

Arte rupestre y cosmovisión de las poblaciones chalchihuiteñas del valle del río Tepehuanes, Durango

Daniel Herrera Maldonado

Centro Interdisciplinario de Investigación
para el Desarrollo Integral Regional
Unidad Durango, IPN

Resumen: El estudio del sitio de arte rupestre La Cantera, ubicado en el valle del río Tepehuanes, ha constituido una fuente muy importante para profundizar sobre la particular manera en la que sus autores, pertenecientes a la cultura chalchihuiteña, concebían y estructuraban el mundo. A partir del análisis de la organización y disposición de las imágenes, se ha reconocido la relevancia de dos grupos de animales-entidades: los cérvidos y los grandes predadores; ambos protagonistas de una relación de oposición y complementariedad entre las fuerzas masculinas, cálidas y celestes, y las femeninas, húmedas y terrestres, cuya combinación deviene en la creación del cosmos mismo.

Palabras clave: arte rupestre, cosmovisión, cultura chalchihuites, valle del Tepehuanes, Durango.

Abstract: The study of the rock art site La Cantera, located in the valley of the Tepehuanes River, has been a very relevant source to understand the particular way in which its authors, belonging to the Chalchihuites culture, conceived and structured the world. Based on the analysis of the organization and arrangement of the images, the relevance of two groups of animal-entities has been recognized: the deer and the large predators; both protagonists of a relationship of opposition and complementarity between the masculine, warm and celestial forces, and the feminine, humid and terrestrial ones, whose combination becomes the creation of the cosmos itself.

Keywords: rock art, worldview, chalchihuites culture, Tepehuanes Valley, Durango.

Procesos de análisis del arte rupestre y cosmovisión

El propósito central de este trabajo será el de profundizar en el carácter o función simbólica de dos grupos de personajes que son imprescindibles del repertorio iconográfico del arte rupestre de la cultura chalchihuiteña en el valle del río Tepehuanes: el grupo de los cérvidos, que incluye entre otros al venado cola blanca, y el de los grandes predadores, que comprende tanto a los cánidos como a los felinos. Como se reconocerá en las siguientes páginas, el análisis del papel de estas entidades implicó también la necesidad de adentrarse en la cosmovisión o manera de entender la realidad de las sociedades que las crearon, siendo éste uno de los ámbitos que esta investigación está interesada en explorar.

Para cumplir estos ambiciosos objetivos se estableció como foco central de estudio al sitio de arte rupestre La Cantera. Este espacio fue escogido por el trascendental protagonismo de los personajes ya referidos, como parte de una serie de composiciones muy complejas que por sus interrelaciones con motivos diversos son reveladoras, como se apreciará, de sus propiedades específicas. Este sitio no será el único foco de atención, pues en la medida que se determine el rol de estas figuras, éste se contrastará con lo que sucede en algunos sitios localizados en el mismo valle, ya que en conjunto conforman un mismo discurso

perteneciente tanto a las pequeñas rancherías como a los centros poblacionales rectores chalchihuiteños que se distribuyen a lo largo de esta gran región.

El análisis de estas manifestaciones gráficas se ciementa en ciertos principios fundamentales, como se expone a continuación. El primero de éstos tiene que ver con su concepción como lenguaje. Lenguaje que, a diferencia de otros que se encuentran en los restos arqueológicos, tiene la virtud de conservarse en las condiciones en las que originalmente fue dispuesto, por lo que su información contextual se presenta como una de sus virtudes más relevantes (Leroi-Gourhan, 1984: 58; Lewis-Williams, 2005: 46). Con esto se intenta subrayar que el reconocimiento del carácter de las figuras no sólo debe depender de sus propiedades formales individuales, sino de la función que adquieren al interior de las grandes composiciones que conforman (Leroi-Gourhan, 1984: 21, 28, 75, 83, 145, 177; Lewis-Williams, 2005: 46, 53). Esta última puede ser identificada a través de, entre otros valores, la posición que ocupan al interior de las agrupaciones de imágenes, las relaciones que éstas mantienen entre sí, la distribución específica de los diferentes conjuntos de expresiones o las asociaciones que establecen las anteriores con ciertos materiales arqueológicos o elementos del entorno, entre éstos el soporte mismo (Herrera, 2022: 157; Leroi-Gourhan, 1984: 20-21, 28, 58, 60, 108, 166-167). Son estas constancias, referentes a los valores de análisis expuestos, las que en conjunto

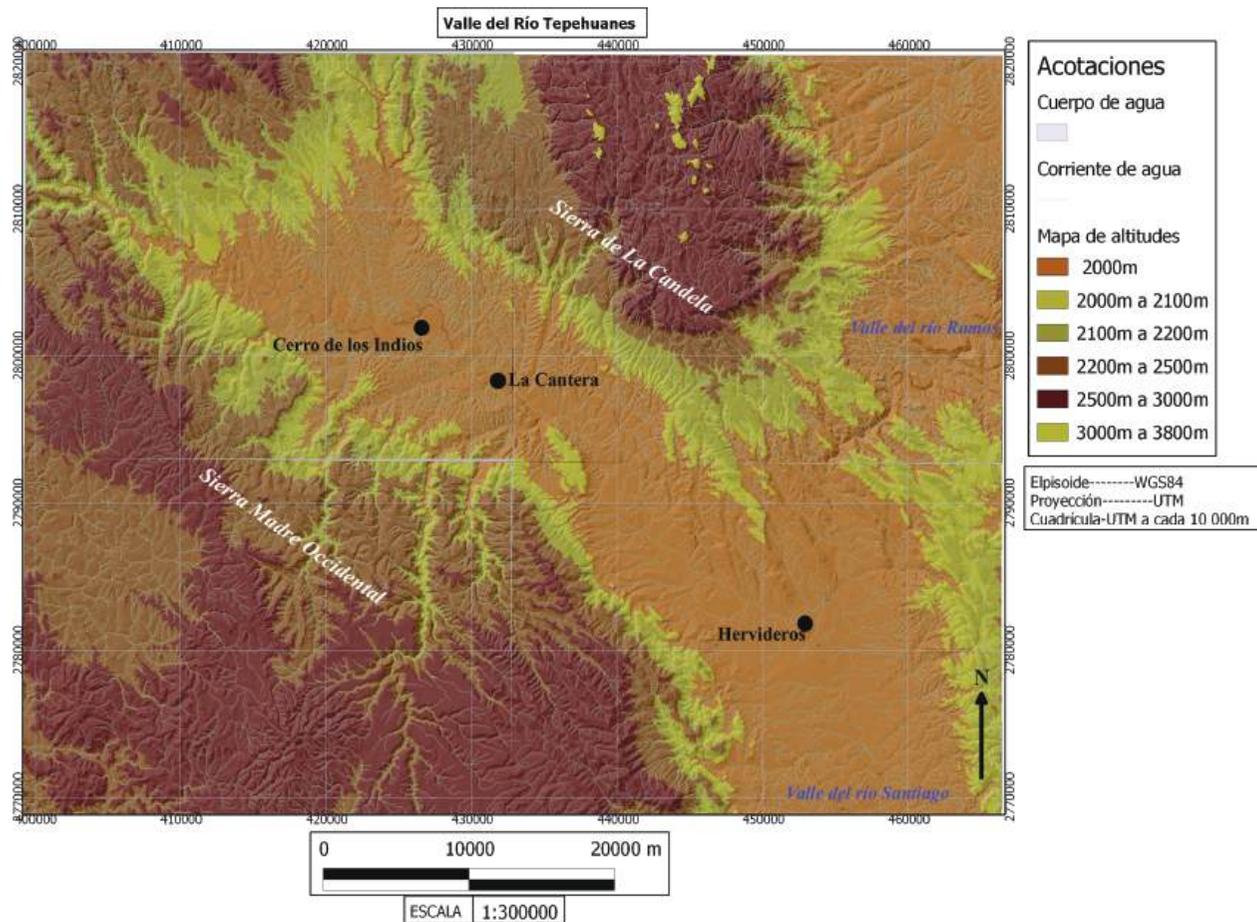


Fig. 1 Mapa del valle del río Tepehuanes. Elaborado por Ana Laura Chacón Rosas.

ayudan al reconocimiento del contenido del mensaje, es decir, de los temas generales de ciertos diseños o de sus agrupaciones, segundo principio esencial que guía esta investigación (Leroi-Gourhan, 1984: 58, 120, 126, 145, 160, 163, 166-167).

Un tercer principio tiene que ver con estas recurrencias o patrones en la disposición y organización de las figuras que refieren finalmente a la construcción de un orden o “estructura compositiva”, socialmente consensuada por las comunidades, cuyo propósito es el de hacer lo más inteligible el mensaje a ser transmitido (Leroi-Gourhan, 1984: 21, 28, 60, 65, 83, 104, 120, 163, 166-167, 205-210, 264; Lewis-Williams, 2005: 46, 55-56, 58-59, 61-64). Para el prehistoriador André Leroi-Gourhan (1984: 58, 160), estas estructuras evidencian una especie de “esqueleto ideológico”, que es el que a la postre le da sentido a este lenguaje y le regula.

