

*Roberto Martínez González, * Ramón Viñas, ** Larissa Mendoza****

Cueva de la Serpiente. Los ofidios con cuernos en la iconografía rupestre de Mulegé, Baja California Sur, México

En este estudio se plantea una serie de interpretaciones en torno a uno de los conjuntos rupestres más enigmáticos y sugestivos del Gran Mural, situado en Baja California Sur, México. El sitio es conocido como Cueva de la Serpiente y se ubica en el arroyo del Parral en la Sierra de San Francisco. Tanto la temática como la paleta de color y la orientación empleadas en el conjunto son indicadores esenciales en la búsqueda de sentido; sin embargo, nuestro énfasis se centra en el análisis de los elementos principales: dos ofidios con cabeza de venado. La propuesta parte de la analogía etnográfica y del análisis contextual de estas figuras, y establece, de una manera hipotética, sus posibles significados. A lo largo del trabajo se muestra que estos elementos se encuentran vinculados a mitos creacionistas de muerte y renovación de la vida, los hombres y las estaciones. Estos animales constituyen un símbolo casi panamericano que prevalece en la cosmovisión de distintos pueblos de América, y es a través de algunas narraciones míticas que proponemos acercarnos a su significado.

This article offers several interpretations of a Great Mural rock art panel in Baja California Sur, Mexico. Known as Cueva de la Serpiente, this painted rock shelter is located in Arroyo del Parral, in the Sierra de San Francisco. The panel's composition, themes, color pallet, and site orientation are all important factors when attempting an interpretation; however, our emphasis lies on the site's content analysis. Based on ethnographical analogy and the contextual examination of the pictograms, we propose some possible meanings. Throughout our study, we indicate that the motifs shown on the site's rock art are associated with concepts that refer to creation myths, death, and the cyclical renewal of life and the seasons. The central figure of the horned serpent can be found all over the Americas and prevails in the worldview of several native cultures, whose myths allow us to approach the panel's meaning.

El estilo Gran Mural y la arqueología de Baja California

El arte parietal estilo Gran Mural ha impulsado y dirigido, en gran parte, los estudios arqueológicos en la península de Baja California. La historiografía rupestre se concentra a partir de la segunda mitad del siglo XX, mas la existencia de su arte fue dada a conocer desde la época misional, a mediados del siglo XVIII.

Durante más de sesenta años los misioneros jesuitas designados para cristianizar a los californios anotaron, con menor o mayor detalle, muchos aspectos de la vida cotidiana de los grupos indígenas. Tales relatos fueron recopilados,

* Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM [nahualogia@yahoo.com.mx].

** Institut de Paleoecologia Humana i Evolució Social [rupestrologia@yahoo.com.mx].

*** Universidad de Leiden [mslariss@hotmail.com].

¹ Población indígena que ocupaba una parte de la península al momento de la llegada de los colonizadores españoles.

después de la expulsión de la orden en 1768, y publicados en varios volúmenes, a manera de crónicas y memorias. En la obra del padre Miguel del Barco encontramos el primer testimonio sobre la existencia de pinturas prehistóricas en Baja California. Del Barco transcribió las experiencias de los religiosos José Mariano Rothera y Francisco Escalante, quienes visitaron algunas cuevas pintadas en las cercanías de las misiones de San Ignacio y Santa Rosalía, respectivamente. Cuando los sacerdotes indagaron sobre las grafías entre los grupos cochimíes,¹ éstos aseguraron no tener relación alguna con ellas, y que habían sido creadas por una desaparecida “nación gigantesca venida del norte” (Clavijero, 1990: 49). Los jesuitas consideraron en parte este relato, pues en su opinión sus misionados no eran capaces de semejante tarea.

Tras la expulsión de la Compañía de Jesús, Baja California quedó prácticamente despoblada, ya que para entonces una gran parte de la población nativa se había extinguido y los sobrevivientes habían sido reubicados, en su mayoría en misiones que muchas veces estaban alejadas de sus lugares de origen. Transcurrió así cerca de un siglo, lapso en que el arte rupestre de las sierras centrales quedó olvidado.

