimonio gráfico-rupestre en México: acciones desde una perspectiva integral	63
Sandra Cruz Flores	
Sistemas de Información Geográfica aplicados al análisis de los sitios de manifestaciones rupestres del nororiente de Guanajuato	73
J. Chessil Dohvehnain Martínez y Carlos Viramontes Anzures	
Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio El Rincón del Canal, Cañón de Molino, Durango	87
Daniel Herrera Maldonado y Ana Laura Chacón Rosas	

La pintura rupestre del sitio arqueológico El Indio: un esfuerzo conjunto por conservar la historia de Durango **105**
 Rosa María Ortiz Barrera, Héctor Víctor Cabadas Báez, Cindy Cristina Sandoval Mora y José Luis Punzo Díaz

El arte rupestre de Tamaulipas. Problemática y retos para su estudio, conservación y puesta en valor **113**
 Gustavo A. Ramírez Castilla

El Cerro del Sombrero: los riesgos del patrimonio arqueológico de Guanajuato **125**
 Marco Alejandro Sánchez Velázquez

SEGUNDA PARTE: DEFINICIONES Y NUEVOS ENFOQUES DE INTERPRETACIÓN Y DIVULGACIÓN

Arte rupestre o manifestaciones gráficas rupestres: una coyuntura crítica en los estudios rupestres mexicanos **135**
 William Breen Murray

El arte rupestre entre la biósfera y la noósfera. Acercamiento inicial a través del pensamiento de Vladimir Vernadsky y Pierre Teilhard de Chardin **141**
 Francisco Mendiola Galván

Redibujando el pasado. Enfoques de interpretación para la pintura rupestre **151**
 Alma Nohemí Vega Barbosa

¡Vámonos de pinta! Una propuesta para acercar a los niños al arte rupestre **161**
 Magdalena García Espino, Adrián Colchado Rico y Carlos Viramontes Anzures

Paisaje, cosmovisión e identidad. Las representaciones miniatura de en el arte rupestre de Guanajuato. **173**
 Carlos Viramontes Anzures, Fernando Salinas Hernández y María Magdalena García Espino

El arte rupestre como memoria visual en Cerro Dade, Oaxaca. Espacios para la expresión cultural **185**
 Sandra Liliana Ramírez Barrera

Los *pecked cross* del sitio Presa de la Luz, Municipio de Jesús María, Jalisco: un acercamiento a su posible interpretación **195**
 Francisco Manuel Rodríguez Mota y Juan Rodrigo Esparza López

Imágenes femeninas en el Valle del Guadiana Sahira Rincón Montero	209
--	-----

TERCERA PARTE:
ESTUDIOS DE CASO: AVANCES LOCALES Y REGIONALES

Arte rupestre de Tamaulipas Jean Louis Lacaille Múzquiz	223
Breve dictamen sobre la representación rupestre en Tamaulipas Francisco Mendoza Pérez	229
Manifestaciones gráfico-rupestres en el bajo Río Bravo, Tamaulipas Víctor Hugo Valdovinos Pérez	235
Los grabados rupestres de El Tigre y su contexto crono-cultural (El Arenoso, Caborca, Sonora, México) Beatriz Menéndez Iglesias, Ana Laura Chacón Rosas, Ramón Viñas Vallverdú, Alejandro Terrazas Mata, Martha E. Benavente Sanvicente y Albert Rubio Mora	247
Sitio arqueológico con representaciones gráfico-rupestres: El Salto, Cosalá, Sinaloa. José Rodrigo Vivero Miranda y María de los Ángeles Heredia Zavala	255
La pintura rupestre en la Sierra Alta del estado de Hidalgo. Arte pictórico asociado al señorío independiente de Metztlán José Eduardo Cruz Beltrán	263
Luces y movimiento en la cueva de la Malinche, Yerbabuena, Metzquitlán, Hidalgo María Isabel Godínez Rodríguez	269
Las cuevas y su arte en el sistema cárstico del Uxpanapa, sur de Veracruz María de Lourdes Hernández Jiménez y Manuel Moreno Díaz	277
Arte rupestre en Metzabok, Selva Lacandona. Del periodo Preclásico a los tiempos históricos Josuhé Lozada Toledo	291



ARTE RUPESTRE DE MÉXICO PARA EL MUNDO

AVANCES Y NUEVOS ENFOQUES DE LA INVESTIGACIÓN,
CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA HERENCIA RUPESTRE MEXICANA

Este libro se terminó de imprimir el 30 de septiembre de 2015 en Prograf S.A de C.V.
Hidalgo Ote 547 Ciudad Victoria Tamaulipas, México

Diseño de interiores y formación: Prograf
Corrección de estilo: Carlos González Salinas y Alma Vega Barbosa
Cuidado de la edición: Aide Guadalupe Piña Rodríguez

Su tiraje fue de 500 ejemplares.