Es innegable que en muchos casos, un gran porcentaje de los contenidos de las imágenes, que se derivan de ese marco ideológico, se han perdido irremediamente, dado que se fundamentaban en una tradición oral que por desgracia deja muy pocos testi-

monios en los vestigios arqueológicos (Leroi-Gourhan, 1984: 58, 176). En esas circunstancias, se hace necesario recurrir a las analogías etnográficas o etnohistóricas de algunos pueblos indígenas actuales, o prehispánicos, que cuentan con mayores fuentes para poder explorar esas estructuras que regulan su pensamiento y, por lo mismo, su propio arte (Viñas, Martínez y Deciga, 2001: 204-207).

Una de las estructuras o andamiajes ideológicos que se infiere, por el análisis de las imágenes, habría tenido, hipotéticamente, una actuación fundamental en las asociaciones y organización general de aquellas de La Cantera: es el de la “dualidad”, que entre los pueblos de tradición religiosa mesoamericana da orden al universo (López Austin, 1994: 13, 103-104, 107). Esta manera de concebir el mundo, documentada, por ejemplo, entre los antiguos nahuas del Altiplano Central o los wixaritari (huicholes), tiene como principio la división y estructuración del cosmos en dos mitades opuestas y complementarias: la tierra y el cielo (Gutiérrez, 2010: 62; López Austin, 1994: 18-19, 125-126, 142, 160). A cada una de estas regiones se les adjudican propiedades específicas; así, mientras la



Fig. 2 Conjunto de cuadriláteros y de venados de cinco trazos en el sitio El Peñasco de los Gatos, valle del río Tepehuanes. Foto de Daniel Herrera.

celeste está vinculada con el dominio de las esencias masculinas, calientes, secas y luminosas del universo, la región terrestre, por el contrario, lo está con las femeninas, frías, húmedas y oscuras (Gutiérrez, 2010: 36-38, 41-42; Kindl, 2008: 435; López Austin, 1994: 18-19, 160-162).

De esta división del cosmos deriva, a su vez, una clasificación de la realidad en pares de oposición que se complementan, y en la cual se incluye a todos los seres del mundo, confiriéndoles un origen y parte de las esencias en relación con estas dos regiones (López Austin, 1994: 25, 108, 125-126, 160). Incluso, este esquema de oposiciones complementarias puede transformarse en categorías abstractas contenidas en pares, como las de arriba y abajo, que también estructuran la división del mundo (Gutiérrez del Ángel, 2010: 107). Esta lucha entre los opuestos es primordial, pues de la conjunción de estas fuerzas o esencias, concebida asimismo como un acto sexual, se origina la existencia de la humanidad y el transcurso del tiempo; es decir, confluye un intenso poder creador de la dualidad del universo (Herrera, 2012: 224; López Austin, 1994: 20-21, 77, 160).

Es indispensable recalcar que la expresión de este esquema ideológico entre los grupos chalchihuiteños de Durango, no es insólita o infrecuente, ya que son varios los casos en los que se ha podido comprobar cómo éste es determinante en la construcción simbólica de los territorios que emprenden sus poblaciones, a través de la distribución específica de los temas del arte rupestre

(Berrojalbiz, 2006: 174, 176-177; Berrojalbiz y Hers, 2012: 48-52; 2014a: 313-314); ejemplos de este tipo se registran en el valle del alto río Ramos, en la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo y en el mismo valle del río Tepehuanes. Además, esta concepción cosmológica tiene una actuación determinante, de igual manera, en la configuración interna de las agrupaciones de imágenes en algunos sitios chalchihuiteños de arte rupestre, como el de Las Adjuntas, ubicado en la región de Huejuquilla (Fauconnier y Faba, 2008: 479, 528).

Contexto geográfico y arqueológico

Se precisará, primero, el área en la que se centra esta investigación, el valle del río Tepehuanes (figura 1), localizado en la porción noroccidental del estado de Durango, que se extiende en dirección noroeste-sureste a lo largo de unos 120 km aproximadamente. Este valle se ve delimitado al oeste por las estribaciones de la Sierra Madre Occidental y al este por la Sierra de La Candela. Las aguas de su principal afluente nacen en las tierras altas de esta primera sierra, en los límites entre los estados de Durango y Sinaloa, pero es sólo después de recorrer varios kilómetros por densos cañones que, justo a la altura del rancho Zapiguri, su cauce se abre paulatinamente en un valle que oscila en ancho entre 1 y 5 km (Barbot, 1994: 4). Este último se comunica con el valle del río Zape, si se sigue el arroyo de La Purísima, tributario del Tepehuanes, mientras

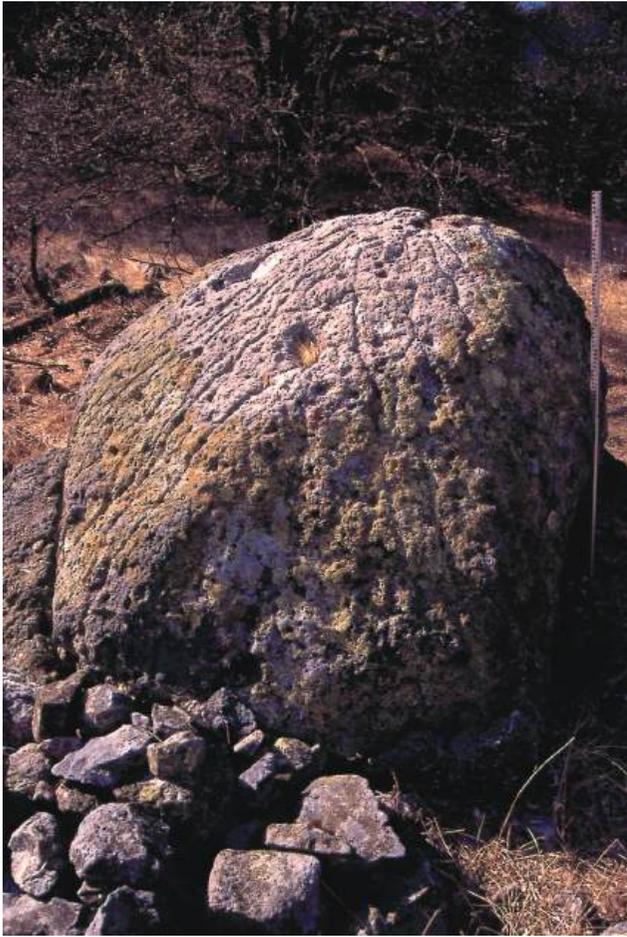


Fig. 3 Múltiples canalitos, pocitas y vulvas grabadas en esta roca del sitio El Capulín, cuenca alta del río Tepehuanes. Foto de Marta Forcano.

que al sur se conecta con la cuenca del Santiago Papasquiario, punto en el cual los ríos Tepehuanes y Santiago confluyen para formar el Ramos.

Los trabajos arqueológicos emprendidos por el Proyecto Hervideros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM), que fueron encabezados en el valle del río Tepehuanes por el subproyecto regional de Christophe Barbot, han dado cuenta de la representativa presencia de los chalchihuiteños en la región a partir del siglo VII (Barbot, 1994: 4; Hers, 2006: 38). Para ilustrar la relevancia de esta cultura, considérese como ejemplo el caso emblemático del asentamiento dominante de Hervideros, con sus más de treinta hectáreas de extensión, ubicado en las cercanías de la confluencia del río Tepehuanes con el Santiago (Tsukada, 2006: 50); y en el límite norte del valle, el del sitio Cerro de los Indios, que recubriendo una área de más de diez hectáreas, disfrutaba, al igual que Hervideros, de una amplia zona fértil al disponerse en

la confluencia también de dos afluentes, el Tepehuanes y La Purísima (Barbot, 1994: 2).

Justo en medio de estos dos grandes centros poblacionales, en la porción central de este valle (figura 1), se concentran varios santuarios de arte rupestre, que aprovechando las altas paredes verticales de la serranía que bordea estrechamente al Tepehuanes y a su afluente el Arroyo El Potrero, fueron grabadas una multiplicidad de figuras cuya localización parece relacionada con su cercanía a estos ríos (Berrojalbiz y Hers, 2014a: 308-314; Forcano, 1997, cap. IX: 6).