El primer reporte de carácter científico sobre estos grandes murales fue publicado en 1895 por León Diguét, ingeniero químico y naturalista francés que trabajaba para la compañía minera El Boleo, en Santa Rosalía. En sus exploraciones a través de la península, entre los paralelos 23° y 29°, Diguét visitó más de treinta sitios arqueológicos con arte rupestre, los cuales dividió en dos categorías; petroglifos (grabados) y pinturas. Encontró que los primeros muchas veces consistían en motivos abstractos, mientras los segundos frecuentemente mostraban imágenes figurativas. Diguét supuso que el origen del arte rupestre peninsular se encontraba en el contexto del suroeste de Estados Unidos, mientras su continuidad debería buscarse en el norte de México.

Desde el reporte de León Diguét el arte rupestre no fue motivo de estudio hasta 1951, cuando el fotoperiodista Fernando Jordán publicó un artículo sobre cuevas con grandes

pinturas en la revista mexicana *Impacto*. El interés que generó este reportaje condujo en ese mismo año a la primera investigación oficial del INAH, centrada en la Cueva San Borjita, en la Sierra de Guadalupe, a cargo de la arqueóloga Barbro Dahlgren y el antropólogo Javier Romero. Apoyándose en las exploraciones de Diguét, delimitaron la distribución del arte rupestre mural entre los paralelos 26° y 28°. Para el conjunto de San Borjita ofrecieron una descripción general, un reporte sobre su estado de conservación y una tipología de los motivos, con el fin de elaborar una cronología relativa de los estilos. La intención de ese trabajo no se limitó al estudio de la pintura, también fue utilizado como herramienta para explicar el pasado peninsular en general (Mirambell, 1990).

A principios de la década de 1960 el escritor estadounidense Erle Stanley Gardner visitaba la Sierra de San Francisco, cuando se le informó de un extenso abrigo rocoso con pinturas en el arroyo de San Pablo, conocido por los locales como La Pintada. El supuesto “descubrimiento” fue publicado poco después en la revista *Life* (Gardner, 1962). En visitas posteriores Gardner se hizo acompañar del arqueólogo Clement Meighan, quien se propuso realizar la primera investigación sobre el arte rupestre de Baja California Sur. A partir de radiocarbono Meighan (1966) realizó fechamientos para fragmentos de madera hallados en la superficie de Cueva Pintada. La fecha obtenida, 1435±80 d. C., parecía confirmar que las manifestaciones rupestres podían atribuirse al complejo Comondú, sustrato o etapa premisional que antecede a los grupos cochimíes.

En 1974 el estudioso de arte rupestre de Estados Unidos, Campbell Grant, publicó la primera clasificación estilística del arte parietal peninsular; para el Desierto Central sudcaliforniano propuso dos estilos tardíos: el Cochimí abstracto (*Abstract Cochimí*) de petrograbados y pinturas y, a partir del paralelo 28°, el Cochimí figurativo (*Representational Cochimí*), vinculado al complejo Comondú.

A partir de 1971 el escritor Harry Crosby, guiado por rancheros locales, inició la exploración de los macizos centrales. En colaboración



● Fig. 1 Península de Baja California y Sierra de San Francisco.

con Enrique Hambleton localizó y registró más de 200 sitios con arte rupestre en las sierras de San Francisco, Guadalupe, San Juan y San Borja. Dicho autor reconoció que las pictografías de Baja California constituyen un “arte distinguible con su propio juego único de características” (Crosby, 1997: 210-211 fig. 1), para el que acuñó el término de “grandes murales”. Un estilo tipificado por figuras naturalistas de tamaño natural o mayor pintadas en las paredes y techos de las cuevas, abrigos rocosos, o superficies de rocas al aire libre, a elevaciones sobre 1 800 m entre 26° 20' y 21° de latitud norte.

