

De la creación y articulación de formas en el arte rupestre abstracto de Durango. El caso de los signos impresos con las manos

On the Creation and Articulation of Forms in the Abstract Rock Art of Durango. The Case of Signs made by Pressing with the Hands

Artículo recibido el 15 de febrero de 2023; devuelto para revisión el 12 de junio de 2023; aceptado el 10 de noviembre de 2023, <https://doi.org/110.22201/iee.18703062e.2024.124.2851>

Daniel Herrera Maldonado Instituto Politécnico Nacional, Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional-Unidad Durango, Jardín Etnobiológico Estatal de Durango, Durango, México, tlalocdan@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3453-1347>

Líneas de investigación Arte amerindio; arte rupestre; antropología del arte; materialidad del arte; paisajes simbólicos.

Lines of research Amerindian art; rock art; anthropology of art; materiality of art; symbolic landscapes.

Publicación más relevante “Rhythms in the Landscape: The Archaic Pictorial Tradition of Durango, Mexico”, en *American Indian Rock Art*, núm. 43, eds. Ken Hedges y Mark A. Calamia (San Jose, California: American Rock Art Research Association, 2017), 101-115.

Resumen La presente investigación se centra en los llamados signos compuestos impresos con la mano que forman parte del arte rupestre de la denominada Tradición Pictórica del Arcaico de Durango. A partir de sus especificidades se plantea una propuesta teórico-metodológica de análisis de estas expresiones centrada en sus procesos de creación que son los que mejor las definen. Todo esto como alternativa a las tipologías clásicas cuyo propósito máximo es el estudio únicamente de la forma final. Con base, por ejemplo, en el principio de “articulación”, se indaga en el procedimiento de construcción de las formas, y se aspira con esto a exponer los “conceptos de puesta en forma” que son los que dan origen a estos diseños. Esta metodología de análisis ha sido, además, una vía muy importante para profundizar en la función de las pinturas, ya que éstas, se propone, serían producto de un conjunto de actividades rituales en las que el contacto con la roca es un acto fundamental

que propicia la comunicación con las agencias contenidas en el soporte pétreo, así como la formulación de una identidad en comunión con el territorio y estas agencias que lo habitan.

Palabras clave Arte amerindio; arte rupestre abstracto; teoría de la imagen; antropología estructural; Durango (México); Periodo Arcaico.

Abstract This research focuses on the so-called handprints signs that are part of the rock art of the Archaic Pictorial Tradition of Durango. Based on their characteristics, a theoretical-methodological proposal for the analysis of these expressions is proposed, centered on their creative processes, which are those that best define them. This is an alternative to the traditional typologies whose ultimate purpose is the mere study of the final form. Using, for example, the “principle of articulation,” the process of construction of the forms is explored, hoping to expose the “form-giving concepts” that give birth to these designs. This analytic approach has been, in addition, a very productive way to study in depth the purpose of the paintings, since it is proposed that these would be the result of a group of ritual activities in which contact with the rock is an essential act that leads to communication with the agencies enclosed within it, and the development of an identity in connection with the landscape and the “spirits” that dwell therein.

Keywords Amerindian art; abstract rock art; image theory; structural anthropology; Durango (Mexico); Archaic Period.

DANIEL HERRERA MALDONADO
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

De la creación y articulación de formas en el arte rupestre abstracto de Durango

El caso de los signos impresos con las manos

El presente artículo tiene como propósito exponer la relevancia de una especial familia de signos¹ que conforman el repertorio pictográfico de la denominada Tradición Pictórica del Arcaico, reconocida como parte del arte rupestre duranguense.² Sus probables creadores pertenecen a las

1. En este trabajo se concibe el signo como el proceso estable y convencional que une un contenido (el significado) y una expresión (el significante), y cuya función es la de servir a la comunicación: Georges Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, en *L’art des objets au paléolithique. Tome 2: les voies de la recherche*, ed. Jean Clottes (París: Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, 1990), 83.

2. El proceso de definición de la Tradición Pictórica del Arcaico es resultado de los trabajos del Proyecto Hervideros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), revítese, por ejemplo, Fernando Berrojalbiz, Marie-Areti Hers y José Luis Punzo Díaz, “Arte rupestre arcaico”, en *Historia de Durango, t. I: Época Antigua*, eds. José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers (Durango: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Juárez del Estado de Durango, 2014); Marta Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, en *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*, eds. Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, María de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto de Investigaciones Históricas, 2000); Marie-Areti Hers, “La sombra de los desconocidos: los no mesoamericanos en los confines tolteca-chichimecas”, en

comunidades de cazadores-recolectores que habitaron la Sierra Madre Occidental y sus valles orientales de 2000 a.C. a 600 d.C. Entre los aspectos más distintivos de esta familia gráfica se encuentran sus procesos de elaboración, lo cual ha originado que se le denomine como la de los “signos compuestos impresos con la mano” (fig. 1).

La importancia de estos elementos gráficos en el contexto de la citada tradición ha podido distinguirse a raíz del registro y estudio sistemático del sitio Cueva de Galindo en el Cañón de Molino (fig. 2), este último perteneciente a la gran región de la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo, localizada, a su vez, en la porción central del estado de Durango (fig. 3).³ En este sitio los signos impresos con la mano mantienen un marcado protagonismo, dado el alto número de ejemplos plasmados y la posición central que guardan al interior de las grandes composiciones (fig. 4).

La puesta en relevancia de estos signos representó un incentivo para comprobar si eran un fenómeno único de este sitio o, por el contrario, su existencia era más constante de lo que en un principio se había considerado. Además, estos diseños forman parte de una familia gráfica mucho más extensa que se define por emplear la palma o dedos de la mano en sus gestos creativos.

De esta manera, en virtud de las propiedades de este lenguaje artístico se ofrece una propuesta descriptiva y de análisis de la imagen que permita indagar sobre el contenido y función de este grupo de signos, que han destacado, gracias a los más recientes trabajos, por su inusitada representatividad en el contexto del arte indígena del norte de México.

Un arte de profundo sentido abstracto

Para comenzar se introducirá al lector en los atributos estilísticos que mejor distinguen la tradición pictórica de la que se originan los motivos que son el centro de esta investigación. Sin duda uno de los principales es el que refiere al sentido de abs-

La gran chichimeca. El lugar de las rocas secas, ed. Beatriz Braniff C. (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editoriale Jaca Book Spa, 2001).

3. Los trabajos en este sitio, y de la región en general, son producto de mis estudios de maestría y doctorado en Historia del Arte, véase Daniel Herrera Maldonado, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango. Estudio regional de la Tradición Pictórica del Arcaico” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2022).



1. Signo compuesto impreso con la mano, número V-3, Cueva de Galindo, Cañón de Molino.
Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

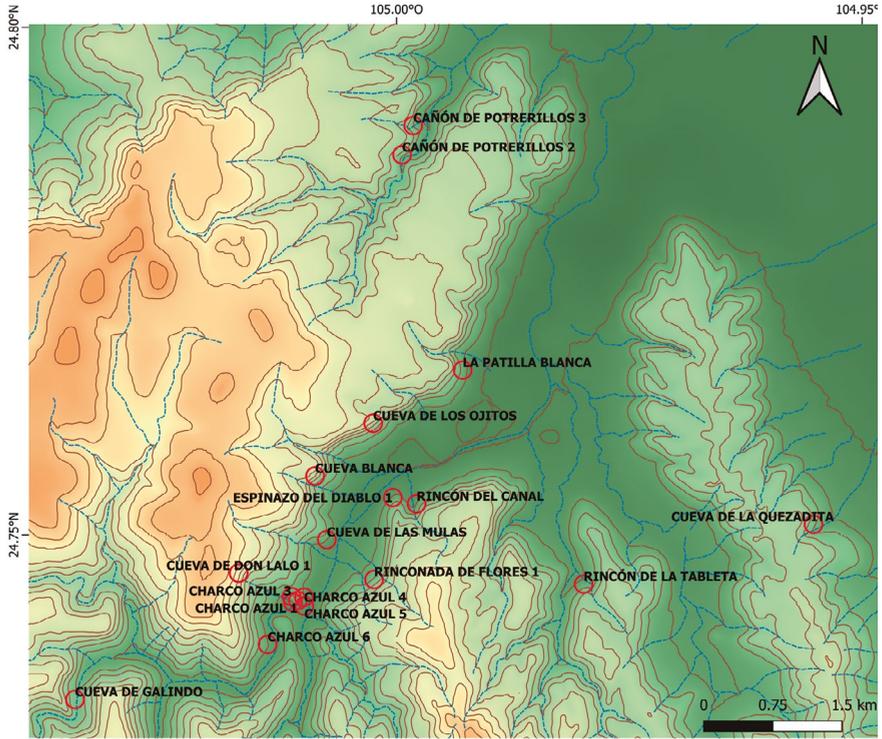
tracción de sus imágenes, que se expresa en una marcada predisposición a la descomposición de sus formas a sus elementos esenciales: puntos, líneas y planos (fig. 5). En algunos pocos casos se reconoce la posibilidad de que los elementos gráficos sean producto de la esquematización de una forma naturalista, por ejemplo, la figuración de lo que podría ser un animal, planta, cuerpo celeste o una punta de proyectil, pero ante la clara tendencia hacia la abstracción de la tradición, seguramente su referencia a estos objetos sirve como metáfora o metonimia a conceptos que van más allá de la sola aspiración a la representación esquemática de la naturaleza. Es en virtud de esto que se afirma que se está frente a un estilo artístico con una patente negación de todo rasgo de realismo en el diseño de las figuras.

En consecuencia, su repertorio gráfico se encuentra integrado, en términos generales, en lo que se ha clasificado como cuatro grandes familias: la de los elementos lineales (que emplea trazos rectos, zigzagueantes y ondulantes), los puntos, los planos circulares/ovales y los signos impresos con las manos. Si bien es cierto podría concluirse, en un primer momento, en el aspecto poco diverso y muy circunscrito del repertorio de elementos gráficos que se utilizan, considérese también que puede presentarse una variabilidad al interior de estos grupos que está en proceso de definición. Esto último se hace notar especialmente en la primera familia mencionada, la de mayor representatividad cuantitativa en los sitios, al conformar signos de los llamados compuestos,⁴ es decir, que combinan varios elementos.

Un aspecto en especial imbricado con la naturaleza geométrico-abstracta de este lenguaje artístico tiene que ver con la preponderancia que se da en éste a la figuración del ritmo,⁵ la simetría y la oposición de valores por sobre la del sujeto-objeto. Esto se manifiesta visualmente, cuando se trata del primer ámbito, en la organización de los motivos en largas alineaciones o secuencias

4. Este concepto se retoma de la propuesta de análisis para los motivos abstractos del arte mueble y parietal del paleolítico europeo formulada por: Georges Sauvet, Suzanne Sauvet y André Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique (Pour une théorie des premiers signes graphiques de l’homme)”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 74, núm. 2 (1977): 550-551.

5. Como medio para la obtención de la armonía en todo arte, el ritmo se crea de la repetición de un mismo elemento, en este caso gráfico. Sin embargo, es en el arte con este carácter geométrico-abstracto donde se aprecia una especial predisposición a comunicarse por medio de los ritmos que no se ve en otras formas de expresión. Referente a estas ideas consúltese: Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 30 y 33 y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87 y 89.



Cañón de Molino Arte rupestre

○ Arcaico — Curvas 50 m - - - Corriente de agua

Altitud msnm

1883 3912

2. Mapa del Cañón de Molino y sus áreas adyacentes con la distribución de sitios de arte rupestre de la Tradición Pictórica del Arcaico. Cuenca de la Laguna de Santiaguillo. Elaboración: Ana Laura Chacón Rosas y Daniel Herrera Maldonado.

horizontales de un mismo elemento gráfico (fig. 5). Como ejemplo se cita el caso de las frecuentes alineaciones horizontales de rectas verticales o puntos cuyos elementos al interior de cada grupo se pintan del mismo color.

Respecto a la manera en la que se emplea el color, éste es otro de los rubros en los que se distingue esta tradición. Sobre todo por su particular policromía que se construye a partir de la combinación de distintas etapas de plasmación, cada una de las cuales está integrada por motivos de diferentes familias

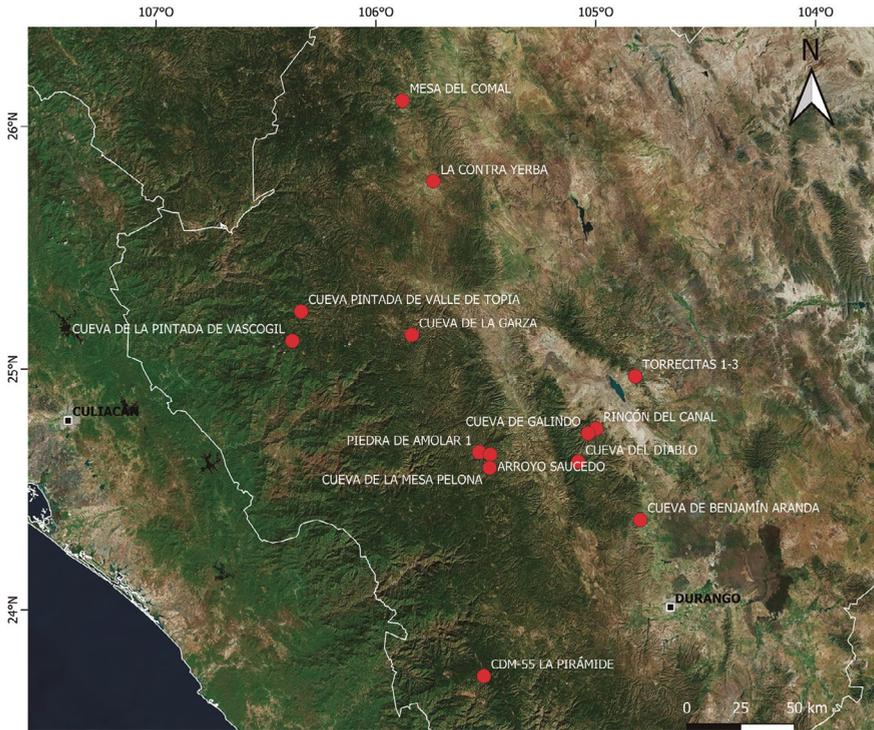
gráficas que coinciden por emplear una misma tonalidad; todo esto en contraste con la articulación que puede darse de varios colores en un único motivo o diseño. La paleta cromática incluye el rojo entre los empleados con más frecuencia, más específicamente una tonalidad clasificada como rojo 18;⁶ de igual manera característico es un rojo de tono más oscuro y marrón nombrado rojo 18-19;⁷ y utilizados en menor medida están los rojos 17 y 19; no desmerece importancia el uso, asimismo, de los amarillos 4, 5, 6, 11 y 12, naranjas 13, 14, 13-14 y 15, negro 21, blanco 1, rosas 8, 9, 10 y 27, morado 20 y violeta 26-27. Estos últimos tres son particularmente raros para el arte rupestre en el resto del mundo y por lo mismo distintivos de este estilo. El peculiar proceder a la hora de la conjugación de los colores origina constantes sobreposiciones de las diferentes etapas de plasmación de las composiciones, las cuales se ven reguladas al interior de cada sitio por un código expreso que determina el orden de la secuencia en la que pueden ejecutarse las tonalidades: así por ejemplo, en la Cueva de Galindo es recurrente que las composiciones sigan la secuencia en el color: rosa 9, como primera etapa, rojo 19, como segunda, y, naranja 13-14 o 14, en la tercera (fig. 6).