Son los registros y dibujos del dilectante Jesús Lalalde (1987) los que muestran, por primera vez, la imaginería de estos emplazamientos, pero es sólo hasta los trabajos sistemáticos de Marie-Areti Hers (2001a) y Marta Forcano (1997, 2000), que es posible reconocer con precisión en estas figuras la autoría de los grupos chalchihuiteños. Estos espacios sintetizan, en buena medida, las temáticas que van a caracterizar a su tradición de arte rupestre en la cuenca del alto Nazas:¹ los grandes cuadriláteros o escudos (figura 2), el complejo de vulvas, piletas y canales (figura 3), y la representación de temáticas naturalistas, como la de antropomorfos, zoomorfos y algunos elementos astrales (figura 4). En el caso de esta investigación, el esfuerzo se ha encaminado a profundizar en el estudio de uno de estos sitios, La Cantera (figura 1), considerando siempre la importancia de no perder de vista la relación que guardan sus expresiones con la del resto de los emplazamientos rupestres aledaños, pero también consciente de la relevancia de su contextualización a nivel del marco general de la iconografía de la cultura chalchihuites.

La Cantera

Es sólo situado a nivel del valle, junto al río, que es posible apreciar en su verdadera magnitud el gran frente rocoso en el que, en una extensión de aproximadamente 300 metros, se distribuyen los seis grandes sectores o paneles que conforman el sitio en cuestión (figura 5). Habrá que cruzar el río, entonces, para ascender por el talud y situarse al pie de la gran pared vertical, en la que en el extremo oeste de este lugar se localiza el primer conjunto de imágenes. Es este panel, el F, el primero que también es accesible si se llega al sitio viniendo desde la meseta. Justo arriba, en esta área, se ha documentado una pequeña zona habitacional chalchihuiteña, conformada por al menos cinco estructuras arquitectónicas de planta cuadrangular asociadas

¹ La parte alta de la cuenca del Nazas está constituida por una serie de ríos perennes que surcan los valles de la vertiente oriental de la Sierra Madre Occidental. Entre sus afluentes se encuentran los ríos Santiago Papasquiario, Tepehuanes, Ramos, Zape, Matalotes, Sextín, Santa María del Oro y Nazas.

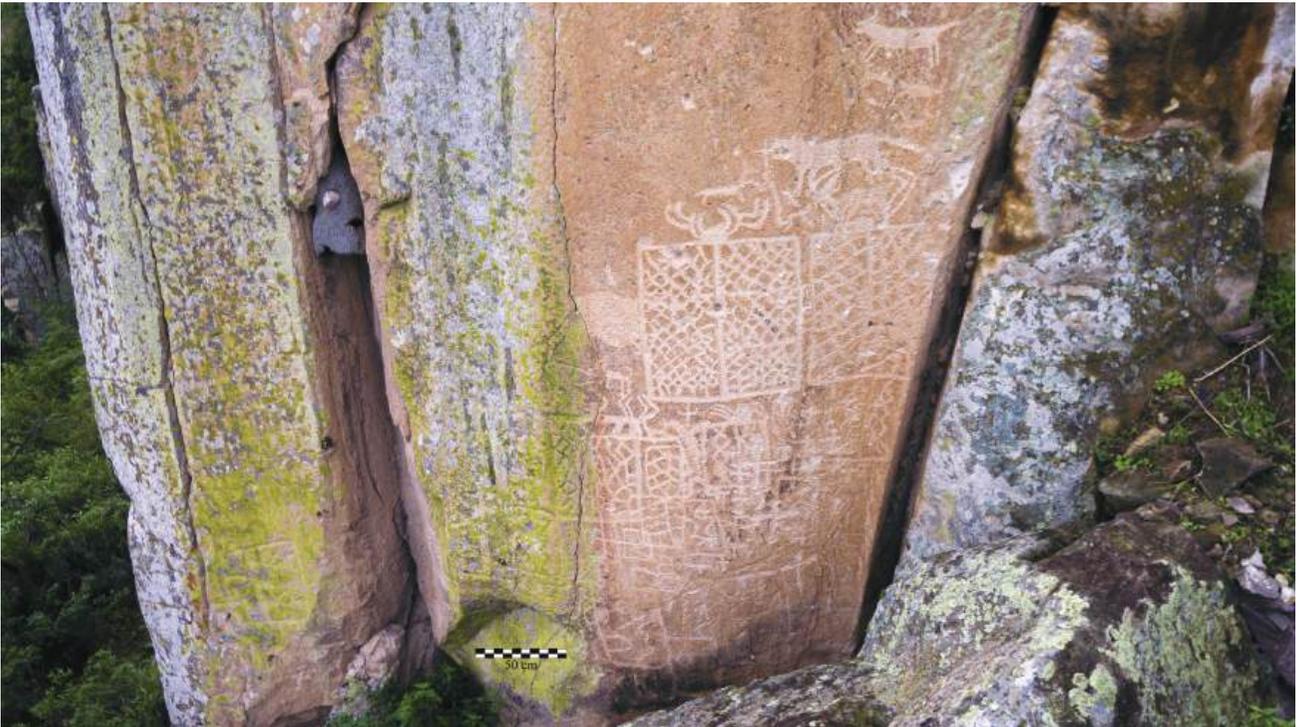


Fig. 4 Petrograbados del sitio La Candela, valle del río Tepehuanes. Foto de Daniel Herrera.

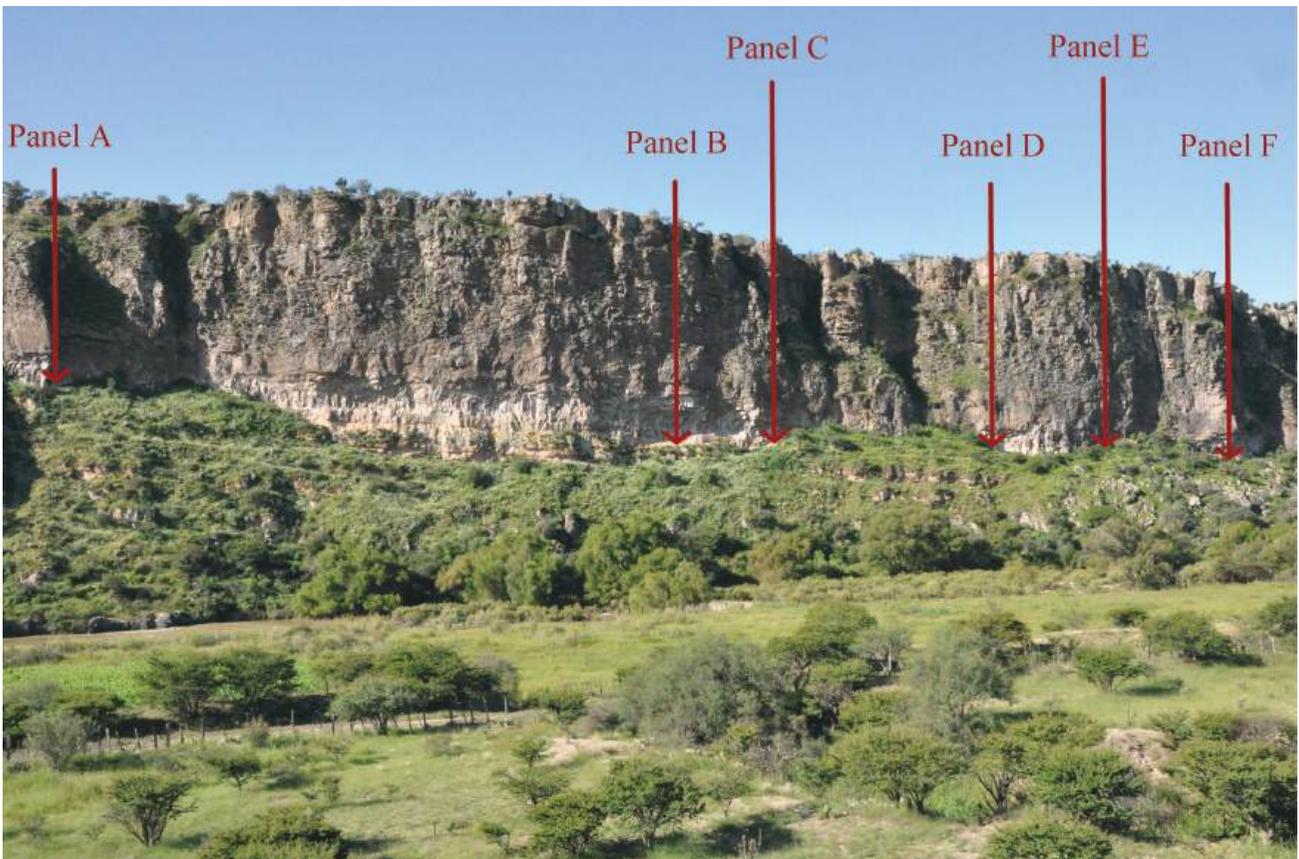


Fig. 5 Panorámica del gran frente rocoso de La Cantera con sus seis paneles o sectores de arte rupestre. Foto de Daniel Herrera.