Dentro del propio estilo distinguió cinco variantes o “escuelas” separadas geográficamente: *a)* Rojo sobre granito en la Sierra de San Borja, con figuras rojo oscuro cuya silueta se funde con el relleno; *b)* San Francisco, en la sierra del mismo nombre, y las adyacentes de San Juan y Guadalupe, con figuras realistas a gran escala, gene-

ralmente rellenas en rojo, negro o bicolors; *c)* San Borjitas al noreste de la Sierra de Guadalupe, donde dominan figuras antropomorfas de cuerpo “bulboso” y relleno con distintos patrones; *d)* Trinidad en el sureste de la Sierra de Guadalupe, con figuras realistas y delicadas comúnmente rellenas con líneas conectadas, y *e)* semi-abstracto en el extremo sur de la misma Sierra de Guadalupe, con variedad de patrones abstractos y esquemáticos (Crosby, *op. cit.*: 213-215). Respecto a la supuesta filiación cultural del arte rupestre, Crosby consideró que no existía información suficiente para relacionarlo directamente con los habitantes históricos de la península, y a partir de sus propias observaciones postuló una antigüedad mayor a la asignada hasta entonces, para fijarla en 2 000 años.

En 1981 el arqueólogo Ramón Viñas inició sus primeras campañas de recorrido y documentación de sitios con pintura rupestre en

la Sierra de San Francisco. Poco después, y en colaboración con otros colegas de la Universidad de Barcelona, planteó cinco fases tentativas en el proceso pictórico: *1)* grandes figuras naturalistas realizadas a uno o dos colores, *2)* pequeñas figuras a un solo color, en ocasiones perfiladas sobre blanco, *3)* figuras humanas naturalistas bicolors de gran tamaño, *4)* figuras humanas naturalistas grandes, biseccionadas y perfiladas en blanco, y *5)* pequeñas y medianas figuras monocromas abstracto-esquemáticas. Se enfatizó que tanto el color como la situación y asociación de los motivos podría implicar sistemas codificados de una tradición pictórica más antigua de lo supuesto.

Viñas (1989) y sus colegas de la Universidad de Barcelona (Viñas *et al.*: 1986-89) pusieron en duda el supuesto horizonte cultural y cronológico de los grandes murales asignado al complejo o cultura Comondú, y sugirieron que su

origen podría remontarse a varios milenios antes de nuestra era. Finalmente, con base en la observación de la temática propusieron que ese arte rupestre fue realizado por una población de cazadores-recolectores con una organización social poco jerarquizada, que plasmó en las cuevas sus creencias, mitos y rituales; se advirtió además una posible relación con el Suroeste de Estados Unidos.

En 1991 Eric Ritter presentó una clasificación del arte rupestre peninsular por zonas geográfico-estilísticas, y donde el estilo Gran Mural (*Great Mural*) abarcaría desde la Bahía de Los Ángeles hasta la región de Loreto, incluyendo principalmente pinturas figurativo-naturalistas y petroglifos abstracto-geométricos. Ritter enfatiza que varios de estos complejos estilísticos conviven geográficamente, mientras otros se dan en total aislamiento; atribuye las diferencias entre ellos a distintas filiaciones culturales y cronológicas (Ritter, 1991: 25).

Entre 1989 y 1992, después de las exploraciones iniciales de Viñas, la Universidad de Barcelona llevó a cabo un proyecto de investigación enfocado en el poblamiento prehistórico de las sierras centrales de Baja California, dirigido por Joseph María Fullola. Su objetivo era construir un primer esquema crono-cultural de la región mediante excavaciones arqueológicas y el análisis del arte rupestre estilo Gran Mural. Durante esos tres años se documentaron abrigos con manifestaciones rupestres en las sierras de San Francisco y Guadalupe, y se realizaron excavaciones en los sitios Cueva del Ratón y Cueva de San Gregorio, ambos localizados en el primer macizo montañoso.

Una de las aportaciones más importantes de este proyecto fue el fechamiento radiocarbónico (C14 AMS) de muestras de pigmento tomadas de la Cueva del Ratón. Las fechas obtenidas iban de la más antigua en 5290 ± 80 a. P. a la más moderna de 295 ± 115 a. P., indicando una continuidad en el proceso pictórico de aproximadamente cinco mil años (Fullola *et al.*, 1993).