Los procesos de ejecución de estas obras, cuya importancia se ha hecho patente con lo descrito referente al uso del color, es también un aspecto referencial para esta tradición. Y es que una constante a lo largo de todos los sitios que la conforman es el empleo preponderante de los dedos o de las palmas de la mano en su realización; no obstante, se documenta en unos pocos motivos la utilización igualmente de pinceles.⁸ Se está pues ante un lenguaje

6. La referencia en número que se proporciona es en correspondencia a la escala de la Universidad de Griffith, especialmente enfocada al estudio del arte rupestre en este rubro y con la cual se documentó y caracterizó el color en la presente investigación. Para mayor información sobre esta escala véase: <https://www.griffith.edu.au/griffith-centre-social-cultural-research/place-evolution-and-rock-art-heritage-unit/rock-art-scale> (consultado el 3 de julio del 2023).

7. Cuando se introduce un guion entre los números quiere darse a entender que la pintura tiene una tonalidad intermedia entre los dos colores que cada número representa.

8. Daniel Herrera Maldonado y Ana Laura Chacón Rosas, "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", en *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*, eds. Gustavo A. Ramírez Castilla, Francisco Mendiola Galván, William Breen Murray y Carlos Viramontes Anzures (Tamaulipas: Gobierno del Estado de Tamaulipas-Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015); José Luis Punzo Díaz, "La ruta de las praderas en época prehispánica. El caso del abrigo de piedra de amolar 1, Durango", en *Las vías del noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*,

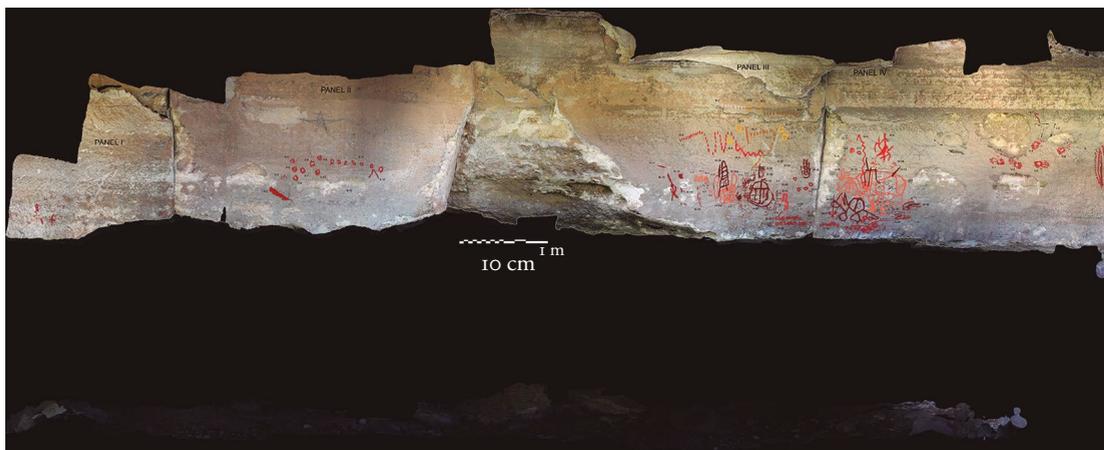


Tradición Pictórica del Arcaico ● Arte rupestre ■ Ciudades

3. Mapa con la distribución de sitios de la Tradición Pictórica del Arcaico en el estado de Durango. Elaboración: Daniel Herrera Maldonado.

pictórico de claro trasfondo gestual que exhibe la enorme necesidad de sus autores de tener contacto con la roca y en el que la propia materialidad de la pintura probablemente sirve como un intermediador y potenciador de este acto. Es en virtud de esta evidencia que se ha podido reconocer cómo los gestos que están involucrados en la creación de las imágenes forman parte de un complejo fenómeno de comunicación e interrelación entre los individuos, la roca y las entidades que parecen estar contenidas en esta última, parte

eds. Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarria (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2008), 110.



4. Dibujo general de las pinturas rupestres sobre la ortofoto de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Ortofoto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

de lo cual se expondrá en las siguientes páginas. Se trataría, finalmente, de obras cuya función y significación se da, en esencia, frente a la posibilidad de que éstas puedan ser vivenciadas y experimentadas a lo largo de su proceso de creación artístico, de tal forma que el resultado pictórico-material de tales actividades puede pasar a segundo término.⁹

Sin duda uno de los principales criterios de definición estilística de esta tradición es el que se refiere a la organización general de sus expresiones, es decir, a su particular composición.¹⁰ En este contexto habrá que tomar en cuenta que el acercamiento inicial al estudio de este lenguaje fue a partir de un conjunto de sitios ubicados de manera coincidente en las partes altas de la Sierra Madre Occidental de Durango.¹¹ Esto llevó a la identificación de un elemento compositivo compartido en todos éstos, que es el de un gran eje horizontal rector

9. Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango,” 506, y Hers, “La sombra de los desconocidos”, 66.

10. En esta investigación se entiende por composición o estructura compositiva a aquella especie de orden en el arte figurativo, fuertemente vinculada con el equilibrio de las formas en el espacio; esta sintaxis figurativa, como también se le concibe, está ligada, a semejanza de las palabras, con el sentido o contenido de las expresiones. Esta conceptualización se retoma de: André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971), 373.

11. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157-160.



que se constituye por una larga banda horizontal de una o varias líneas rectas, onduladas o en zigzag (fig. 7).¹² Estas líneas recorren ininterrumpida y horizontalmente una superficie rocosa por lo general de forma cóncava y continua, es decir, con muy pocos o ningún tipo de vértice que frene su aspecto general curvo.¹³ A partir de esta banda se plasman arriba y abajo el grueso de figuras que parten en sentido vertical de ésta, o a unos pocos centímetros, en un orden rítmico en secuencia horizontal que repite y alterna en términos de su morfología, disposición, altura, grosor de trazo y color a los grupos de líneas, puntos, círculos, entre otros diseños.¹⁴ El sitio que mejor ejemplifica esta estructura compositiva es Cueva de la Garza ubicada en el municipio de Tepehuanes.¹⁵

Sin que se desestimara la importancia del modelo de estructura organizativa descrito, las más recientes investigaciones han ofrecido luz también sobre la diversidad que se documenta con relación a este rubro.¹⁶ Esta diversidad puede reconocerse, incluso, en términos de una presencia regional diferenciada de los modelos compositivos, ya que por el número recurrente de

12. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157-161.

13. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157-161.

14. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 158-162, y Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, 492-494 y 502.

15. Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, 492-494 y 502.

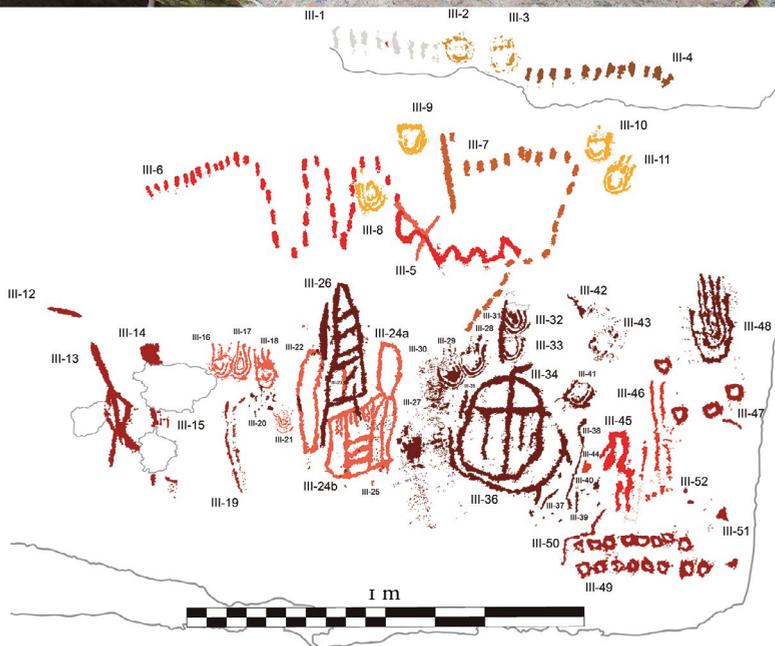
16. Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 536-541.

sus casos algunos de éstos parecen ser más distintivos de ciertas zonas geográficas.¹⁷ Por ejemplo, en la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo, centro de las nuevas investigaciones, se han detectado dos modelos como característicos de esta gran región que contrastan con aquel que primeramente fue identificado.¹⁸ Una de estas variantes, que parece tener una menor incidencia en los cerca de una veintena de sitios que se han localizado en la cuenca, es el que se articula en la llamada Cueva de Galindo. Dado que el espacio anterior concentra las imágenes que son el foco del presente trabajo profundizaré brevemente en sus características.

Habrá que advertir, en primer lugar, que como sucede en la primera variante compositiva, aquí también existe una interdependencia entre las características del soporte —o del espacio en general escogido para recibir las imágenes— y la particular ordenación que se les otorga a las grandes composiciones rupestres. Esta última condición parece ser también un aspecto característico de la tradición. El soporte rocoso seleccionado aquí para contener las expresiones es un largo friso horizontal, expresamente plano, que se ubica en la entrada de una pequeña cavidad de poca profundidad en la que es posible acceder a un ambiente más húmedo y oscuro. En este escenario las pinturas se organizan separadas en agrupaciones menores y no de manera continua como sucede en la variante compositiva anterior (figs. 4 y 8). Pese a esto, lo más importante es, posiblemente, cómo estos conjuntos se alinean de manera muy escrupulosa entre sí a la misma altura y siguiendo la predominancia de la dirección horizontal de la pared, es por eso que se habla de que su ordenación es en simetría axial. Al interior de cada grupo de motivos la estructura puede seguir también una alineación horizontal, siendo este ritmo el predilecto, como se ha visto, en la organización de las imágenes de este estilo pictórico; esto, asimismo, puede llegar a complejizarse ya que son varias las secuencias de motivos que se conjugan a distintos niveles por lo que se dice que la estructuración de éstos es en registros horizontales (fig. 5), aspecto este último que se repite con frecuencia en otros sitios de la tradición. A este modelo compositivo le corresponde, por un lado, una mayor incidencia de determinados signos o familias gráficas, que serían los realizados a partir de la impresión de la mano, asociados, a

17. Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 477, 479 y 540.

18. Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 472-477 y 538-540.



5. Composición del panel III de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

su vez, a las alineaciones de puntos; y, por el otro, una preferencia por ciertos colores de la paleta cromática que son prácticamente exclusivos o más frecuentes en este lugar,¹⁹ por ejemplo, blanco 1, amarillo 4 y 11, rosa 8, 9 y 27, morado 20, rojo 17 y 19.

En cuanto a la extensión de esta tradición hay que decir que su distribución es amplia, sobre todo se concentra a lo largo de la Sierra Madre Occidental de Durango y los valles que delimitan esta serranía al oriente, y es a esta última área a la cual pertenece la cuenca de Santiaguillo ya mencionada (fig. 3).²⁰ Con relación a este mismo tema, considérese su hermandad con aquellas tradiciones pictóricas colindantes, dada su cercanía estilística en criterios como: el carácter geométrico-abstracto de sus expresiones, el repertorio de elementos gráficos, la policromía, su técnica de ejecución e incluso, en ciertas circunstancias, su composición. En concreto me refiero a sus similitudes con el Chihuahuan Polychrome Abstract Style,²¹ posteriormente nombrado como el Archaic Polychrome Abstract Style,²² cuya distribución abarca el sur de Nuevo México, el suroeste de Texas, el sureste de Utah y el centro-norte del estado de Chihuahua; así como con aquellos estilos de arte rupestre en proceso de identificación que pertenecen a la ecorregión Árida o Semiárida del oriente duranguense.²³

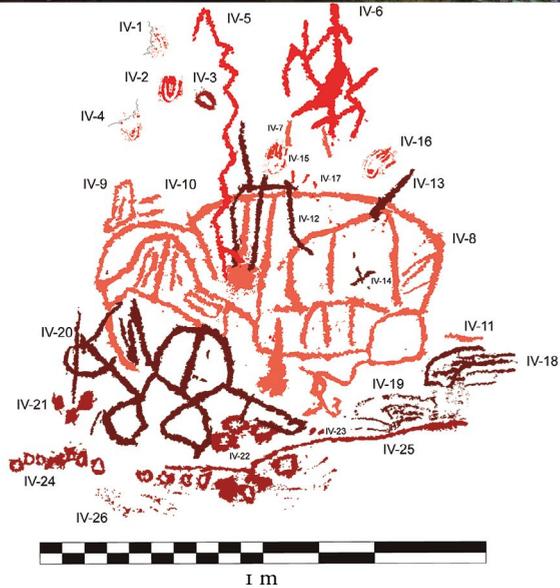
19. Esta interdependencia entre las cualidades del soporte y su particular modelo de estructuración, que se correlaciona a su vez con la notoria representatividad que se le otorga a ciertas familias gráficas frente a otras, así como con la preponderancia de uno o varios colores, es parte de los principios o normas compositivas que comparten los espacios de arte rupestre de este estilo pictórico sin importar a qué variante compositiva pertenezcan. Revítese con relación a este tema: Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 471-472 y 536-537.

20. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157; Hers, “La sombra de los desconocidos”, 66, n. 6.

21. Este estilo lo definió inicialmente Francisco Mendiola, *El arte rupestre en Chihuahua* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2002), 51; Polly Schaafsma, *Indian Rock Art of the Southwest* (Nuevo México: University of New Mexico Press-School of American Research, 1980), 49 y Polly Schaafsma, *Rock Art Sites in Chihuahua, Mexico* (Nuevo México: Museum of New Mexico-Office of Archaeological Studies, 1997), 15.

22. Aaron M. Wright y Polly Schaafsma, “Reframing the Past: Rock Art Styles across the Southwest”, *Archaeology Southwest Magazine* 30, núm. 2 (2016): 6.

23. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 165; Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 447-451 y 549-551; Hers, “La sombra de los desconocidos”, 66-67, y Punzo, “La ruta de las praderas en época prehispánica”, 110 y 112.