Fig. 6 Primeros conjuntos de imágenes de La Cantera viniendo desde la meseta, límite oeste del sitio. Conjuntos 22 y 23, panel F. Dibujo de Daniel Herrera.

a abundante material lítico y cerámico; se trataría, por lo tanto, de una de las modestas rancherías que caracterizan el patrón de asentamiento bastante disperso del valle del río Tepehuanes (Barbot, 1994: 2, 19, 22, 25; Forcano, 1997, cap. XII: 145). Como en este caso, buena parte de estas pequeñas aldeas se ubican en las cercanías de los ríos perennes, junto a las tierras de cultivo, además de que suelen ocupar lugares que son fáciles de defender o desde los cuales se disfruta de cierta protección por el amplio dominio visual que ofrecen (Barbot, 1994: 2, 6-7, 22; Berrojalbiz y Hers, 2014a: 309).

Con seguridad, los integrantes de esta pequeña unidad familiar eran de los continuos visitantes a las expresiones, guiando igualmente a los peregrinos en el conocimiento de este santuario que, junto con el necesario recorrido de otros espacios de arte rupestre que se concentran en esta región, constituirían en su conjunto una verdadera iniciación. Para ello, seguirían el camino que actualmente conduce a los grabados y pinturas viniendo desde la meseta. La existencia de un muro al inicio de este camino, del cual únicamente se distinguen sus cimientos, permite suponer que este paso era controlado, de manera que no cualquiera podía acceder a la pequeña vereda que desciende paulatinamente hacia el río, facilitando el acceso a las expresiones ante la imposibilidad de sortear los desfiladeros del frente rocoso, que se presentan en buena parte de sus lados.

Situados junto al primer grupo de imágenes del panel F, los visitantes chalchihuiteños apreciarían que una de las figuras que dan la bienvenida al lugar, es la de un peligroso predador dispuesto con una gran vulva entre sus piernas (figura 6, motivos 47 y 48). Por su gran hocico apuntado, ligeramente abierto, en actitud de producir algún sonido, y sus dos orejas triangulares bien erguidas, parece que se trata de un cánido, tal vez un lobo, perro o coyote; sin embargo, su larga cola vertical no descarta que pudiera ser, asimismo, un felino (Herrera, 2012: 174-177). Desde ahora es imprescindible contemplar, como parte de la identificación de estos zoomorfos-entidades, que se está indagando acerca de imágenes construidas en el seno de ontologías que son ajenas a las categorías occidentales, de lo que pueden ser las especies animales. Ante esto, es importante ser cauteloso de estas identificaciones, si bien son de ayuda en la determinación de las cualidades que expresan los personajes creados.

Para seguir avanzando en dirección a los otros paneles, es necesario continuar por una estrecha vereda paralela al escarpe que exhibe, en varios puntos, un borde vertical que cae directamente hasta el río (figura 7). A partir de esto se comprueba que una de las características más distintivas de este lugar, es el patrón extenso y disperso en la distribución de los conjuntos de imágenes, lo cual determina que desde su interior el sitio no pueda verse de forma completa (véase la figura 5).



Fig. 7 Vista del valle del río Tepehuanes desde la pequeña vereda paralela al gran frente rocoso que asciende hasta el panel A de La Cantera. Foto de Daniel Herrera.

Al llegar a los últimos grupos con expresiones, es notable que el estrecho camino, que igualmente siguieron los peregrinos chalchihuiteños, implica cada vez más un paulatino ascenso, a tal grado que, al final, para acceder al panel A, se hace necesario efectuar una escalada sobre una pendiente bastante vertical sin vereda clara con la cual guiarse. Más allá de este panel, no es posible continuar sobre el borde de la pared, pues el camino se aprecia interrumpido por una caída de varios metros; es por esa razón que tanto los límites este y oeste del sitio están claramente establecidos por las características naturales del lugar (figura 8).

Es significativo que sea la figura del denominado venado esquematizado de cinco trazos, ubicado en la porción central de un gran cosmograma, la imagen que delimita el sitio, al este, a una altura superior respecto de los otros paneles (véase la figura 8). Uno de los rasgos más distintivos de este motivo es la particular manera en la que fue grabado o pintado, perfilando el contorno de su silueta en base generalmente a cinco trazos discontinuos. En ocasiones suele diseñarse sus cornamentas, por lo que es más fácil identificarlo como un venado. Su constante presencia en casi todos

los emplazamientos de arte rupestre, ha llevado a determinar que la figura esquemática de este venado servía como un elemento de identidad territorial para las poblaciones chalchihuiteñas de la parte alta de la cuenca del Nazas y del alto Florido, la Mesa de Tlahuitoles, ubicada en las regiones altas de la Sierra Madre Occidental (Berrojalbiz y Hers, 2014a: 275-277); y ahora se sabe, también, a partir de los últimos registros en el Cañón de Molino, para las comunidades de la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo (Herrera, 2016: 28-31; Herrera y Chacón, 2015: 92-94). Con este motivo se conformaba, a lo largo del territorio marcado, una antigua entidad sociopolítica que se legitimaba bajo el emblema de lo que fue seguramente un ancestro (figura 9).²

Un rasgo sobresaliente en el caso del venado de La Cantera, es la manera en la que fue inscrito al interior de un cuadrilátero (figura 10). Este último diseño, con un elemento en forma de “X” en su interior (figura 6, motivo 36, y figura 10), suele ser frecuente tanto en

² Para profundizar sobre el carácter del venado de cinco trazos como ancestro, revítese a Daniel Herrera (2012: 210-215).



Fig. 8 Petrograbado del venado esquemático de cinco trazos al interior de un gran cosmograma. Panel A de La Cantera. Foto de Daniel Herrera.

la iconografía de la cerámica como del arte rupestre chalchihuiteño, probablemente aludiendo, como se ha analizado a profundidad en algunas investigaciones, a la configuración cuatripartita del cosmos que los artistas indígenas concebían (Herrera, 2012: 196-206). Los dos elementos triangulares que se distinguen en los márgenes superior e inferior del rectángulo, parecen no sólo subrayar la configuración de los cuatro rumbos en los que se divide horizontalmente el universo para los pueblos de tradición mesoamericana, sino, adicionalmente, recalcan la ubicación del venado de cinco trazos en el ombligo o centro del mismo, punto de emergencia y origen de la humanidad, espacio de interconexión con los otros estratos del universo, el cielo y el inframundo (Herrera, 2012: 196-206). Este espacio, además, es el lugar de sacrificio por excelencia como acto creador y transformador (Neurath, 2013: 62-70). Y así sucedió con el niño “chueco”, que saltó a la fogata ubicada en el ombligo del mundo, como parte de un rito de autosacrificio huichol, que derivó en el renacimiento de éste como el sol (Lumholtz, 1986 [1900]: 53; Neurath, 2013: 66). Incluso, en algunos mitos huicholes, el papel del niño es encarnado por el venado (Gutiérrez, 2010: 71-72).

En oposición y complementariedad a las propiedades sacrificiales, transformativas, masculinas y solares del venado, en las cuales se profundizará más adelante,

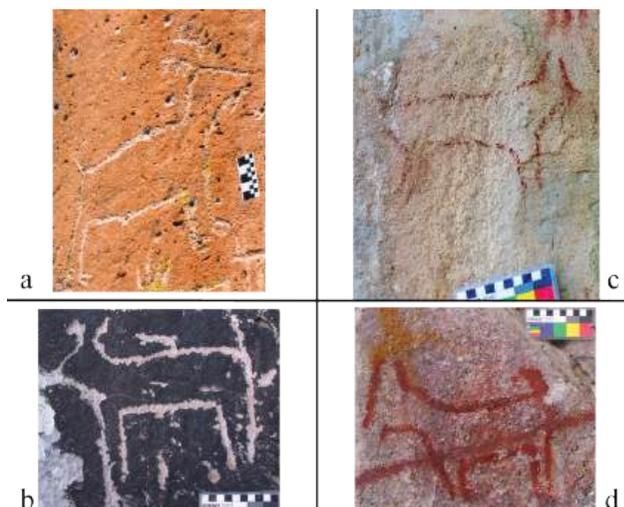


Fig. 9 El venado de cinco trazos: a) El Peñasco de los Gatos, valle del río Tepehuanes (foto de Daniel Herrera); b) La Cantera, valle del río Tepehuanes (foto de Marie-Areti Hers); c) Rincón del Canal, Cañón de Molino (foto de Daniel Herrera); d) Mesa del Comal, cuenca del río Zape-Sextín (foto de Marie-Areti Hers).

considérese la imagen del gran carnívoro que delimita, en cambio, el sitio al oeste, sintetizando, por la manera tan expresa en la que fue marcado su sexo, las fuerzas de lo femenino, lo húmedo, la sexualidad. Es así que estos seres conforman una dualidad significativamente acentuada por las diferencias de altura que existe entre los dos extremos del sitio y la confrontación de las direcciones cardinales este-oeste, en las que, aproximadamente, se ubica cada uno de éstos.