6. Composición polícroma del panel IV de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

De los autores de este lenguaje artístico en realidad sabemos muy poco. Por el medio geográfico-ambiental en el que se ubica este arte rupestre y por los materiales arqueológicos inmediatos a los que se asocia, se reconoce que estos antiguos artistas pertenecen a un contexto social donde la caza, recolección y pesca se establecen como sus principales medios de sustento.²⁴ No se descarta que las comunidades de las que formaron parte practicaran la agricultura, pero con un grado mucho menor de dependencia hacia ésta que la que tendrían en su modo de vida las primeras actividades mencionadas.²⁵ Pese a que estas poblaciones prehispánicas mantuvieron una gran flexibilidad en cuanto a su movilidad y la ocupación de los territorios que habitaban, es esencial evitar caer en el extremo de asumir los prejuicios cotidianos que se construyen en torno a esta clase de sociedades, que las ligan a una especie de nomadismo “permanente” que en la realidad es impracticable. Frente a esto último considérese como posibilidad, entonces, que su residencia fuera permanente o semipermanente en la medida que la abundancia y diversidad de recursos de los ecosistemas lo permitiera, como probablemente sucedió en la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo.²⁶

No obstante que se carece por ahora de algún fechamiento absoluto directo de las pinturas, se propone de manera tentativa ubicarlas en el periodo nombrado como el Arcaico Tardío que abarcaría de 2000 a.C. a 600 d.C. Esta atribución temporal se realiza a partir de la evidencia que proporcionan los contextos arqueológicos inmediatos ya citados, así como por las sobreposiciones constantes que llevan a situarlas por debajo de las pinturas que por su estilo e iconografía pertenecerían con seguridad a la cultura chalchihuiteña que puebla posteriormente estos mismos territorios de Durango, de acuerdo con

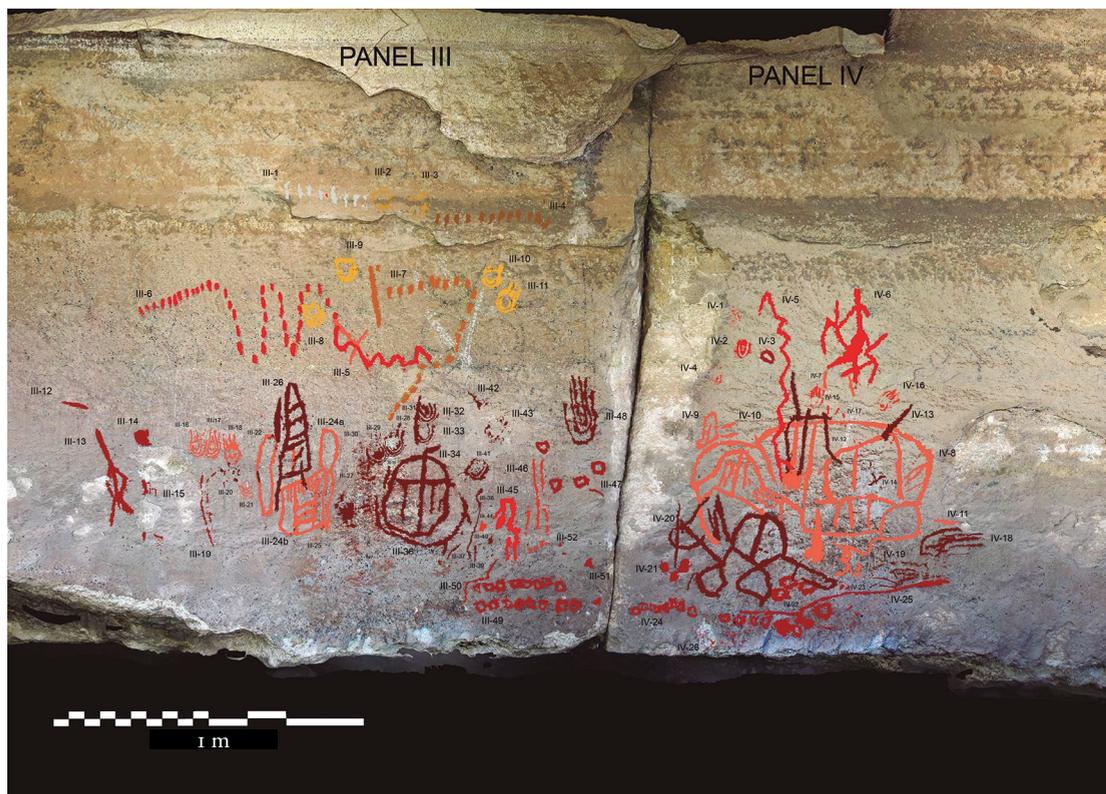
24. Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 155-157; Forcano, “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango”, 489-491 y 504; Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 41-57; Yoshiyuki Tsukada, “Arqueología de la región de Cañón de Molino, Durango. Informe de la temporada de campo mayo-julio 1996. Proyecto Hervideros” (manuscrito, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996), 25, 30, 34, 37-38 y 52.

25. Fernando Berrojalbiz y Marie-Areti Hers, “Memoria y paisaje cultural: diversas estrategias de la apropiación del arte en la Sierra Madre Occidental de Durango”, en *XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Apropiarse del arte: impulsos y pasiones*, ed. Olga Sáenz (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 96; Berrojalbiz, Hers y Punzo, “Arte rupestre arcaico”, 157, 165-166, y Hers, “La sombra de los desconocidos”, 68.

26. Tsukada, “Arqueología de la región de Cañón de Molino”, 25, 30, 34, 37-38 y 52.



7. Cueva de la Garza, cuenca superior del río Humaya. Imagen inferior modificada con DStretch LDS. Foto: Daniel Herrera Maldonado.



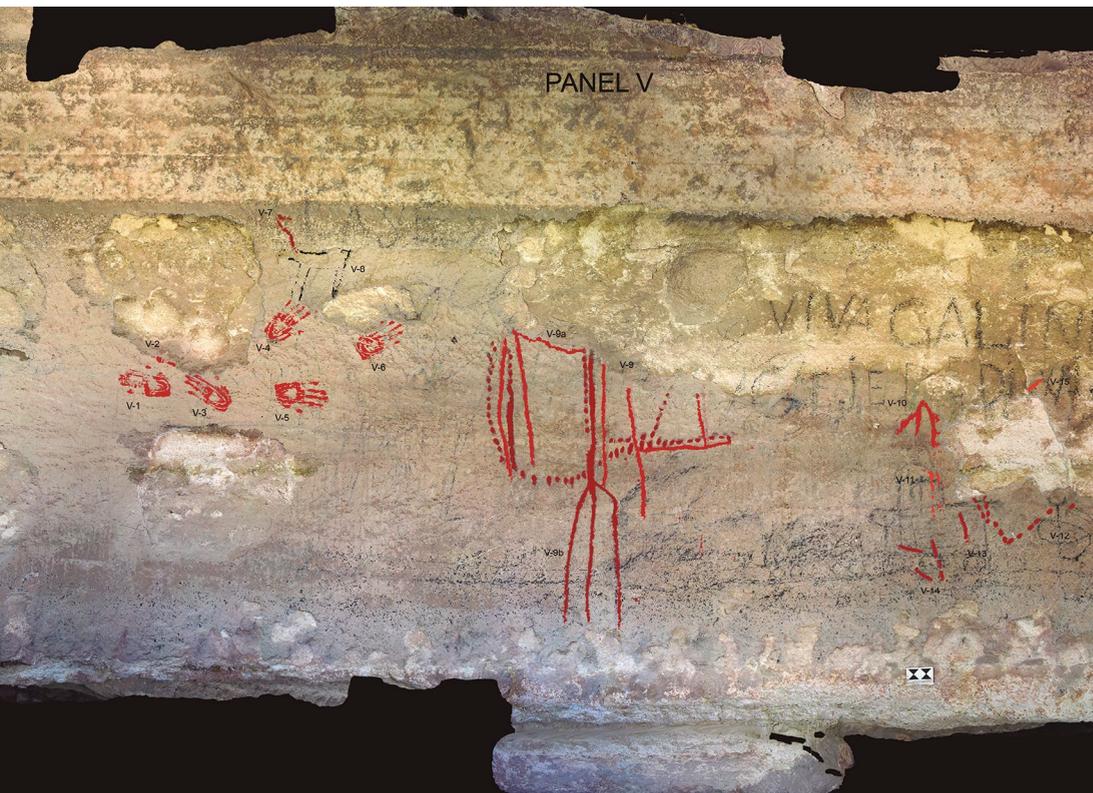
8. Sector central de Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Ortofoto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

los fechamientos absolutos, a partir de 600 d.C.²⁷ Como corroboración de su pertenencia a este periodo, ha sido fundamental que las pinturas de su tradición hermana, el Chihuahuan Polychrome Abstract Style, cuya autoría ha sido en un principio ligada, de igual forma, a los grupos de cazadores-recolectores del periodo Arcaico Tardío,²⁸ fueran directamente datadas por medio de la técnica de radiocarbono de AMS.²⁹ De los cinco sitios con fechas

27. Hers, “La sombra de los desconocidos”, 66.

28. Schaafsma, *Indian Rock Art of the Southwest*, 52 y 54 y *Rock Art Sites in Chihuahua, Mexico*, 15-17.

29. Lawrence Loendorf, Karen Steelman, Mark Willis y Myles Miller, “Old Painted Zig-zags in the Jornada Mogollon Region”, en *American Indian Rock Art Volume 42*, ed. Ken Hedges (California: American Rock Art Research Association, 2016), 110-112; Lawrence Loen-



de este estilo, todos pertenecientes a la región sur-sureste de Nuevo México, se han obtenido los siguientes rangos de edad: sitio Doña Ana de 65 a.C.-145 d.C.; Kee's Painted Shelter de 240-385 d.C., 240-400 d.C. y 605-680 d.C.; Serpentine Bends #1 de 485-355 a.C. y 650-770 d.C.; Robert's Rockshelter de 770-205 a.C. y 840-415 a.C.; y Ruby Canyon de 1540-1230 a.C.³⁰

dorf, Mark Willis, Laurie White, Paula Reynosa y Rahman Abdullayev, "The Doña Ana Site (LA66667): Formative Period Abstract Rock Art", en *American Indian Rock Art Volume 41*, eds. James D. Keyser y David A. Kaiser (Arizona: American Rock Art Research Association, 2015), 104-107; Myles R. Miller, Lawrence L. Loendorf, Tim B. Graves y Mark Willis, *Landscapes of Stone and Paint: Documentation and Analysis of 21 Rock Art Sites in Southeastern New Mexico* (Nuevo México: Bureau of Land Management-Carlsbad Field Office, Versar Cultural Resources, 2019), 16-17, 19, 140, 226, 257-258, 367, 451, 499, 502, 509-510 y 561-563.

30. Varios de los motivos datados en estos sitios corresponden a elementos lineales, en específico rectas y secuencias de zigzags o líneas ondulantes verticales en color negro o rojo que

Un análisis de los procesos de construcción de las imágenes

Al contemplar las características ya enunciadas de esta tradición gráfica, y de la familia de signos que son centro de este trabajo, se ha propuesto una metodología de análisis de sus imágenes que se formula en respuesta de sus especificidades.³¹ Para eso ha sido fundamental incorporar las experiencias previas en el estudio de estos materiales pictóricos, así como confrontar y examinar la cualidad de los ecos que envían de regreso cuando fueran analizados.³²

Es en virtud de eso que la presente propuesta de análisis partirá del reconocimiento de los procesos de conceptualización y creación de estas imágenes, que son los que mejor las definen, yendo más allá del mero estudio de su forma final que de manera tradicional se realiza a partir de las llamadas clasificaciones tipológicas. El análisis de sus procesos creativos ha sido especialmente relevante por la manera en la que ha puesto en evidencia la riqueza informativa que subyace a estas obras, así como por la posibilidad que ofrece de indagar sobre los contenidos que las regulan y la función que cumplen al interior de las sociedades que las concibieron. Es importante primero destacar la enorme relevancia que implica dejar atrás las limitaciones del análisis tipológico-morfológico con el que esta clase de lenguajes ha sido por lo común analizada, sobre todo cuando se trata de las tradiciones abstractas, que por su propia naturaleza tan diversa en sus formas, en general escapan a la posibilidad de toda clasificación y denominación tipológica.³³ Además, mediante la trampa de una pretendida descripción objetiva de la realidad gráfica, los signos son encerrados y analizados por medio de categorías morfológicas generales en detrimento de su propia unidad y diversidad, lo que promueve la pérdida de la riqueza informativa contenida en sus múltiples variantes, así como una notable distorsión de los mismos hechos gráficos.³⁴ En última instancia, los

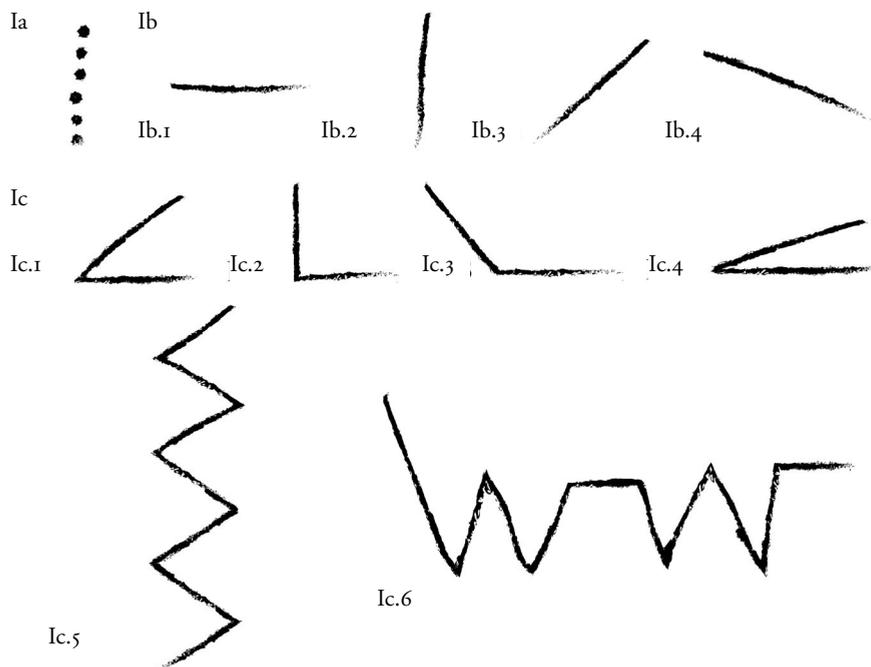
se integran a grandes conjuntos de esta misma clase de diseños: Loendorf, Steelman, Willis y Miller, "Old Painting Zigzags", 110-112; Loendorf, Willis, White, Reynosa y Abdullayev, "The Doña Ana Sites", 104-107; Miller, Loendorf, Graves y Willis, "Landscapes of Stone and Paint", 16-17, 19, 140, 226, 257-258, 367, 451, 499, 502, 509-510 y 561-563.

31. Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge: MIT Press, 1990), XII-XVII.

32. Bois, *Painting as Model*, XIV-XV.

33. Forcano, "Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango", 499; Sauvet, "Les signes dans l'art mobilier", 84 y Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, "Essai de sémiologie préhistorique", 548, 550 y 552.