Para poder entender con mayor claridad esta dualidad, ha sido importante que se considere la manera en la que los wixaritari, herederos de la cultura chalchihuiteña, como lo son también los coras, mexicaneros, acaxeos y xiximes (Punzo, 2014: 350-354), conciben el mundo a partir de la lucha de dos fuerzas cósmicas opuestas: la ígnea representada por Tayaupá, Nuestro Padre Sol, y la terrestre representada por Takutsi Nakawe, la diosa de la tierra y la luna (Gutiérrez, 2010: 62-67; López Austin, 1994: 142). Esta concepción del cosmos es fundamental en todos sus procesos culturales, a tal grado que, por ejemplo, su ciclo ceremonial anual opera teniendo como estructura la lucha entre las dos regiones opuestas del universo, creando una dicotomía entre el periodo de lluvias, asociado con entidades femeninas, acuáticas, ligadas a la fertilidad, y la temporada de secas, que remite a los seres solares y masculinos (Gutiérrez, 2010: 36-38, 41-42; Kindl, 2008: 435). Este esquema de oposiciones complementarias que se produce entre conceptos como el de la luz y la oscuridad, el día y la noche, el sol

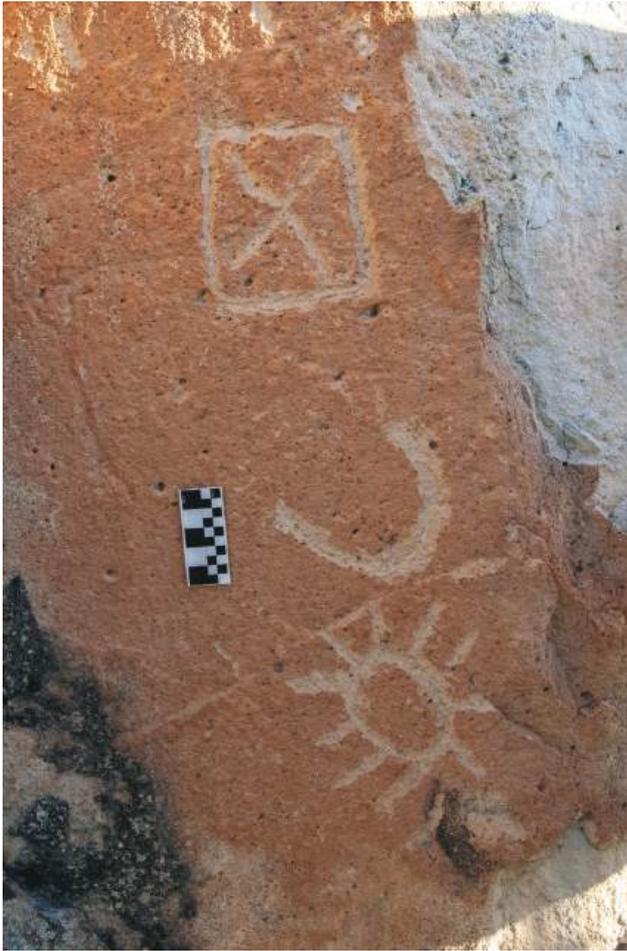


Fig. 10 Cuadrilátero con “X” en su interior, junto a elementos astrales-cosmológicos del sitio Cerro Palomas, valle del río Tepehuanes. Foto de Daniel Herrera.

y la luna, permite su transformación en categorías abstractas contenidas en pares, como las de arriba y abajo, que en el caso de los centros ceremoniales tukipa se utiliza para aludir, de acuerdo con la ubicación de los objetos ceremoniales en este espacio, a la complementariedad entre la región celeste y la del inframundo (Gutiérrez, 2010: 107; Kindl, 2008: 433). En tal caso, es central que se valore cómo estos espacios rituales se estructuran según el movimiento diario del sol, en “un eje poniente-oriente, sobre un plano inclinado, en el que la persona idealmente mira hacia el este, arriba, y el oeste queda atrás, abajo” (Kindl, 2008: 433).

De esta forma, es comprensible que la disposición de los dos paneles en los extremos del sitio va más allá de cualquier tipo de casualidad, sobre todo al contemplar, además, que esta estructura rige distintas composiciones de La Cantera, en la que los cérvidos, los cánidos o los felinos surgen como protagonistas.

De las cualidades cosmológicas de los cérvidos y los feroces predadores

De regreso al panel F, reconócese los varios cuadrúpedos con cuerpo rectangular que ocupan la región superior izquierda del conjunto 20 (figura 11). Estos tres de arriba se identifican como venados, por su par de cornamentas diseñadas a partir de dos líneas curvas con sus puntas dirigidas hacia el frente, principal elemento iconográfico que los distingue de las otras especies animales plasmadas. Es importante que se asuma las diferencias formales y, probablemente, en significado, entre estos cérvidos con el cuerpo completamente grabado y los elaborados a partir de cinco trazos discontinuos, pero en los que se perciben, igualmente, ciertas cualidades cosmológicas compartidas. Para ilustrar estas últimas, se analizará el caso emblemático del venado con cuerpo también rectangular del panel C (figura 12, motivo 12). Inmediatamente llama la atención del observador por la particular manera en la que fue grabado en sentido vertical y en actitud de ascenso. Adviértase que la pared que fue escogida como soporte, es de las pocas con motivos en el sitio que se orientan hacia el este, mirando el despuntar del sol, originando que los rayos iluminen el venado directamente al amanecer, como si por su disposición acompañara el ascenso de este astro en el horizonte (figura 13). Este fenómeno sólo se registra durante los meses de marzo a septiembre, lo cual es muy significativo dentro del ciclo solar anual, pues coincide con el equinoccio de primavera y otoño, momentos que son significativos en el proceso huichol de nacimiento, madurez y muerte del Padre Sol (Gutiérrez, 2010: 140-145). Por último, nótese la inclusión, asimismo, de un venado de cinco trazos y un par de cosmogramas punteados en la escena (figura 12, motivos 7, 10-11).

En este contexto, es de gran apoyo valorar cómo para los wixaritari, el venado cumple el papel de acompañante, guía y protector del sol contra los seres de la noche y del inframundo, representando a Nuestro Hermano Mayor Kauyumari, la estrella de la mañana y de la tarde, quien dirige la salida y ocaso del sol (Gutiérrez, 2010: 96-97). De acuerdo con el relato, el sol emprende su camino hacia el cielo, cada mañana, gracias a la ayuda de las aves y el venado; Kauyumari, investido por las cualidades de este último animal, se encarga de levantarlo a través de sus astas (Gutiérrez, 2010: 68, 101). A pesar de que el venado no cuenta con alas para elevarse, las cornamentas se convierten en un equivalente de ellas, pues es la fuente principal de su poder (Gutiérrez, 2010: 102).

De regreso nuevamente al análisis del conjunto 20, panel F, se reconoce el parentesco de los cérvidos con las propiedades cálidas y celestes del sol, no sólo por