34. Sauvet, "Les signes dans l'art mobilier", 84-85.



9. Formas elementales en la pintura. (Ia) el punto y (Ib) la línea. Líneas rectas: (Ib.1) horizontal; (Ib.2) vertical; (Ib.3) diagonal y (Ib.4) libre; (Ic) quebradas simples: (Ic.1) con ángulo agudo; (Ic.2) con ángulo recto; (Ic.3) con ángulo obtuso; (Ic.4) con ángulo libre; (Ic.5) quebrada compleja zigzagueante y (Ic.6) quebrada compleja. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

tipos recrean categorías que son inevitablemente arbitrarias y subjetivas, factor este último del cual no es posible escapar, al imponer conceptos que necesitamos pensar en forma consciente o inconsciente por medio de éstos.³⁵ Por tanto, más que estimular la reflexión, las tipologías morfológicas la inhiben.³⁶

Al considerar sus notables desventajas se propone prescindir de las tipologías y valerse del principio de “disociación” y “articulación” de los signos, el primero planteado por André Leroi-Gourhan³⁷ y el segundo desarrollado

35. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 84-85.

36. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 85.

37. André Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica* (Madrid: Colegio Universitario de Ediciones ISTMO, 1984), 234.

por Georges Sauvet,³⁸ en ambos casos empleados para el análisis de los motivos geométrico-abstractos del arte parietal y mueble del Paleolítico Europeo. El fenómeno de “disociación” es aquel “por el que los diferentes elementos de un signo se presentan desunidos”,³⁹ lo cual implica concebirlos como diseños contruidos que se generan de la integración de los llamados elementos gráficos esenciales;⁴⁰ mientras que la “articulación” se refiere a la idea de un análisis que se enfoca en los procedimientos de construcción de estas obras, más que sobre los objetos terminados, como una vía esencial para la identificación de los “esquemas mentales” o “conceptos de puesta en forma” que son los que regulan y guían este proceso al ser el origen de toda producción gráfica.⁴¹

Para poder acceder a los “conceptos formales” que subyacen a toda figura es necesario poner en práctica un modelo descriptivo que permita introducirse en el reconocimiento de los caracteres gráficos elementales que integran los llamados signos compuestos.⁴² Estas unidades elementales, que son en sí mismas signos, permiten la construcción de los signos más complejos, de cuyo orden particular en su integración y articulación deriva la producción de significados específicos.⁴³ Para el desarrollo de esta práctica se retoma la enorme experiencia que tiene a este respecto el gran teórico del arte abstracto Vasili Kandinsky.⁴⁴ En su obra más importante, *Punto y línea sobre el plano*, formula todo un método científico alrededor del estudio del arte que contempla su análisis por medio de su descomposición.⁴⁵ Esto permite generar un puente, en palabras de este autor, “hacia la pulsación interior de la obra de arte”,⁴⁶ sobre todo de aquellas, procedentes de las primeras épocas, de las que sólo es posible acceder a sus enseñanzas más que por medio del estudio de las obras mismas.⁴⁷

Por consecuencia, para Kandinsky, los elementos gráficos básicos en los que se descompone toda forma, material esencial de construcción de la obra

38. Sauvet, Sauvet y Wlodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 550-551.

39. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 234.

40. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 234 y 236 a 239.

41. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 85 y 96.

42. Sauvet, Sauvet y Wlodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 550-551.

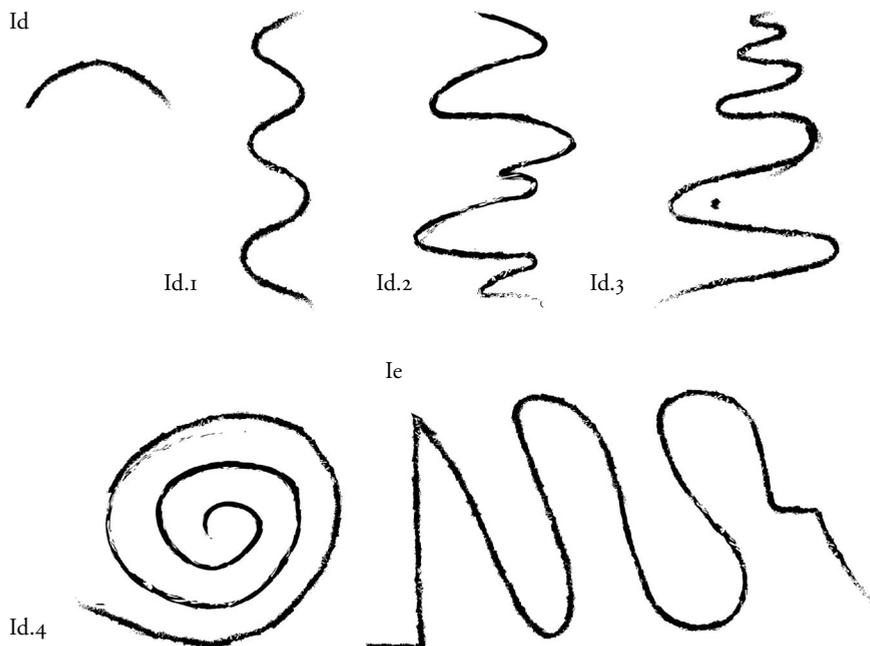
43. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 236-239, y Sauvet, Sauvet y Wlodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 550-551.

44. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 85 y 87.

45. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 13, 16 y 18.

46. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 16.

47. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 18.



10. Formas elementales en la pintura: (Id) líneas curvas; (Id.1) geoméricamente ondulada; (Id.2) libremente ondulada; (Id.3) combinada; (Id.4) regularmente desviada y (Ie) línea mixta. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

pictórica, son el punto y la línea (fig. 9: Ia y Ib).⁴⁸ Estos elementos, así como el resto que integra la pintura, “son las huellas materiales del movimiento”,⁴⁹ definido este último mediante la tensión y dirección.⁵⁰ Así, por ejemplo, en oposición al punto, constituido únicamente por tensión concéntrica replegada sobre sí mismo, la línea se origina de la influencia de la tensión o fuerzas provenientes del exterior que motivan el desplazamiento del punto.⁵¹ La combinación de tensión y dirección llevan a una descripción y clasificación de la variabilidad de los elementos esenciales de las formas.⁵² Como muestra, las

48. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 18 y 19.

49. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 50.

50. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 50.

51. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 26-27 y 49.

52. Para una exposición más amplia del referente de variabilidad y clasificación de los elementos esenciales de las formas que se utilizó para el análisis del arte rupestre abstracto de la

fuerzas que dan origen a las características de las líneas pueden ser de dos clases en términos generales: la fuerza única, que genera la línea recta; y las dos fuerzas, que al actuar por separado, al alternar su influencia, dan origen a las líneas quebradas (fig. 9: Ic), o al actuar juntas, de manera simultánea, conforman las líneas curvas (fig. 10).⁵³ Las líneas dan forma, a su vez, a los planos elementales, el triángulo, cuadrado y círculo, sin que se descarten también otros relevantes como el rectángulo, el rombo o los planos ovales y elipsoides parientes del círculo (fig. 11).⁵⁴

De este modo, es a partir del estudio de la articulación de las formas con lo que se plantea ir definiendo un origen conceptual en común entre éstas, es decir, que pudieran compartir un mismo “concepto de puesta en forma” y, por tanto, establecer un parentesco que dé cabida, entonces, a que se les agrupe en la misma familia gráfica. Todo esto pese a las variaciones en su forma final que pudieran existir y que son las que los análisis tipológicos contemplan prioritariamente, lo que lleva por lo común a ubicarlas en categorías aparte. Para la identificación de los esquemas mentales que definen la conceptualización de estas familias fue importante, asimismo, considerar su técnica de elaboración, su color, el orden rítmico que conforman a gran escala, la asociación con algún otro diseño o familia y el papel o función que desempeñan al interior de las grandes composiciones, es decir, la posición que ocupan con relación al resto de las imágenes.

Respecto al tema muy importante del análisis de la composición, es decir, del estudio de la especial organización en el espacio de las imágenes y de las relaciones que se establecen entre éstas,⁵⁵ retomo los principios conceptuales en ese sentido propuestos tanto por Leroi-Gourhan como por Sauvet. En estos principios se subraya la relevancia del análisis de los sitios de arte rupestre en su conjunto, como si se tratara de textos, que tiene como propósito reconocer esos patrones en el orden otorgado a las figuras no sólo en uno, sino en varios de estos lugares.⁵⁶ Estos patrones o recurrencias refieren, por último,

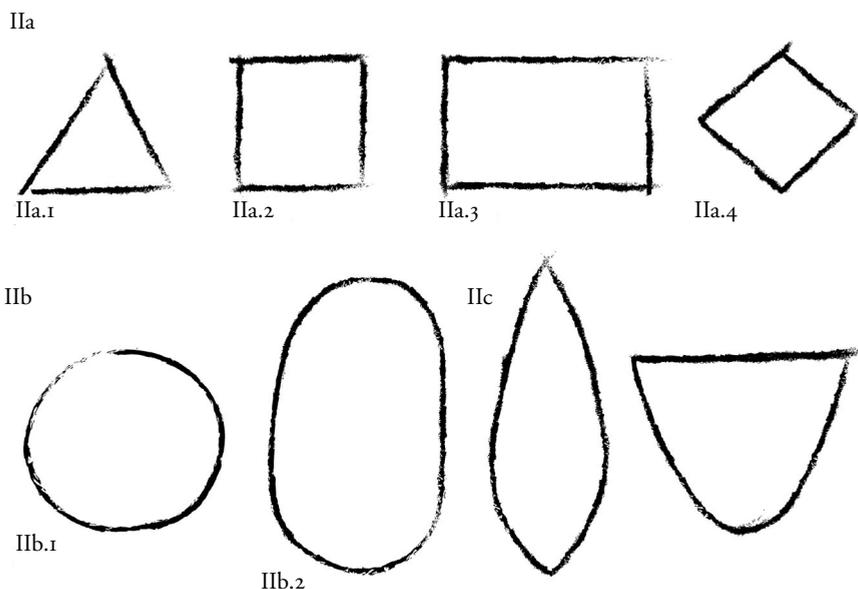
Tradición Pictórica del Arcaico, consúltese: Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 165-171.

53. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 49 y 59.

54. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 52, 60, 63-65, 72 y 76, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87.

55. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 373.

56. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 58 y 160, y Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 554-555.



II. Planos elementales. Derivados de las líneas rectas (IIa): (IIa.1) el triángulo; (IIa.2) el cuadrado; (IIa.3) el rectángulo y (IIa.4) el rombo. Derivados de la curva (IIb): (IIb.1) el círculo; (IIb.2) el óvalo o elipse y (IIc) planos mixtos. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

a una “estructura compositiva” que es producto de convenciones deliberadamente planificadas y consensuadas de manera social por las comunidades, su objetivo es facilitar que el mensaje que se transmitía fuera entendido por la mayoría de sus integrantes.⁵⁷ Además, la identificación de estas estructuras que denota “la repetición sistemática de las mismas figuras en relaciones”⁵⁸ y posiciones similares,⁵⁹ son una vía para generar propuestas interpretativas en torno a la función social de este lenguaje, de acuerdo con las palabras de André Leroi-Gourhan,⁶⁰ así como de los contenidos o temas generales de cier-

57. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 21, 28, 65, 83, 104, 120, 163, 205-210 y 264, y David Lewis-Williams, *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte* (Madrid: Akal, 2005), 46, 55-56, 58-59 y 61-64.

58. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 166.

59. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 166-167.

60. Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 21, 28, 75, 83, 145 y 177.

tas agrupaciones de imágenes, dado que el estudio de esta sintaxis figurativa,⁶¹ como también se la concibe, está ligado, a semejanza de las palabras, con el sentido de las expresiones.⁶²

Ahora, en consideración nuevamente a las características de las imágenes que se pretende estudiar, tres son los criterios esenciales de análisis que se retomarán a la hora de la definición de su estructura compositiva:⁶³ la agregación, que en su versión más común, es la que implica la ordenación de elementos gráficos alrededor de un centro (fig. 12);⁶⁴ el ritmo, que se constituye de dos polos, tiempo y espacio, se describirá desde el punto de vista de su expresión cuantitativa y cualitativa (fig. 13);⁶⁵ y la organización en el espacio, que será analizada en virtud, en primer lugar, de las condiciones del soporte empleado para contener las expresiones gráficas,⁶⁶ y con base en tres conceptos: la simetría,⁶⁷ la división del plano⁶⁸ en registros,⁶⁹ y su disposición con relación a los bordes del plano básico (fig. 14).⁷⁰

*La puesta en práctica de una metodología:
los signos de Cueva de Galindo impresos mediante las manos*

Una de las familias gráficas que mejor ejemplifica las ventajas de esta metodología de análisis es precisamente la de los signos compuestos impresos con la

61. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 373, y Sauvet, Sauvet y Włodarczyk, “Essai de sémiologie préhistorique”, 551.

62. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 28 y 83; Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 120, 126, 145, 160 y 163; Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 373, y Lewis-Williams, *La mente en la caverna*, 53.

63. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87.

64. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87-89.

65. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 85; Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 301-302, 307, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89-90.

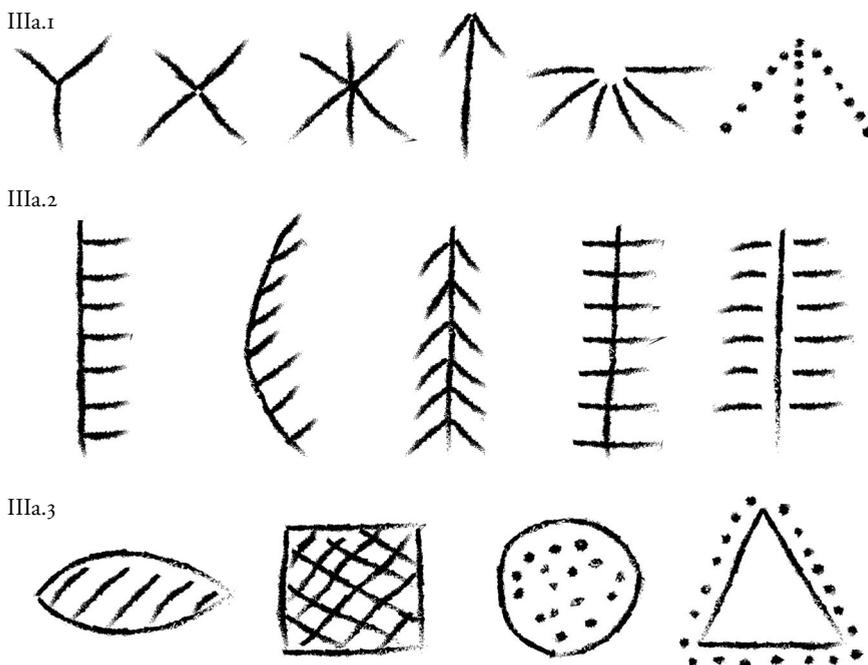
66. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89.

67. Este elemento de análisis busca determinar si existe un eje predominante de orientación u organización de las figuras: Leroi-Gourhan, *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, 116-117 y 125, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89 y 91.

68. Es importante no llegar a confundir la superficie material o plano básico que recibe las expresiones con los planos conformados a partir del trazado de las líneas, es decir, puede haber dos acepciones de este término: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 25, 92 y 103.

69. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 89 y 91.

70. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 104-110 y 123-124.



12. Elementos de la composición. La agregación (IIIa): (IIIa.1) alrededor de un centro; (IIIa.2) alrededor de una línea y (IIIa.3) alrededor o al interior de un plano. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

mano tan distintivos de Cueva de Galindo (fig. 1). Para poner en perspectiva esta propuesta metodológica es pertinente primero contrastarla con las tipologías clásicas; y es que frente a la posibilidad de que estos diseños impresos fueran analizados desde el punto de vista sólo de su forma final, es probable que su clasificación hubiera derivado en separarlos en varios tipos distintos, dadas sus ostensibles divergencias morfológicas, lo que promueve su aislamiento con respecto a otras imágenes; no menos frecuente es que en las tipologías se opte, como último recurso, por agruparlos en la categoría general y simplista de los “abstractos”, la cual da cabida a todas aquellas figuras que no es posible incluir en ninguna de las otras clases generales que se asocian con la voluntad naturalista o “representacional” en este arte, como son las de lo “antropomorfo”, “zoomorfo” o “fitomorfo”.

En contraste con este proceder, al evaluar los signos compuestos impresos con la mano desde el punto de vista de su creación o construcción, se hace

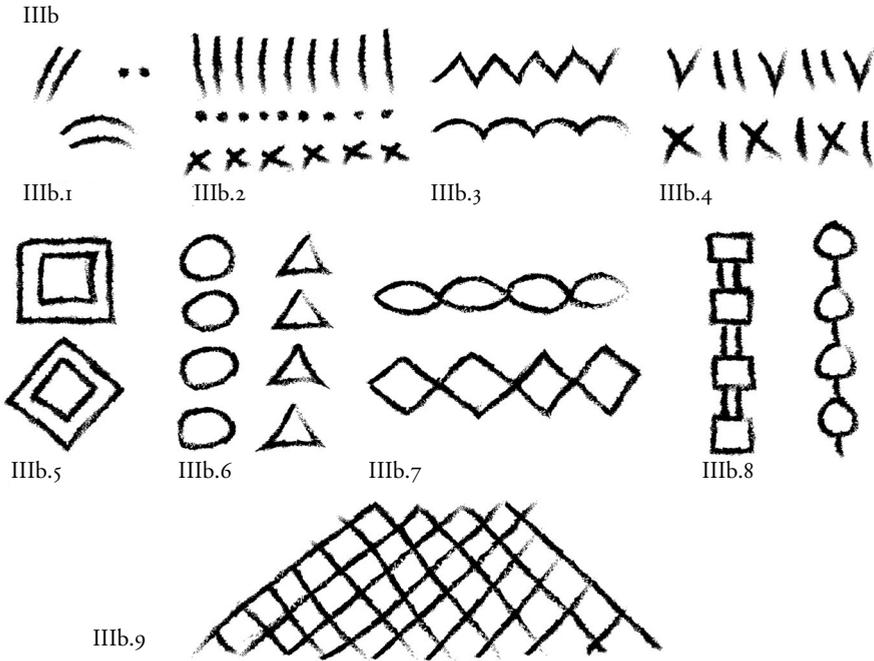
notar su unidad u origen en común dado que emanan, como se expondrá, de un mismo “concepto de puesta en forma” o “esquema mental”. A continuación detallo aquellos principios que los definen:

a) De los principios fundamentales para la definición de esta familia gráfica se encuentra el de su técnica de elaboración, es decir, el de los métodos y gestos técnicos que prevalecen en la ejecución de las expresiones. En este caso su elaboración involucra dos fases esenciales. La primera tiene que ver con la acción de cubrir con pintura la palma y los dedos, y, la segunda, con imprimirla posteriormente sobre el soporte rocoso lo que deja entonces una huella en positivo de la mano. A esta técnica, cuyos productos es común encontrar a lo largo de todo el mundo en el lenguaje del arte rupestre, se le denomina en la literatura como impresión al positivo. Añadido a esto, los signos de Cueva de Galindo presentan una singularidad que les otorga mayor complejidad en su realización, ya que más que recubrir de forma completa la palma y dedos con pintura, lo más frecuente es que se bosqueje, especialmente sobre esta primera zona, una serie de curvas simples y planos mixtos,⁷¹ circulares u ovales, aprovechando y perfilando para eso los mismos bordes de la extremidad (fig. 15a). Esto confiere a la mano el papel de soporte de los elementos gráficos en un primer momento, tal si se tratara de pintura corporal o un tatuaje, para que una vez que fueran trazados ahí se pasara a su impresión sobre la roca empleando la extremidad como una especie de sello (fig. 15b).

Por el grosor muy fino que alcanzan algunos de los trazos de estos diseños, de alrededor de 0.1 a 1.5 cm, y por lo reducido del espacio disponible a la hora de dibujar motivos que pueden llegar a ser de un carácter bastante intrincado, se sugiere la necesidad de que se empleara alguna clase de pincel para su delineado primero en la mano. La utilidad y pertinencia de esta última herramienta se ha podido comprobar a la hora de la reproducción experimental de esta clase de diseños. Con esto último se infiere que pese a que se tiene acceso a herramientas como el pincel, se prefirió el uso de la técnica de impresión, así como del delineado con el dedo en el caso de otros motivos, dada la enorme relevancia que tiene el interactuar directamente con la roca durante el proceso de “creación” pictórico.

Como parte de la impresión del diseño puede llegar a suceder que este gesto involucre inclinar la mano a derecha e izquierda o, por el contrario, a su

71. Los planos mixtos son aquellos que incorporan curvas y ángulos en un mismo diseño: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 75, y Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, 87.



13. Elementos de la composición. El ritmo (IIIb), repetición de puntos y de líneas: (IIIb.1) la duplicación; (IIIb.2) la alineación; (IIIb.3) la concatenación; (IIIb.4) la alternancia. Repetición de planos elementales: (IIIb.5) la duplicación; (IIIb.6) la alineación; (IIIb.7) la concatenación; (IIIb.8) la alternancia; (IIIb.9) organización en rejilla o red. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

disposición del todo vertical u horizontal. La orientación que se le otorga a la impresión no parece ser fortuita sino una clara decisión consciente de los antiguos artistas si se considera la predilección de ladear la mano hacia la izquierda, con 22 ejemplos, en contraste con sólo ocho a la derecha, o los 12 y dos en disposición vertical y horizontal, respectivamente. Esta preferencia por su inclinación hacia la izquierda es interesante que se correlacione con la lateralidad de los propios signos, ya que es la mano izquierda la que se opta por utilizar de forma preminentemente, con 20 ejemplos, y sólo tres con la derecha, de un total de 44 elementos de esta familia gráfica de los cuales en 21 no fue posible identificar este rasgo debido a su deterioro o impresión muy parcial.

A ser muy pocas las impresiones completas de manos, resulta difícil por ahora realizar una medición de sus distintas proporciones que permita inferir

el sexo o edad específica de sus autores. Sin embargo, entre los pocos casos donde se aprecian íntegras sus dimensiones reflejaron ser tan disímiles cuando se les compara, en particular al confrontar el grupo del panel V que mide entre 17.2 x 8.9 cm y 17.9 x 10.8 cm (fig. 8), con aquellas mucho más pequeñas de la parte superior del panel IV de entre 8.9 x 5.4 cm y 9.3 x 5.4 cm (fig. 6), en los que es posible identificar que los autores de estas últimas son infantes. Frente a esto se deduce por la altura y distancia en la que se encuentran los signos impresos de niños del panel IV, que fue necesario que un adulto los cargase para poder alcanzar esa zona de la pared rocosa.⁷² La anterior evidencia ayuda a reconstruir las circunstancias en las que la creación de estas expresiones implicaba la participación de pequeñas comitivas que incluirían a individuos de distintas edades, entre los que habría que contemplar también a aquellos que apoyarían en las tareas técnicas de plasmación y de preparación de los colorantes, así como a los que guían e inician a los más jóvenes en los estrictos códigos en color, forma y composición que se relacionan tanto con la creación de las pinturas como con el ritual en general al cual se asocian estas prácticas.

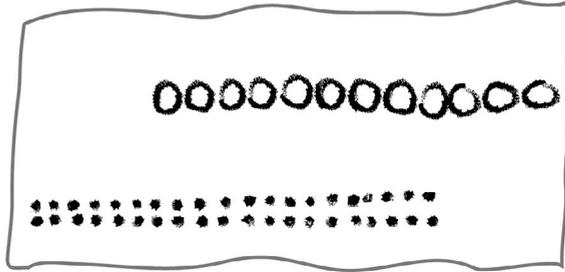
b) El segundo principio que define a esta familia gráfica es la “articulación” de sus formas. Dentro de este grupo de signos existe, desde luego, una serie de variantes cuya descripción propongo realizar a continuación ya que permitirán identificar el “concepto formal” que les dio origen.⁷³ Estas variantes se ordenarán de acuerdo con su grado de complejidad que está en correspondencia con el menor o mayor número de elementos gráficos que las constituyen:

1. La forma básica de esta primera variante, la más elemental de todas y probable esquema mental de las demás, combina una alineación de dos curvas simples idénticas, por lo mismo ordenadas con base en el “ritmo” de la duplicación (fig. 16). Estas curvas ocupan siempre la zona que correspondería a la palma de la mano delineadas en paralelo a sus mismos bordes. La apertura de

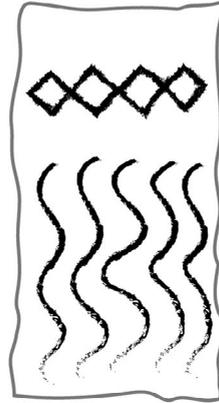
72. Considérese, asimismo, que para alcanzar el largo friso horizontal donde se sitúa el grueso de pinturas de Cueva de Galindo es necesario subir a un conjunto de grandes bloques desprendidos del techo del abrigo con una extensión de 16 m de largo y 2 m de alto. En ciertas zonas la distancia entre los bloques pétreos y la pared es más amplia, sobre todo en los paneles IV y V, lo que obliga, para poder pintar sobre el soporte, a tener que inclinar el cuerpo hacia el vacío, sosteniéndose con una mano de la pared y con la otra libre para realizar el acto artístico. La implementación de este gesto creativo implica cierta dificultad y pericia del artista incluso cuando se trate de un adulto.

73. Para un análisis más puntual de estas variantes revítese: Herrera, “El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango”, 286-289.

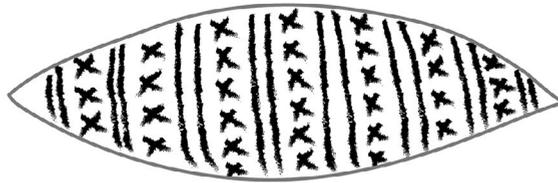
IIIc



IIIc.1.1



IIIc.1.2



IIIc.2

14. Elementos de la composición. Organización en el espacio (IIIc): (IIIc.1.1) simetría axial; (IIIc.1.2) simetría transversal. (IIIc.2) división del plano en registros. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

las curvas se orienta, en todas las ocasiones, hacia el área en donde se encuentran los dedos.

Esta forma básica presenta ciertas variaciones a partir de la inclusión de nuevos elementos gráficos. Por ejemplo, en una de éstas, tres es el número de curvas que se ordenan alineadas en secuencia rítmica (fig. 16: 1d). En otra, la centralidad de la palma de la mano la ocupa un plano oval, alrededor del cual se “agregan” de una a tres curvas simples en paralelo (fig. 16: 1b, 1c y 1e).

2. En esta segunda variante una de las dos curvas simples que conforman la estructura básica de este signo, aquella de posición más exterior, se cierra al añadirse una línea recta que se orienta siempre en perpendicular al eje mayor de los dedos (fig. 16: 2a-c). Esto da forma a un plano mixto integrado por un borde curvo y otro recto que delinea el contorno general de la palma de la mano. Por lo mismo, la segunda curva queda agregada al centro del plano.

3. En la tercera variante se reconoce de igual manera el diseño de un plano en la palma, con la diferencia de que éste se construye por medio del añadido de las impresiones de los dedos meñique, anular, medio e índice (fig. 16: 3a-d). Los anteriores elementos se disponen como una secuencia rítmica de cuatro líneas rectas paralelas. Debido a que las impresiones de los dedos pueden quedar incompletas, el plano que se delinea se aprecia en ocasiones abierto en parte; su forma es circular o mixta, siendo esta última exactamente igual al de la variante 2. Son varios los ejemplos en los que la curva exterior se extiende hasta conectarse con los trazos que corresponden a los dedos meñique-índice o meñique-pulgar. Al centro del plano se agregan, asimismo, una o dos curvas simples en paralelo, por lo que, si sumamos la que integra el borde del plano, éstas se ordenan con base en el ritmo de la duplicación o alineación en secuencia (fig. 16: 3d).

4. De nuevo son tres las curvas simples en esta variante que se alinean en secuencia rítmica y ocupan el centro de la palma de la mano (fig. 16: 4a-d). Sin embargo, a diferencia del patrón anterior, es la segunda curva, la de posición intermedia, la que se extiende hasta conectarse con el trazo que corresponde a las impresiones de los dedos meñique-índice o anular-índice (fig. 17). Es esta última curva también, junto con las impresiones de los dedos, la que delinea ahora el área parcialmente abierta de un plano circular, oval o mixto, idéntico este último al de las variantes 2 y 3. En esta configuración, entonces, tanto la primera y última de las curvas de esta secuencia rodean o, en su caso, se agregan al interior del plano. Si la curva número dos de esta secuencia, la intermedia, se conecta con los trazos de los dedos anular e índice, esto conlleva que la curva exterior, la primera, pueda hacerlo en cambio con el meñique y pulgar.

En las variaciones de este grupo 4 se registra, por ejemplo, una interrupción de dos de las curvas de la secuencia, la exterior e intermedia, en la zona cercana al pliegue de la muñeca; o que la línea más pequeña, la que ocupa el centro de la palma, llega a cambiar por una quebrada simple (fig. 16: 4b). En otra variante se sustituye esta curva interior, la tercera, por un plano mixto u oval, de tal manera que son las otras dos curvas las que se agregan en paralelo a su alrededor ordenadas en duplicación (fig. 16: 4c). Por último, es esta tercera curva la que puede llegar a conectarse con el dedo meñique y pulgar para dar forma a un plano circular semiabierto, por lo mismo, las otras dos curvas parecen agregarse también al exterior del anterior elemento (fig. 16: 4d).



15. Reproducción experimental de los signos compuestos impresos con la mano de Cueva de Galindo. Su primera fase de elaboración implica bosquejar sobre la palma los diseños (arriba), para que posteriormente se impriman en el soporte rocoso (abajo). Fotos: Ana Laura Chacón Rosas.