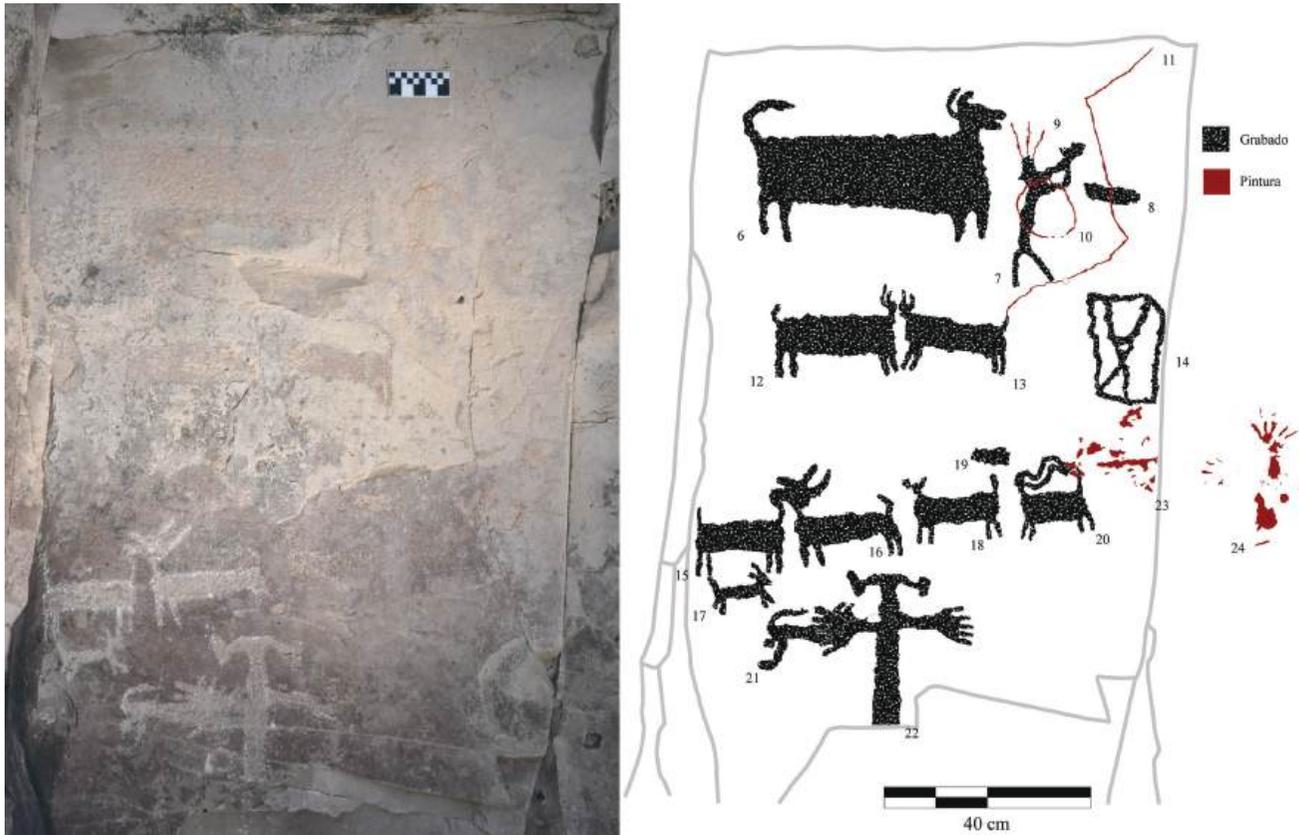


Fig. 11 Conjunto 20, panel F de La Canterera. Foto y dibujo de Daniel Herrera

su ubicación en el área superior de la composición, sino además por la particularidad de que sean sólo los cuadrúpedos de esta temática, a diferencia de los cánidos de más abajo, los que reciben una ligera capa de colorante rojo (figura 11, motivos 6, 12 y 13). Si la asociación con este color y su especial localización no fuera suficiente, obsérvese como del área superior y celeste del panel surge una pequeña línea zigzagueante (figura 11, motivo 11), en alusión, tal vez, a la luz y el fuego del rayo solar, que termina conectándose con la cola de uno de los cérvidos. Respecto de este mismo tema, es interesante la analogía que existe para los wixaritari al referirse a las cornamentas de los venados, como una evocación de los rayos solares (Gutiérrez, 2010: 78, 102-103). En ese caso se sugiere una analogía semejante a la de la ontología huichola, dada la cercanía formal entre las dos líneas zigzagueantes que conforman las astas del venado ejecutado un poco más abajo (figura 11, motivo 20) y la del rayo solar ya descrito.

A medida que se desciende en el panel, se constata la introducción de una nueva temática, la de los feroces predadores (figura 11, motivos 16 y 17), relacionada con la preponderancia del ámbito terrestre y femenino del cosmos, a la que parece asociarse la parte inferior de la composición. Como en el caso de los

cérvidos, estos furtivos cazadores presentan sus elementos de identificación en los rasgos exagerados de su cabeza: su hocico es largo y pronunciado, llegando a ser apuntado; las mandíbulas se encuentran bien marcadas, ligeramente abiertas y de un pronunciado grosor en referencia a la fuerza bien conocida de su mordida; sus dos orejas se diseñan erguidas, perfiladas a través de dos líneas rectas paralelas, o en ocasiones, son de una forma triangular bastante puntiaguda. Por los recursos iconográficos utilizados es probable que se trate de algún cánido o felino. Es relevante que estos mismos elementos gráficos que los identifican aquí, sean recurrentes tanto en el arte rupestre como en la cerámica de filiación chalchihuiteña (Herrera, 2012: 174-177).

Si bien es cierto que las propiedades de estos peligrosos predadores, vinculadas con la sexualidad, la fertilidad y con el dominio húmedo y femenino del cosmos, se ven claramente ejemplificadas en el gran cuadrúpedo con la vulva entre sus patas que delimita al oeste el sitio (figura 6, motivos 47 y 48), éstas se ven igualmente subrayadas en razón de la asociación que existe entre los que se ubican en el conjunto 20 y la figura humana con los brazos extendidos que se dispone debajo de ellos (figura 11, motivo 22). Esta última figura se reconoce como la conocida *mujer con pei-*

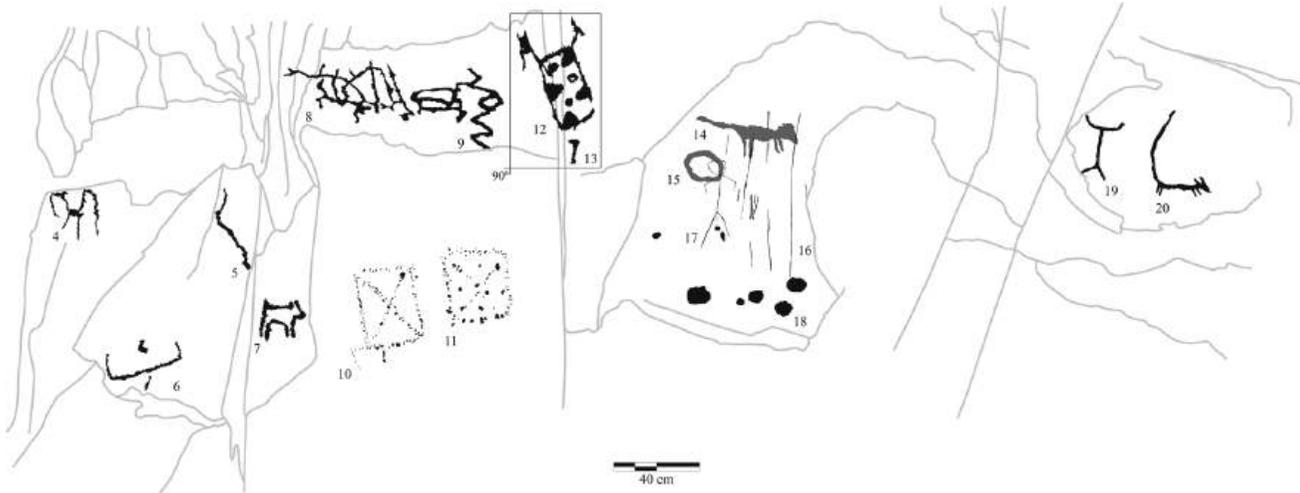


Fig. 12 Conjuntos 5, 6 y 7 de petrograbados del panel C de La Cantera. Dibujo de Daniel Herrera.

nado de mariposa, documentada a lo largo de 18 siglos en el arte rupestre, la cerámica y la pintura mural de las kivas del suroeste de Estados Unidos. Su arribo a Durango parece ser producto de los contactos entre las poblaciones chalchihuiteñas y los ancestros de los indios Pueblo, durante las fases Ayala-Las Joyas (600-900/1000 d.C.) y Tunal-Calera (900/1000-1250 d.C.) (Hers, 2001b). El rasgo más característico de este personaje es su particular peinado diseñado como dos espirales situadas a ambos lados de la cabeza y a la altura de las orejas (figura 14). Aún hoy en día, las jóvenes mujeres de las comunidades Hopi, Zuñi y Taos que entran a la pubertad y no se han casado, portan este peinado, nombrado con el verbo poli'inta —“llevar puesta una mariposa”—, desempeñando un papel importante relacionado con la creación en sí misma, la fertilidad, la abundancia y el crecimiento del maíz (Hays-Gilpin, 2004: 36-37, 127-128, 131, 133-134, 139-140).

Los propios rasgos iconográficos del personaje femenino de La Cantera, reiteran las propiedades anteriormente mencionadas (figura 14). Por un lado, su carácter telúrico se expresa en la disposición cuatripartita de su cuerpo, con sus dos brazos levantados en plano horizontal y el eje vertical de su figura, todo esto en referencia a los cuatro rumbos y el centro a partir de los cuales se estructuraba la superficie de la tierra.³ Sus manos fueron detalladamente perfiladas con las palmas abiertas hacia enfrente, trazando con cuidado cada uno de sus dedos, un rasgo que suele ser poco usual en los antropomorfos rupestres y que lo convierte en uno de sus elementos más sobresalientes. Si a esto



Fig. 13 Obsérvese cómo por la orientación del soporte rocoso hacia el este, el venado grabado ahí es iluminado directamente al amanecer por los rayos del sol, sólo entre los meses de marzo y septiembre. Imagen tomada el 15 de septiembre de 2009 a las 9:20 horas, La Cantera. Foto de Daniel Herrera.

³ Por desgracia, el motivo se encuentra incompleto por un gran desprendimiento en su región inferior.



Fig. 14 *a y b*) personaje femenino con peinado de “mariposa” del conjunto 20, panel F, La Cantera (dibujo y foto de Daniel Herrera); *c*) mujer hopi con peinado estilo “mariposa”, óleo sobre albanene (autoría de Araceli Maldonado González).

se agrega el tamaño exagerado de sus manos con respecto al resto del cuerpo, parece clara la intención de exaltar cierta cualidad del personaje, tal vez en relación con su poder de obrar y crear, como sucede en distintos contextos en Mesoamérica. Por ejemplo, se habla “de los que ‘no habían escondido sus manos, sus pies’ [...] [como aquellos] que siempre habían actuado en beneficio de los demás” (López Austin, 1994: 200).