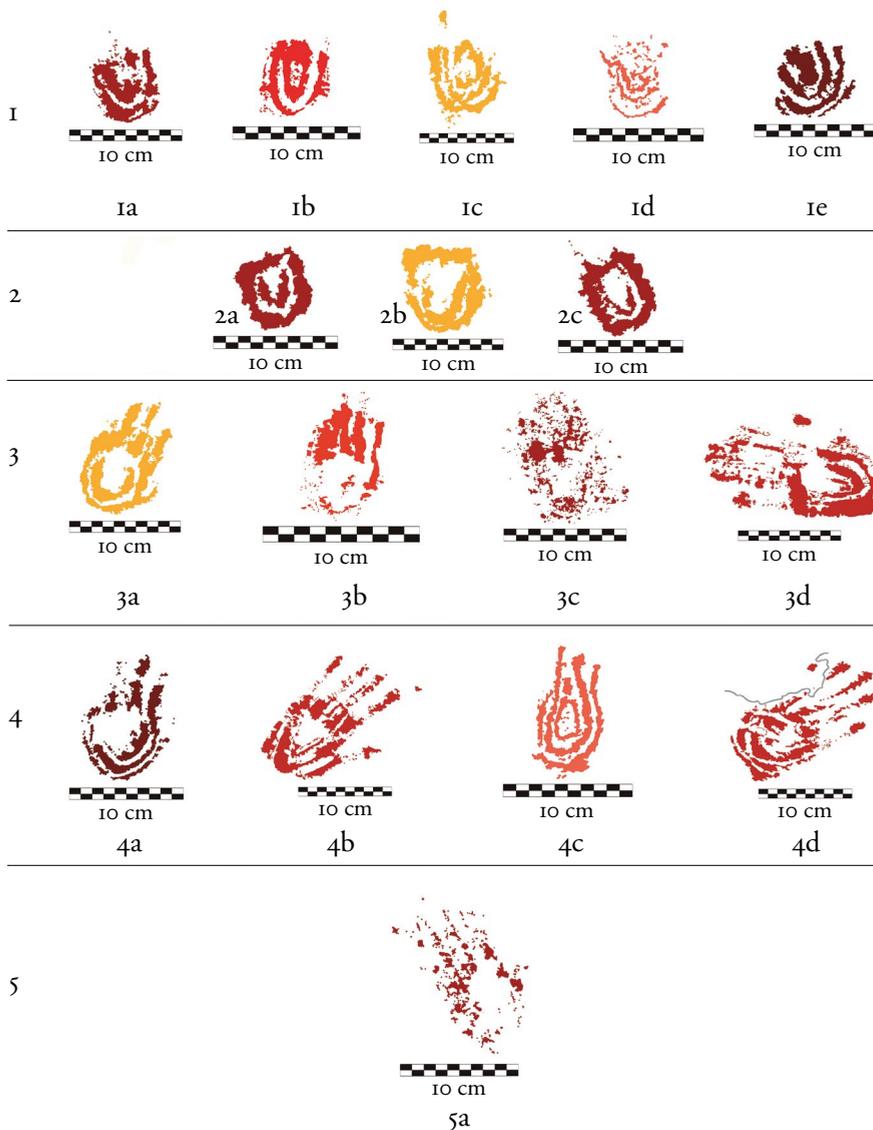
5. Esta última variante es la típica impresión completa de la mano al positivo (fig. 16: 5a). No obstante eso, es en la zona de la palma donde se reconoce la impresión de dos grupos de planos distintos: en el primero parece tratarse de la plasmación de un plano mixto, típico de esta familia gráfica, que consta de un borde curvo y una recta, con el interior relleno de pintura; en el segundo grupo se delinea un plano circular u oval con un hueco de pintura al centro, que es producto de las propias características físicas de la mano que no permiten, por lo común, una impresión continua de toda la palma.

c) El color en que se pintan estos signos puede ser muy diverso: amarillo 5 y 6, rosa 9, naranja 13 y 14, rojo 17, 18 y 19. Las tres anteriores tonalidades de rojo se evidencian en un mayor número de casos. En cuanto al uso específico que se da al color, es recurrente documentar que en las agrupaciones que se conforman de esta misma clase de signos todos los motivos son de idéntico color; esta situación se presenta en otras familias gráficas, como la de los puntos, y la aparente función del color en todos estos conjuntos es la de establecer claramente sus límites y dar unidad a cada uno (fig. 5).

d) Estas agrupaciones de diseños impresos registran, además, un patrón rítmico de organización muy explícito. Éste puede ser en duplicación, es decir, en pares alineados en dirección diagonal, horizontal y vertical, siendo ésta la disposición rítmica más frecuente en el sitio (fig. 18). También constantes son las secuencias de tres o cinco elementos que se concatenan o alinean en dirección horizontal, vertical o diagonal (fig. 5). Otros ritmos menos frecuentes, con un solo ejemplo cada uno, pero llamativos por su disposición expresamente ordenada, llevan a alternar la cantidad de estos diseños dispuestos en columnas con base en una secuencia horizontal uno-tres-uno-tres; el segundo caso es el de la agrupación de seis de estos motivos, divididos en dos conjuntos, cada uno integrado por una mano impresa en sentido horizontal y dos en diagonal, al interior de estos dos conjuntos los signos se orientan a la misma dirección (fig. 19).

e) Respecto a las asociaciones que mantienen con otras familias gráficas, una de las más constantes y de las más distintivas de Cueva de Galindo es la que se establece con las secuencias de puntos (fig. 5). A esta dupla se suman repetidamente elementos de la familia de los lineales y dan forma entonces a una tríada temática de gran relevancia en este sitio. Los diseños lineales realizados son sobre todo rectas verticales o diagonales, líneas mixtas⁷⁴ y quebra-

74. La línea mixta combina los trazos rectos, quebrados y curvos: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 82.



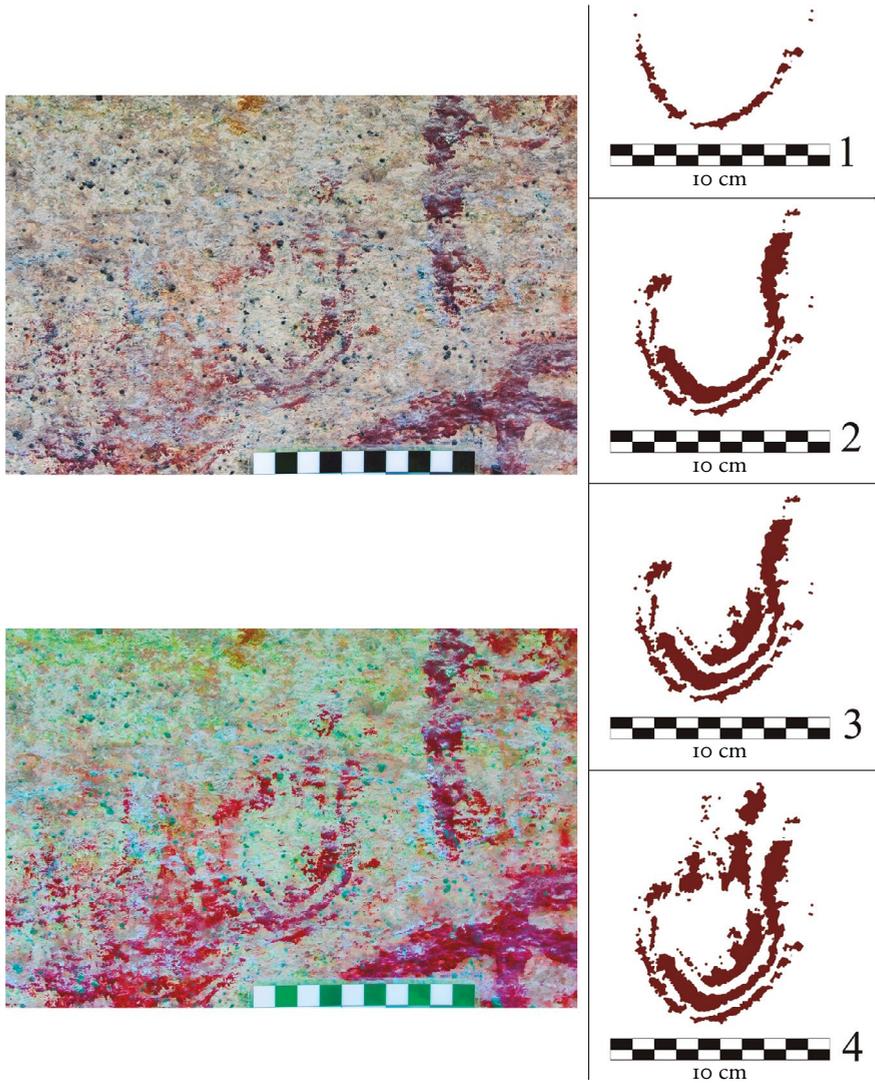
16. Clasificación de las cinco variantes de la familia gráfica de los signos compuestos impresos con la mano. Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

das simples, complejas⁷⁵ y en zigzag. Aunque menos habituales que las anteriores asociaciones, es relevante la cercanía espacial con los pequeños planos ovales o circulares de color rojo 18, más específicamente este vínculo se manifiesta con aquellos signos impresos pertenecientes a la variante 1; la cercanía espacial entre estos dos grupos de motivos parece reiterarse en términos formales dada la asidua integración de elementos circulares u ovales a la construcción de los signos compuestos impresos, de esta manera se infiere una proximidad sintáctica y semántica entre estas dos morfologías. Asimismo, es llamativo el vínculo con los grandes planos mixtos en color rosa 9 y rojo 19, los cuales están rodeados por un conjunto de estos motivos como se expondrá en el siguiente apartado concerniente a su papel o función en las grandes composiciones (figs. 5 y 6).

f) Sin duda uno de los temas más interesantes y de mayor complejidad es el referente a la manera en la que estos signos se integran y configuran la estructura compositiva de Cueva de Galindo. El total de 44 signos registrados pertenecientes a esta familia gráfica, la segunda más utilizada después de la de los elementos lineales, se hace presente en la mayoría de las ocho agrupaciones menores en las que se divide la composición general de este sitio: paneles II, III, IV, V y VIII. El aspecto más notorio y significativo en cuanto a su ubicación específica al interior de estos conjuntos de imágenes es su posición recurrente al centro junto con los planos mixtos que destacan por su gran tamaño (figs. 5 y 6). Además, varios de estos signos impresos parecen rodear y alternar entre los grandes planos, como se reconoce en particular en los paneles III y IV, lo cual implica también la combinación de los colores rosa 9 y rojo 19 o naranja 14 y rosa 9 entre estos motivos (figs. 5 y 6).

El caso de este primer panel mencionado, el III, es sumamente revelador de la función que cumplen estos diseños al interior de las composiciones, pues se aprecia de manera explícita cómo en relación con la estructuración en niveles horizontales que caracteriza la organización interna de varias de estas agrupaciones menores, éstos se ubican en medio del estrato central, el de mayor longitud en la composición (fig. 5). Obsérvese cómo en esta zona se plasma un conjunto de siete signos impresos en color rojo 19, un primer grupo de ellos, ordenados en una secuencia diagonal, y, el otro, en un par con dirección vertical. Este protagonismo, que parece otorgársele en términos composicionales,

75. Las quebradas complejas son aquellas líneas constituidas por más de dos segmentos, por ejemplo, las conocidas líneas zigzagueantes que se integran por segmentos de igual longitud, y forman ángulos rectos entre sí: Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, 69-70.



17. Proceso de articulación en cuatro fases o momentos del motivo III-28, Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Imagen inferior modificada con DStretch YRD. Fotos y dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

se repite en el panel VIII que también se estructura en registros horizontales y en donde de nuevo se aprecia cómo un conjunto de siete signos impresos ocupa el centro del estrato principal o más largo de la composición, dispuestos de igual forma en una secuencia diagonal y en un par vertical (fig. 20). En ambos paneles los signos impresos están flanqueados a izquierda o derecha por un mismo elemento gráfico; en la primera agrupación se trata de los grandes planos y en la segunda, de las líneas con tendencia zigzagueante y dirección horizontal (figs. 5 y 20).

Como se aprecia, es recurrente que los conjuntos de estos diseños se integren de seis o siete elementos cada uno, así se documenta en los paneles III, V, VIII (figs. 8 y 20). En la agrupación del panel III son dos los conjuntos de signos que se plasman a su interior con estas cantidades, diferenciados entre sí por el color (fig. 5): por un lado, se encuentra el de los motivos en rojo 19 ya descrito, al centro de la composición, y el de los diseños en amarillo 5 y 6 que, por el contrario, se distribuyen en el margen superior del panel. Es importante precisar que esta última zona, la superior de las composiciones, parece estar vinculada también con la presencia frecuente de los signos impresos. El ejemplo del panel III es muy interesante, además, por la estructura organizativa en la que los motivos en amarillo se distribuyen en pares que alternan rítmicamente entre las secuencias horizontales de puntos (figs. 5 y 18); la alternancia entre estas dos familias gráficas se repite en los paneles IV y V (figs. 6 y 8).

En el panel V se encuentra, también, una agrupación de seis signos impresos; sin duda, los de mayor complejidad y fineza en su ejecución, todos del mismo color rojo 17 (fig. 19). Como sucede en los paneles III y VIII es relevante que estos signos ocupen de igual modo el centro, tanto de esta larga sección del friso, como del sitio en general, pues es esta área la que se posiciona en el ombligo de la gran composición de Cueva de Galindo, lo que denota una vez más el papel principal y protagónico de esta familia gráfica (figs. 4 y 8).

La centralidad que tiene el panel V parece subrayar, asimismo, la importancia de la convención ya descrita que lleva a la asociación, al mismo tiempo, de las secuencias de puntos, los signos compuestos impresos con las manos y los motivos lineales (fig. 8). Esta última familia gráfica incluye de manera repetida a las quebradas complejas o líneas mixtas que pueden tener una articulación zigzagueante. La convención entre estas tres familias gráficas se expresa en al menos cuatro ocasiones dentro de los paneles II, III, IV y V, pero se puede considerar que en prácticamente todas las veces que se plasman los signos impresos se da esta conjugación si contemplamos que en el panel VIII también se pintan



18. Signos compuestos impresos con la mano, motivos III-10 y III-11. Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Imagen inferior modificada con DStretch LYE. Foto y dibujos: Daniel Herrera Maldonado.

puntos aunque no se disponen en secuencia. Es por esa razón que se afirma el carácter tan distintivo de esta tríada temática para Cueva de Galindo.

*El fenómeno pictórico como acto de comunicación
y comunión con las agencias en la roca*

Con el propósito de profundizar y confirmar la función que se les otorga a los signos compuestos impresos con las manos parece pertinente analizar su

creación en otros sitios de arte rupestre de la misma tradición. Aunque en un primer momento su presencia pasó inadvertida, las más recientes documentaciones y recorridos en Durango han permitido identificarlos en otros espacios, si bien no en el número e importancia que se da en Cueva de Galindo, pero sí muy semejantes en cuanto a su forma y organización, lo que ayuda a esclarecer el papel que se les adjudica al interior de las grandes composiciones.

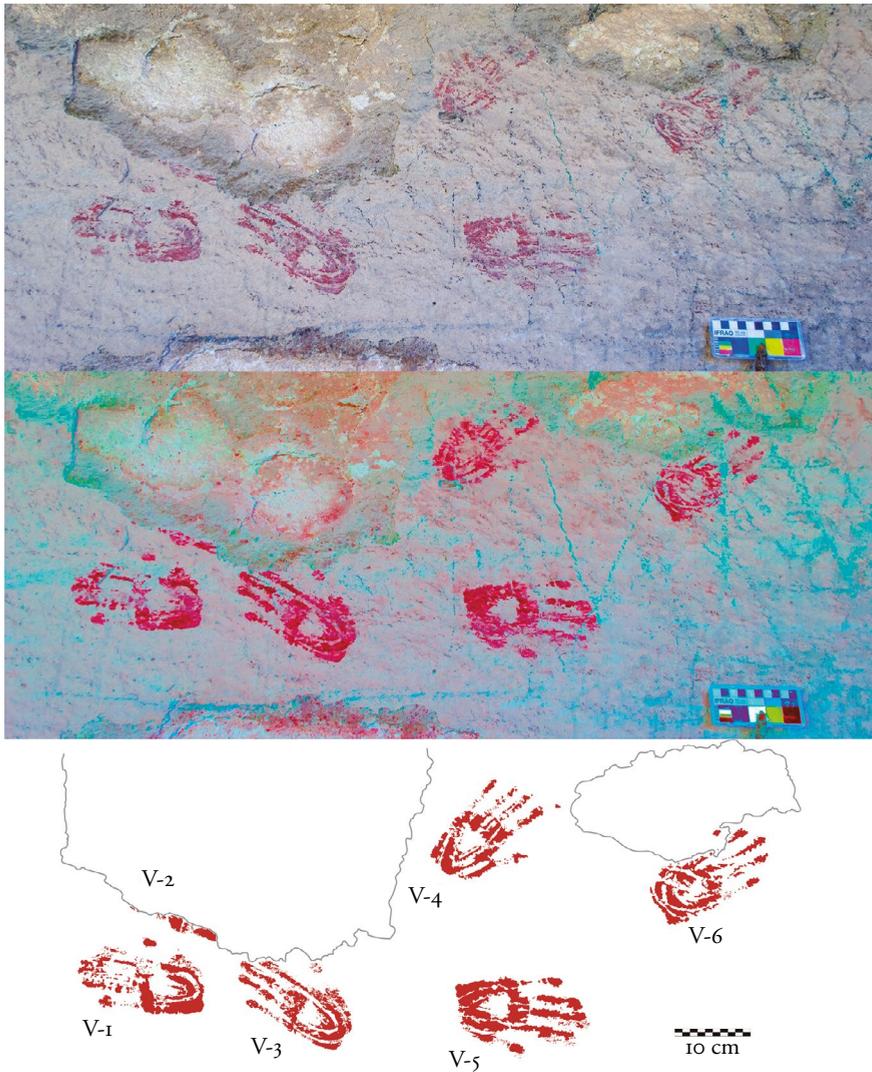
Además, habrá que contemplar que estos motivos son parte de una clase más amplia que se encuentra definida por un “concepto de puesta en forma”, en el que el empleo de la mano, tanto para la impresión y delineado de los diseños con el dedo, busca satisfacer esa necesidad imperiosa de los antiguos artistas por tener contacto directo con la roca; al utilizar como intermediador y potenciador al propio colorante,⁷⁶ pues con estos gestos se posibilitaría la “comunicación” ritual con aquellas propiedades⁷⁷ y agencias a las que el soporte pétreo da cabida con especial valor. Al tener en cuenta esto, son varios más los diseños que integran esta categoría de signos de lo que en un inicio se había estimado.

En el contexto geográfico del Cañón de Molino existe un sitio más, Charco Azul 5, en donde se han ejecutado estos signos impresos (fig. 2). En este lugar se encuentran los restos de lo que podría ser una secuencia horizontal de cuatro de estos motivos en color rojo 17 (fig. 21). Dado su pésimo estado de conservación, es pertinente precisar que esta identificación es tentativa; sin embargo, se reconocen las típicas curvas simples en secuencia que se imprimen generalmente por medio de la palma de la mano. En la composición de la que forman parte se hace presente también una secuencia horizontal de 14 o 15 pequeñas rectas, en referencia, tal vez, a alguna clase de conteo o registro temporal como sucede con las alineaciones de puntos con las que se asocian una y otra vez en Cueva de Galindo.

Un hecho esencial a destacar, no sólo con relación a los signos impresos sino con las expresiones en general que se plasman en Charco Azul, es su

76. Como parte de esta práctica es probable que el colorante o pigmento tuviera un papel de relevancia al ayudar a potenciar esa comunicación y conexión, al aumentar con sus propiedades la eficacia ritual del contacto directo con la roca y sus agencias.

77. Entre estas propiedades se encontrarían con seguridad su dureza y permanencia que parecen ser de enorme significancia para los artistas al oponerse tan cabalmente al devenir y precariedad de la condición humana, no se olvide que la roca pertenece a una realidad que es ajena a la humana pues refiere a un mundo donde lo absoluto y permanente es factible: Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1972), 201 y 217.



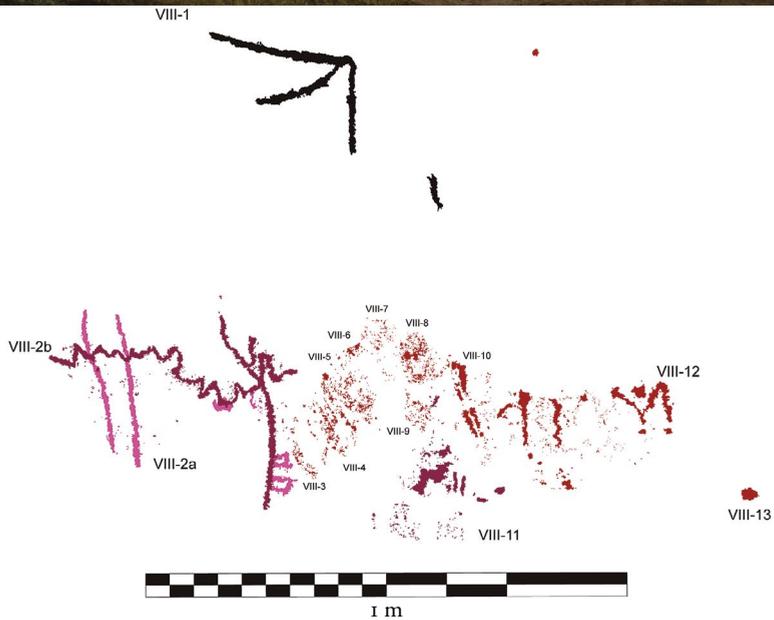
19. Conjunto de signos compuestos impresos con la mano. Panel V, Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Imagen central modificada con DStretch LRE. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

estrecha conexión con los magníficos monolitos de toba que pueblan esta parte del cañón. Justo en la base de esas formaciones, que se levantan como verdaderos seres petrificados, se pintan las imágenes (fig. 22). Amén de que a los pies de éstas fluyen a lo largo de todo el año las aguas del río El Molino. Es por eso que el ambiente dominante ahí es de una perenne humedad avivada por la espesa vegetación que crece y se agrupa en especial en esta zona.

El vínculo que se da en Charco Azul entre el arte rupestre —y sus autores—, el soporte pétreo y el agua es una constante también en Cueva de Galindo con sus varios manantiales, seis en total, uno de éstos situado en el largo friso horizontal que da cabida a las pinturas, justo en medio de los paneles VI y VII. Es probable que sea ésta una de las varias razones por las que se escogió este lugar como escenario de los rituales asociados con la creación de las propias expresiones. Ante eso no es descabellado pensar que su producción forme parte de un proceso de comunión con las agencias que se encuentran en el soporte, por medio del acto de imprimir los signos con la mano, en virtud de la importancia que se le atribuye a la roca como contenedora de este líquido vital que surge lentamente en los manantiales.

Para respaldar esta hipótesis habrá que tener en cuenta los varios sitios de esta tradición en la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo, como Cueva de los Ojitos y Cañón de Potrerillos 2 (fig. 2), en los que justo al lado de “las piedras que lloran”, nombre con el que se les conoce en el ámbito local a los abrigos rocosos con estos manantiales, se dejó la impresión de la mano en positivo o también el gesto pictórico de utilizar los cuatro o cinco dedos al mismo tiempo para producir una alineación de rectas verticales paralelas. En el caso de Cañón de Potrerillos 2, con esta última clase de gestos en color rojo 18, es relevante, además, que éstos se ordenen en forma muy escrupulosa en varias secuencias horizontales, dispuestas, a su vez, en al menos cinco registros o niveles sobre la misma superficie rectangular, lo que en cierto sentido recuerda la estructura organizativa que se exhibe en Cueva de Galindo (fig. 23). Al mismo tiempo, parece repetirse que algunos de estos motivos fueran ejecutados por infantes, lo que refrenda la importancia de que el vínculo que anima este proceso artístico y que une a los autores de estas expresiones con las agencias de la roca que brotan en los manantiales se instaure a temprana edad.

Parte de estas actividades rituales tendría quizá como hecho central el contacto con el agua de los manantiales, pues como sucede con frecuencia en diferentes sistemas religiosos, la interacción con este elemento favorece el



20. Panel VIII, Cueva de Galindo, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

cambio y regeneración del individuo.⁷⁸ En este contexto es significativo que los sitios de arte rupestre anteriormente mencionados se definan por exteriorizar, *per se*, un profundo sentido de renovación cíclica en razón de su abundante concentración de humedad y agua que da origen a una espesa capa de vegetación que no se observa en otros lugares de los alrededores. Es probable que, frente a eso, se acudiera de manera periódica a estos espacios con la intención de recurrir a aquellas fuerzas o agencias de la regeneración que son propicias para la necesaria transformación del individuo como parte de su transitar en la vida. Esas prácticas rituales, relacionadas con el devenir cíclico de los seres, se enmarcan, por lo común, en los llamados rituales de iniciación o de paso,⁷⁹ siendo por sus condiciones Cueva de Galindo un espacio ideal para su realización ahí, de tal manera que a partir del acto artístico y el contacto con las aguas se buscaría iniciar a los más jóvenes en el mundo de lo sagrado y comenzar con esto una nueva vida como adulto e integrante de la comunidad.⁸⁰

*Construcción de territorio,
tiempo e identidad mediante el proceso pictórico*

Estímese ahora ampliar este ejercicio comparativo más allá de la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo en otros tres espacios pertenecientes a la Tradición Pictórica del Arcaico. Los sitios en cuestión son La Contra Yerba, Cueva de la Garza y Mesa del Comal (fig. 3). Su existencia constituye una evidencia muy relevante, como a continuación se abordará, para poder precisar la función de los signos compuestos impresos con la mano como elementos también de identidad y nexo entre ciertos grupos, a pesar de las lejanas distancias que en ocasiones los separaran.

Al mostrar La Contra Yerba una notoria abundancia de estos signos será pertinente enfocarse sobre todo en su análisis. Este sitio se localiza en la porción norte del estado de Durango, en el valle del río Zape, municipio de Guanaceví (fig. 3). Los motivos en color rojo y amarillo son idénticos en su “concepto de puesta en forma” a los que se localizan en el Cañón de Molino

78. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 178.

79. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 178 y 198.

80. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 184 y 200.



21. Restos de lo que podría ser una secuencia horizontal de cuatro signos compuestos impresos con la mano. Charco Azul 5, Cañón de Molino. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

(fig. 24); el diseño que ocupa la palma de la mano se integra de una serie de curvas simples organizadas en paralelo y en secuencia; todas las curvas dirigen su apertura hacia la zona en donde se encontrarían los dedos, que en algunos casos se ven impresos; en ciertos motivos, al final de la secuencia de las líneas curvas se pinta un plano oval. En conjunto este esquema formal corresponde a la variante *le* de la clasificación que se propone de esta familia gráfica en Cueva de Galindo (fig. 16). Los once signos con este esquema se agrupan en una misma área del sitio y están alineados en sentido horizontal en niveles o registros, muy a semejanza de lo que se ha evidenciado en los otros espacios previamente analizados de la cuenca de Santiaguillo. Un dato muy relevante es que como parte de la misma composición se encuentran algunas alineaciones horizontales de puntos o digitaciones que repiten la misma convención que une a estas dos familias y que tanto caracteriza a Cueva de Galindo.

El último caso por comparar es el de Cueva de la Garza, localizado en las zonas más elevadas de la Sierra Madre Occidental (fig. 3). El aspecto más llamativo de sus motivos impresos es que, a diferencia de los sitios de arte rupestre previos, ahí se rompe con el esquema formal que los ha venido caracterizando (fig. 25). Es posible que esto se deba a que se alude a otra clase de identidad. En este caso, el diseño que cubre tanto la palma como los dedos se constituye como una secuencia de rectas organizadas en simetría axial, es decir, con relación al eje longitudinal mayor de la mano. En total se trata de un grupo de cinco de estos signos, en color rojo 18, asociados de igual manera a un conjunto de puntos. Varios de éstos se imprimen con manos izquierdas y se disponen en sentido horizontal hacia la misma dirección. Todas estas características establecen una vez más una estrecha similitud con Cueva de Galindo, más concretamente con la composición del panel V (fig. 19).

Por lo expuesto en las páginas previas, la importancia del reconocimiento de los procesos de creación de las pinturas se ha puesto a prueba, en especial, al momento de indagar en la probable función de estos signos impresos con la mano. Al seguir esta misma línea, es pertinente profundizar en las implicaciones que tiene haber identificado que, como parte de su producción, fue necesario que los motivos se delinearán primero sobre la mano del ejecutante, previo a su impresión sobre la roca, tal si se tratara de pintura corporal o un tatuaje.

Esta relación entre la pintura corporal y el arte rupestre da cabida a la posibilidad de introducir una breve reflexión a este respecto. Para esto me valgo del papel fundamental que tiene entre distintos pueblos africanos o en los grupos



22. Charco Azul con sus altos monolitos rocosos que vigilan la entrada hacia el interior del cañón y la Cueva de Galindo. Foto: Daniel Herrera.

amazónicos amerindios la pintura corporal o el propio tatuaje.⁸¹ En estas sociedades la pintura sobre el cuerpo está relacionada con complejos procesos rituales que tienen como fin la “fabricación” de los cuerpos. Para poder llegar a comprender esta idea es indispensable considerar que en estas sociedades se parte de una lógica en donde la transformabilidad de los seres es constante, ya que nada está dado por naturaleza. Además, esta perspectiva de carácter ontológico conlleva a una diferenciación entre dos realidades, la interior y la exterior, las cuales no son necesariamente coincidentes. De esta manera, puede llegar a presentarse, por ejemplo, que un ser humano se incorpore a un cuerpo no-humano y viceversa. Es así que, como parte de las prácticas rituales que están encaminadas a la construcción de esta nueva corporalidad, los individuos cubran sus cuerpos de pintura con diseños específicos, a fin de que tengan mayor eficacia estas intervenciones que los encauzan a adquirir una nueva

81. Michèle Coquet, *Figuración, creación y estética: etnografía de las prácticas y antropología de las imágenes* (Zamora de Hidalgo, Mich.: El Colegio de Michoacán, 2018); Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Nueva York: Oxford University Press, 1998), 73-95, y Els Lagrou, “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”, *Mundo Amazónico*, núm. 3 (2012): 95-122.

piel y, por lo mismo, una esencia que los define, ahora sí, como pertenecientes a una comunidad o grupo.