En relación con la mariposa que forma su peinado, en Mesoamérica como entre los wixaritari, este insecto se liga a la transformación iniciática (Neurath y Kindl, 2005: 33), después de todo, no hay mejor estadio en la vida de una mujer que ejemplifique una fase de cambio, que la etapa de la pubertad, momento en el que las vírgenes hopis portan dicho tocado. Para este último pueblo, tal insecto se asocia con el verano, las flores, la fertilidad, el agua y el mundo espiritual (Hays-Gilpin, 2004: 131, 134).

En fuerte conexión con esta imagen se encuentra el sitio de arte rupestre Salto del Perro, ubicado en el Cañón de Potrerillos, que forma parte de la gran región de la Cuenca de la Laguna de Santiaguillo. En sus composiciones plasmadas se distinguen varias vírgenes con peinado de mariposa, con el genital femenino diseñado, ratificando su vinculación hacia la fertilidad y la sexualidad (figura 15), además de que el entorno natural en donde se sitúan, un estrecho cañón con manantiales y un arroyo temporal que nutren una densa vegetación, exalta las propiedades húmedas, oscuras y femeninas del ámbito del cosmos al que pertenecen (Berrojalbiz y Hers, 2012; 2014b: 261-265; Herrera y Chacón, 2017: 120-121).

Nuevamente en La Cantera, se distingue, por último, cómo la mano derecha de la figura femenina se superpone y, por lo mismo, hace desaparecer la cabeza de lo que podría ser un venado, pues aún es posible apreciar,



Fig. 15 Personajes femeninos con peinado de mariposa y los genitales marcados, sitio Salto del Perro, Cañón de Potrerillos. Modificación DStretch LDS. Foto de Daniel Herrera.

a pesar de la sobreposición, los trazos de su cornamenta (figuras 11 y 14, motivo 21). Es significativo que la composición de estas dos imágenes se estructura de manera análoga a la de arriba (figura 11). En esta última, los dos predadores (motivos 16 y 17) rodean a un tercer cuadrúpedo, cuya cabeza desaparece ahora entre las fauces del cazador mayor (motivo 15); a su izquierda, dos cérvidos observan el destino fatal del que fue seguramente uno de sus congéneres (motivos 18 y 20). La confrontación natural entre estas especies permite sugerir que el cuadrúpedo con la cabeza devorada se trate también de un cérvido; este tipo de escenas de cacería o de persecución son recurrentes en La Cantera; un bello ejemplo es el del conjunto 8 panel D (figuras 16 y 17).

Lo fundamental aquí es que el antagonismo entre estas especies; como se registra en la historia de los wixaritari (Gutiérrez, 2010: 71-72, 90, 94-95, 58-59, 62-63), podría representar el conflicto entre las dos fuerzas opuestas y complementarias que sintetizan estos personajes y que estructuran la disposición del cosmos. El papel de los seres asociados al ámbito de lo femenino y de la sexualidad en estas escenas contiguas, ya sea que se trate de la figura femenina con peinado de mariposa o el de los predadores, es el de ser ejecutores del desenlace de tal oposición de fuerzas: el sacrificio del venado. La importancia de inmolar al venado radica, como lo explican bien los huicholes, es su profundo sentido de creación y transformación del mundo, contribuyendo a asegurar su existencia y continuidad (Gutiérrez, 2010: 72; Neurath, 2013: 51). Las implicaciones de la



Fig. 16 Conjunto 8, panel D de La Cantera. En la imagen se aprecian dos escenas de cacería o persecución protagonizadas por cérvidos y predadores. Foto de Daniel Herrera.

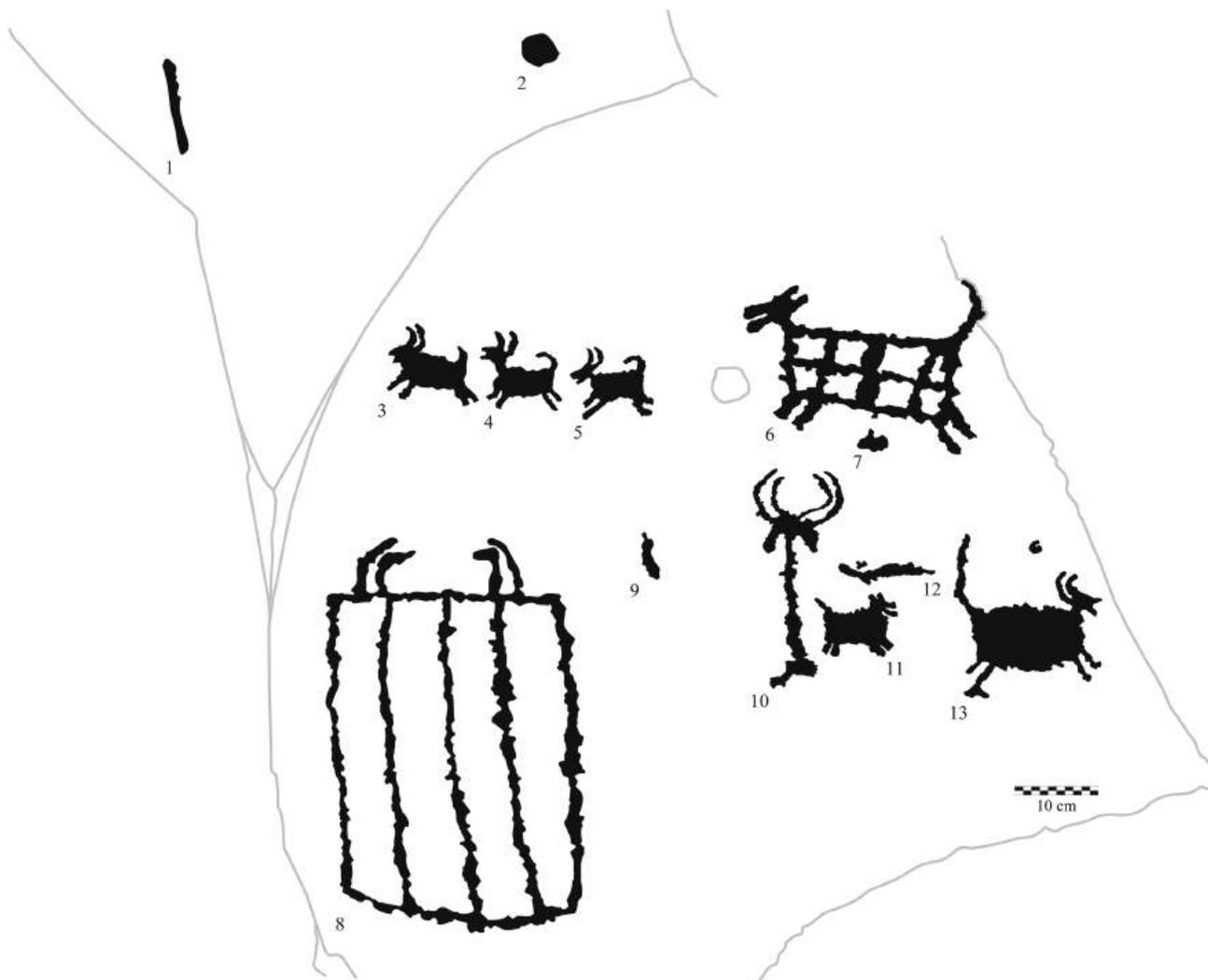


Fig. 17 Conjunto 8, panel D de La Canterana. Dibujo de Daniel Herrera.

composición se ven confirmadas cuando se considera la geometría del cuadrilátero con equis interna dispuesto un poco más arriba, que previamente se ha planteado, sintetiza la organización espacio-temporal del cosmos chalchihuiteño, además de que una más de sus funciones sería la de recalcar el aspecto mitológico-histórico de la escena (figura 11, motivo 14) (Kindl, 2008: 446).

En ese sentido, se concibe al acto de cazar como el mejor medio, en el caso de los rituales wixaritari (Gutiérrez, 2010: 61-62, 68, 158), mexicaneros (Alvarado, 2000: 166) y en el arte rupestre chalchihuiteño, también, para exponer la lucha cosmológica entre los seres masculinos, cálidos, celestes y los seres femeninos, húmedos, telúricos. Su lucha recrea el momento de la creación original, así como la oposición constante que permite el nacimiento de los seres mundanos y el transcurrir del tiempo. Sin embargo, este proceso de construcción del mundo es consecuente con un fenómeno de gran importancia para los chalchihuiteños: el sacrificio. No obstante, la clara violencia que se expresa al matar a

un animal tierno y puro como el venado, fundador de su religión y su *costumbre*, para los huicholes, la cacería consiste en convencer al animal de que realice el autosacrificio, después de todo es él el fundador de “el costumbre” (*yeiyari*), el mayor interesado en que se asegure su continuidad, que se le siga cazando y matando (Neurath, 2013: 51). Su muerte se entiende como un acto voluntario que asegura la prolongación y existencia del mundo (*kiekari*), y que paralelamente produce la transformación de los antepasados en deidades y en las cosas que los humanos necesitan para vivir (Neurath, 2013: 51).