Si incorporamos esta lógica a nuestro caso de estudio es interesante proponer la hipótesis de que la decoración de las manos, implicada en la elaboración de los motivos rupestres, tiene como fin también dotar de una nueva piel o cuerpo a sus autores. Esta corporalidad “renovada” los ayudaría, entre otras cosas, a identificarse como pertenecientes a una colectividad. No es casual, por eso, que se escojan diseños con patrones tan distintivos y específicos. Pero este vínculo de pertenencia, de identidad grupal, al parecer fue necesario que se realizara en comunión con el propio territorio habitado, o más en particular, con las agencias que residen en él, con las cuales es posible entablar comunicación en los espacios donde suele encontrarse el arte rupestre. De este modo, al tocar la roca con la pintura y dejar impresa esa “nueva piel” sobre su superficie, el individuo logra un pacto ritual de síntesis entre su esencia y el territorio. Su propia piel y la de la roca son ahora una misma. Paisajes y seres humanos se pertenecen mutuamente y se hermanan.

Las mismas propiedades de regeneración y transformación, que caracterizan a estos espacios con arte rupestre, motivarían la realización de las actividades pictórico-rituales con las que los individuos, en algunos casos niños, dan origen a la construcción de esta nueva identidad y realidad en afinidad con estos lugares sagrados y, por tanto, con el territorio en general. Así como sucede para los creadores, las imágenes constituirían para los sitios sagrados que las congregan y “portan” una especie de nueva piel que los humaniza y distancia de lo indefinido e indiferenciado que representa la realidad en general.⁸² Con esto se singulariza a estos lugares pero en correspondencia con la propia identidad de sus habitantes.⁸³

Para terminar de exponer algunas de las propiedades que definen la construcción de estas nuevas identidades se examinan dos aspectos característicos de las propias pinturas. Por un lado, en el sitio Cueva de la Garza, resulta sumamente interesante que, además de las impresiones ya descritas, existe un último diseño de mano en color negro del cual, por su posición al centro y en el extremo superior de toda la composición, es patente su papel protagónico (fig. 26). Sin embargo, en contraste con las previamente analizadas, ésta no es humana, sino que pertenece a un gran oso. Otro aspecto que la diferencia

82. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 69, 81, 84 y 91.

83. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 69, 81, 84 y 91.



23. Cañón de Potrerillos 2, Cuenca de la Laguna de Santiaguillo. Imagen inferior modificada con DStretch YRE. Foto: Daniel Herrera.

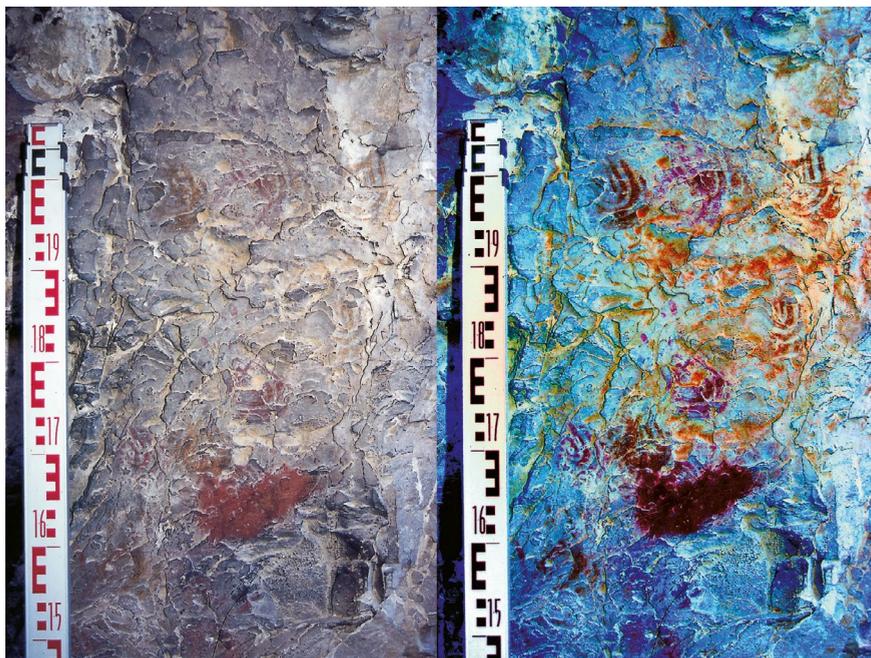
es que su elaboración no fue a partir de la impresión de la pata de este animal, es decir, se trataría más bien del dibujo de su huella.⁸⁴ Dado que comparten la misma composición no se descarta que esta última funcionase de manera análoga a las humanas, ayudando en este caso a establecer una conexión identitaria entre esta especie y los antiguos artistas.

Respecto al oso, es muy llamativo que se haya escogido una especie que presenta un comportamiento estacional muy marcado, ampliamente conocido por sus periodos de hibernación.⁸⁵ Es probable que esto se deba al tema muy importante del registro de los ritmos y, por lo mismo, del tiempo y los ciclos estacionales, que los autores de esta tradición pictórica dedican con especial atención a conceptualizar por medio de este lenguaje. Lo anterior se manifiesta gráficamente con la plasmación recurrente de las series de puntos, líneas o círculos, que en el caso de aquellas que se asocian a los signos impresos, es interesante que se encuentren con frecuencia en grupos de siete a ocho elementos, como en Cueva de Galindo, Cueva de la Garza y La Contra Yerba, o de 14-15 como en Charco Azul 5.⁸⁶ Si bien éste no es asunto primordial

84. La identificación de la huella pintada de este animal fue gracias al apoyo de la bióloga Celia López González investigadora del Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional (CIIDIR), Unidad Durango. Esta misma investigadora me refirió que, dado que es una pata pintada, es difícil especificar a cuál de las dos especies que habitaron el norte de México se refiere: la de oso grizzly (*Ursus arctos nelsoni*) o la del oso negro (*Ursus americanus*).

85. Debe precisarse que este comportamiento de hibernación es regular entre las dos especies de oso que poblaron el norte de México, esto de acuerdo con la bióloga Carolina Gámez Brunswick. Sin embargo, su tiempo de duración se correlaciona con la extensión del invierno. Para profundizar sobre el tema recomiendo la lectura del artículo de los investigadores: Carolina Gámez Brunswick y Octavio Rojas-Soto, "The Effect of Seasonal Variation on the Activity Patterns of the American Black Bear: an Ecological Niche Modeling Approach", *Mammalia* 84, núm. 4 (2019): 315-322.

86. Se ha explorado la posibilidad de que estas cuantificaciones de siete a ocho aludan a una anotación de ciclos estacionales acumulados; o que aquellas de 14-15 puedan tratarse de un conteo de medio mes lunar como sucede para las que se encuentran en el arte rupestre de grupos de cazadores-recolectores de Nuevo León o Coahuila en donde la luna es para las sociedades con este modo de vida un referente temporal primordial: Herrera, "El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango", 307, 454-459, 467-469; William Breen Murray, "Arte rupestre en Nuevo León", en *El arte rupestre en México*, eds. María del Pilar Casado y Lorena Mirambell (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990), 457-459 y 465; "Petroglifos calendáricos del norte de México", en *Arte rupestre del noreste*, ed. William Breen Murray (Nuevo León: Fondo Editorial de Nuevo León, 2007), 79 y 81.



24. Signos impresos con la mano de La Contra Yerba, valle del río Zape. Imagen derecha modificada con DStretch LRD. Foto: Marie-Areti Hers.

de la investigación, el estudio de estas secuencias evidencia que una de las probables funciones que persigue el lenguaje o estilo artístico en el que se insertan está centrada en la construcción de toda una filosofía alrededor del tiempo con relación al devenir de los paisajes (la vegetación), los astros, los animales y las comunidades humanas, es decir, en darle orden y sentido a las transformaciones de la naturaleza y, por consecuencia, a la existencia misma de los seres que la integran. En ese contexto es que habrá que valorar la persistencia en la asociación entre los signos compuestos impresos con la mano y las secuencias tanto de puntos, líneas o círculos, pues con esto parece subrayarse la fuerte relación entre la identidad que se construye a partir de los símbolos que porta el creador en sus manos y los ciclos temporales que se perciben en el territorio y que se inscriben en estas series. Identidad, tiempo y territorio son tres conceptos sintetizados en estas imágenes que se entrelazan a partir del vínculo espacial que forman estas expresiones. Frente a las fuerzas de germinación y

de regeneración que parecen concentrar y ejercer los sitios con pinturas, caracterizados por su abundante agua y humedad, tiene sentido que sea en éstos en los que se establezca el registro de los ritmos y los ciclos estacionales. En Cueva de Galindo esto se reconoce con claridad, pues son el agua y los astros, especialmente la luna, quienes funcionarían como sus más destacables referentes. Después de todo, estos dos últimos elementos son constantemente comparados o asimilados por ser fuente del devenir universal, ya que son los ritmos de ambos los que deciden la aparición y desaparición periódica de todas las formas vivientes, además de que sirven de guía a la formulación de una estructura cíclica de la realidad en sí misma.⁸⁷ De esta manera, en analogía con lo que sucede con la luna, los neófitos deberán de morir y renacer, pero en este caso enriquecidos con una nueva identidad, que será de acuerdo con los signos que a partir de ahora portan en sus manos y que quedan como testigos en la permanencia que implica dejar este acto creativo en la superficie de la roca.⁸⁸

Conclusiones

Como se ha podido exponer a lo largo de este trabajo, el enfoque de estudio empleado aquí, para tratar de identificar los procesos de realización de esta tradición pictórica, ha sido de vital importancia para el esclarecimiento del contexto creativo y ritual en el que se originaría. A su vez, el reconocimiento de estos procesos se ha constituido en una vía fundamental para indagar sobre su probable función, máxime que uno de los aspectos esenciales que la definen tiene que ver con la manera en la que, para los autores de estas imágenes, el fenómeno de creación artística es quizás un “medio” y no sólo “un fin en sí mismo”. En otras palabras, se está ante obras que no persiguen exclusivamente la “representación” como propósito principal y, por consiguiente, la apreciación y exposición de las manifestaciones gráficas que se generan; sino que en éstas se privilegia, a la par de este último aspecto, la trascendencia de los procedimientos involucrados en su elaboración, ya que mediante éstos las antiguas sociedades lograrían, por ejemplo, establecer relaciones entre ellas, así como interactuar y vincularse con su entorno, sobre todo con los seres o agencias que lo habitan de forma cotidiana. Es por esa razón que se concluye afirmando que

87. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 179 y 199.

88. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 198-200.



25. Signos impresos con la mano de Cueva de la Garza, cuenca superior del río Humaya. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

se trata de imágenes cuya significación inicia al momento de ser vivenciadas y experimentadas durante su proceso de creación.

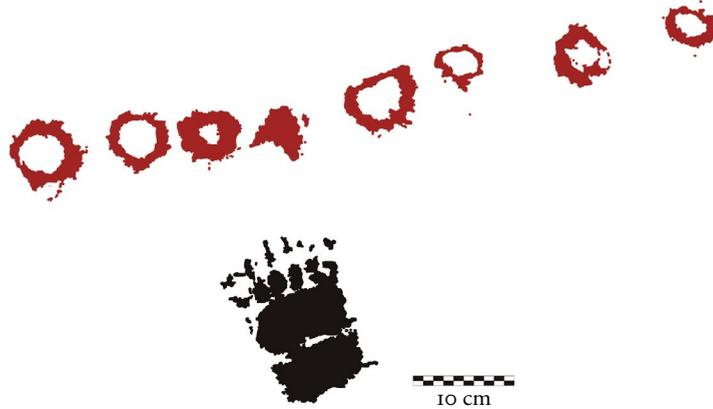
Conscientes, entonces, del propósito y motivaciones que originan estas obras, es posible empezar a entender cómo los sitios en donde se concentra el arte rupestre parecen constituirse en lugares de transformación y creación por excelencia. Son el escenario propicio para que el artista potencialice y promueva sus habilidades o conocimientos en relación con la metamorfosis de la materia, de los objetos y de los seres,⁸⁹ lo que le lleva, como principal consecuencia, a una transmutación de su realidad mediante las imágenes creadas con sus manos.⁹⁰ Es probable que la regeneración y la transformación más importantes que se realizan en estos lugares y a las cuales se vincularía la ejecución del arte rupestre, sean las del propio individuo. El caso de los signos impresos con las manos es muy ilustrativo precisamente de cómo se desarrollaría esta práctica o técnica de metamorfosis.

Es así también cómo la presencia de los signos anteriores y las convenciones en su asociación con otras familias gráficas, se constituyen en prueba del fuerte vínculo y la estrecha interacción, a pesar de las amplias distancias que los separan, entre los autores de las expresiones de Cueva de Galindo con aquellos de La Contra Yerba, Mesa del Comal y Cueva de la Garza, ubicados en la porción norte y alta de la Sierra Madre Occidental de Durango (fig. 3). Al mismo tiempo, el carácter atípico de sus temáticas y de la estructura compositiva de sus imágenes, en el contexto del arte rupestre del Cañón de Molino y de la cuenca de Santiaguillo, en general, puede estar relacionado con la mayor afinidad cultural entre los creadores de las pinturas de Cueva de Galindo y aquellos habitantes de las regiones serranas referidas. No se descarte, de igual manera, que la singularidad de este último sitio se deba a que se está frente a la formulación de una obra que cumple con una función distinta en comparación con el resto de los lugares de arte rupestre que conforman el territorio cultural prehispánico de la cuenca de Santiaguillo.

Finalmente, la información ofrecida de este arte viene a derribar esas perspectivas aislacionistas y primitivistas, aún presentes en la academia, que se construyen alrededor de estas antiguas sociedades, al desechar la posibilidad de que éstas se comunicasen a grandes distancias o de que estableciesen estrechos lazos sin el soporte de grandes organizaciones estatales o de empresas

89. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 39-40.

90. Coquet, *Figuración, creación y estética*, 78.



26. Huella de oso asociada a una secuencia de círculos. Margen superior de Cueva de la Garza, cuenca superior del río Humaya. Foto y dibujo: Daniel Herrera Maldonado.

expansionistas militaristas. Por el contrario, el arte se ofrece como una poderosa herramienta tecnológica que permite la comunicación entre las poblaciones a pesar de las distancias, lo que lo lleva a posicionarse en algunos casos como lengua franca, y a ayudar probablemente a construir vínculos de parentesco entre las comunidades. ❀

N.B. Para la realización de la tesis de mi doctorado fue fundamental la beca Conacyt, así como el apoyo económico del FONCA. Agradezco especialmente a Fernando Berrojalbiz Cenigaonaindia, a Eulalio Rivera Aguilar (nativo del cañón), a Ana Laura Chacón Rosas, Raúl Ernesto Narváez Elizondo, Félix Hernández Olaguez (†), así como a los arqueólogos Alberto Rojero González, Ricardo Iván Flores Mendoza, Iris Abril Meraz Loya y Guillermo Javier Aguilera Larriva. Asimismo, mi agradecimiento a la guía constante de Marie-Areti Hers, Francisco Mendiola Galván, Marcela Sepúlveda Retamal y Ramon Viñas i Vallverdú.