Conclusiones

Finalmente, el análisis de las propias características físicas de La Canterana da sentido también a la dinámica de oposición y complementariedad de las fuerzas cosmológicas que estructuran a las imágenes de arte rupestre. De esta manera, por la orientación hacia el nor-

te del gran escarpe, existe un marcado contraste entre la época en que los motivos reciben luz (aproximadamente en la temporada de primavera-verano) y en la que prácticamente se mantienen en la sombra (otoño-invierno), fenómeno que recrea un escenario de antagonismo de las propiedades luz-oscuridad. La dualidad creada por la iluminación en el sitio acarrea otro tipo de división estacional entre el periodo de lluvias en verano y el de secas en invierno, lo que determina el dominio cíclico de dos tipos de fuerzas opuestas: la de los seres fríos y húmedos en la temporada de lluvias, y la de los seres cálidos, ígneos y solares en la de secas, división polar que establece la dualidad del cosmos en las concepciones mesoamericanas (López Austin, 1994: 162).

Además, por el eje en el que se orienta el frente rocoso, se define un tipo de oposición muy claro entre las direcciones poniente-oriental. El oriente representa el amanecer, el nacimiento del astro solar y, por lo tanto, el origen; mientras que el poniente, como puerta al inframundo, se relaciona con la muerte del sol que da paso a la noche (López Austin, 1994: 136). En términos del modelo cosmogónico de los wixaritari, el este es lo de arriba, lo de adelante, y el oeste es lo

de abajo, lo de atrás (Gutiérrez, 2010: 107, 109, 138). Este eje es el del curso del astro solar, cuyo movimiento permite la conjunción del espacio y del tiempo, es decir, la conformación del cosmos (Berrojalbiz y Hers, 2014b: 265-269). Este mismo eje es el que los peregrinos chalchihuiteños seguirían en su recorrer por los diferentes paneles de La Cantera, desde el extremo inferior y poniente del sitio.

A semejanza del gran predador que se localiza al principio, síntesis de las esencias de lo femenino y la sexualidad (figura 6, motivos 47 y 48), caminarán rumbo al oriente con la firme intención de seguir y cazar al venado (figuras 5 y 16). Como en las danzas mexicaneras, este último es atrapado por el perro en el momento en que sale el sol (figura 13), de cuya muerte y sacrificio, como se observa en el panel A (figura 8), deriva su transformación en ancestro con presencia real en los objetos, pero ante todo la creación del mundo solar. Su ubicación al centro del gran cosmograma, espacio conferido en los calendarios mesoamericanos (De Durán, 1995: lam. 36) y objetos rituales huicholes (Gutiérrez, 2010: 101-102; Kindl, 2008: 438-439) al sol o a aquellos animales estrechamente adeptos a él, no dejan dudas al respecto.

Bibliografía

Alvarado Solís, Neyra P.

2000 Los mexicaneros en el Norte de México: una reflexión sobre las prácticas agrícolas y de caza-recolección. En Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, María de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (eds.), *Nómadas y sedentarios en el Norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff* (pp. 159-168). México, IIA-III-UNAM.

Barbot, Christophe

1994 Informe de actividades del estudio regional del valle del río Tepehuanes, Proyecto Hervideros, temporada de mayo-junio. Mecanoscrito. México, IIE-UNAM.

Berrojalbiz, Fernando

2006 Arte rupestre y paisaje simbólico mesoamericano en el norte de Durango. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (89): 135-181.

Berrojalbiz, Fernando y Hers, Marie-Areti

2012 El Salto del Perro, Durango, México. La construcción de un paisaje sagrado en los confines de Mesoamérica. En Françoise Fauconnier y Serge Lemaître (eds.), *Rock Art in the Americas: Mythology, Cosmogony and Rituals*

(pp. 47-59). Londres, British Archaeological Reports International Series.

2014a El alto Nazas. La comarca del venado. En José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers (eds.), *Historia de Durango*, t. I: *Época antigua* (pp. 272-317). México, III-Universidad Juárez del Estado de Durango.

2014b La ocupación chalchihuiteña en el Valle de Guatimapé. En José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers (eds.), *Historia de Durango*, t. I: *Época antigua* (pp. 246-270). México, III-Universidad Juárez del Estado de Durango.

Durán, Diego de

1995 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, t. II. México, Conaculta.

Fauconnier, Françoise y Faba, Paulina

2008 Las Adjuntas: arte rupestre chalchihuiteño y cosmovisión huichola. En Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarría (eds.), *Las vías del noroeste, vol. II: Propuestas para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria* (pp. 475-536). México, IIA-UNAM.

Forcano, Marta

1997 El arte rupestre del Alto Nazas, Durango. Mecanoscrito. México, IIE-UNAM.

- 2000 Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango. En Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, María de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena (eds.), *Nómadas y sedentarios en el Norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff* (pp. 489-509). México, IIA-IIIE-UNAM.
- Gutiérrez del Ángel, Arturo**
2010 *Las danzas del padre sol: ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente mexicano*. México, UAM/El Colegio de San Luis/UNAM/Miguel Ángel Porrúa.
- Hays-Gilpin, Kelley**
2004 *Ambiguous Images: Gender and Rock Art*. Walnut Creek, California, Alta Mira Press.
- Herrera Maldonado, Daniel**
2012 *Estudio del sitio de arte rupestre 'La Cantera', valle del río Tepehuanes, Durango. Una aproximación a la representación del cosmos chalchihuiteño*. Tesis de Licenciatura en Arqueología. ENAH-INAH, México.
2016 *Formas, valores y ritmos en la tradición pictórica del Arcaico en Durango*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM, México.
2022 *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. UNAM, México.
- Herrera Maldonado, Daniel y Chacón Rosas, Ana Laura**
2015 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 Gustavo A. Ramírez Castilla, Francisco Mendiola Galván, William Breen Murray y Carlos Viramontes Anzures (eds.), *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (pp. 87-103). Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes/Conaculta.
2017 The Woman with Butterfly Hair Whorls in Chalchihuites Rock Art of Durango, Mexico. En Ken Hedges y Mark A. Calamia (eds.), *American Indian Rock Art*, vol. 43 (pp. 117-129). California, American Rock Art Research Association.
- Hers, Marie-Areti**
2001a La música amorosa de Kokopelli y el erotismo sagrado en los confines mesoamericanos. En Arnulfo Herrera Curiel (ed.), *Amor y desamor en las artes* (pp. 293-335). México, IIE-UNAM.
- 2001b Durango en el Clásico. *Arqueología Mexicana*, (49): 62-67. México, Raíces.
- 2006 La sierra tepehuana: imágenes y discordancias sobre su pasado prehispánico. En Chantal Cramaussel y Sara Ortellí (eds.), *La sierra tepehuana. Asentamientos y movimientos de población* (pp. 17-43). México, El Colegio de Michoacán/Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Kindl, Olivia**
2008 *¿Imago mundi o parábola del espejo? Reflexiones acerca del espacio plástico huichol*. En Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarría (eds.), *Las vías del noroeste*, vol. II: *Propuestas para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria* (pp. 425-460). México, IIA-UNAM.
- Lazalde, Jesús F.**
1987 *Durango indígena. Panorama cultural de un pueblo prehispánico en el noroeste de México*. Durango, Impresiones Graficas México.
- Leroi-Gourhan, André**
1984 *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*. Madrid, Colegio Universitario-Ediciones Istmo.
- Lewis-Williams, David**
2005 *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid, Akal Ediciones.
- López Austin, Alfredo**
1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. México, FCE.
- Lumholtz, Carl S.**
1986 [1900] *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. México, Instituto Nacional Indigenista.
- Neurath, Johannes**
2013 *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México, Artes de México/Conaculta.
- Neurath, Johannes y Kindl, Olivia**
2005 Materiales del arte huichol. *Artes de México*, (75): 26-34. México, Editorial Artes de México y del Mundo.
- Punzo Díaz, José Luis**
2014 Diez siglos de habitación de grupos de tradición mesoamericana en la Sierra Madre de Durango. En José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers (eds.), *Historia de Durango*, t. I: *Época antigua* (pp. 334-356). México, IIH- Universidad Juárez del Estado de Durango.

Tsukada, Yoshiyuki

2006 Grandes asentamientos chalchihuiteños de la Sierra Madre duranguense: estudio comparativo entre Cañón de Molino y Hervideros. En Chantal Cramaussel y Sara Ortelli (eds.), *La sierra tepehuana. Asentamientos y movimientos de población* (pp. 45-55). México, El Colegio de Michoacán/Universidad Juárez del Estado de Durango.

Viñas, Ramón, Martínez, Roberto y Deciga, Ernesto

2001 La interpretación del arte rupestre. *Millars: espai i història*, (24): 199-222. Recuperado de: <<https://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3132>>.