A partir de estos datos se propusieron tres fases de ocupación para la Sierra de San Francisco: 1) Grandes Murales, fase precochimí que corresponde a las poblaciones de cazadores-re-

colectores autores de las pinturas de gran tamaño (fases A y B), entre finales del cuarto e inicios del tercer milenio a. C.; 2) una segunda fase precochimí correspondiente a las figuras de la fase C y fechada hacia el siglo VII, y 3) periodo Cochimí, del siglo XIII hasta el momento de contacto con los frailes evangelizadores.

De 1993 a 1994 se realizó el proyecto Arte Rupestre de Baja California Sur, a cargo de la arqueóloga María de la Luz Gutiérrez, del centro INAH estatal, cuyos resultados fueron publicados en 2002, en colaboración con el investigador estadounidense Justin Hyland. Para el arte rupestre de la península retomaron la clasificación tardía de Ritter, y respecto al estilo Gran Mural se basaron en la división de Crosby para proponer cuatro subestilos: Sierra de San Francisco, San Borjitas, La Trinidad y Semiabstractos meridionales.

Nuevos proyectos de investigación a cargo de la misma arqueóloga (Gutiérrez, 2003) han resultado en nuevas dataciones directas de arte rupestre. En la cueva de San Borjitas se obtuvo la fecha de 5 500 a. C., y recientemente se dio a conocer un fechamiento más temprano, en torno a 7 000 a. C., para algunas figuras bicolors de la Cueva del Palmarito en la Sierra de San Francisco.

Estas fechas permiten situar el origen de las pinturas en una línea cronológica cada vez más precisa, y poner fin a una historia de especulación y controversia sobre su antigüedad. Hasta donde sabemos, las fechas más tempranas obtenidas colocan al estilo Gran Mural como la tradición rupestre más antigua del continente americano. Estas fechas, por otro lado, respaldan la datación realizada anteriormente en Cueva del Ratón, misma que situaba las pictografías del sitio a partir de 5 000 a. P., fecha que hasta ese momento había sido puesta en duda, pues el estilo Gran Mural se asociaba con los últimos grupos indígenas cochimíes que habitaban el centro peninsular en el momento del contacto misional, atribuyéndole una antigüedad no mayor a 3 000 años.

Gracias a los nuevos datos cronológicos se presenta por primera vez la posibilidad de relacionar la tradición pictórica mural con el con-

texto arqueológico no sólo de la península, sino también con el del noroeste de México y Suroeste de Estados Unidos, para poder vislumbrar el marco cultural en que fue sostenida. Así, en un primer intento de reconstruir dicho contexto crono-cultural hemos propuesto que la cultura de los Grandes Murales ocupó geográficamente la porción peninsular que hoy conocemos como Desierto Central, y cronológicamente se extendió de 7 000 a.C. a 500 d.C. Asimismo, hemos podido distinguir *grosso modo* cuatro fases pictóricas: Temprana o Antigua (7000/5500-1500 a.C.); fase Media (1500 a.C.-550 d.C.); fase Tardía (siglos VI-XIII d.C.), y fase Final (siglos X-XIV d.C.). La tradición mural alcanzó su clímax durante el periodo Comondú, correspondiente a los grupos históricos de la península (Viñas, Rodríguez, Mendoza y Rubio, en prensa; ver figura 8 sobre los fechamientos conocidos).

Esta tendencia cronológica lleva a Viñas (en prensa b) a plantear el término “Arcaico Gran Mural” para referirse a esta tradición rupestre y, por consiguiente, a las culturas que lo crearon. En sus fases más tempranas, arqueológicamente estaría relacionada con las industrias Pinto y Gypsum del Suroeste de Estados Unidos, y en sus fases tardía y final con el complejo peninsular Comondú de filiación yumana (Mendoza, 2004).

Características del Arcaico Gran Mural

Este conjunto rupestre se encuentra enmarcado por las sierras centrales San Borja, San Juan, San Francisco y Guadalupe. Se trata principalmente de pinturas ejecutadas en paredes y techos de abrigos y covachas. En ocasiones las figuras se pintaron a gran altura, sobre 10 m o más. Las composiciones están integradas por figuras humanas y animales pintados a escala natural o mayor, además de utensilios como dardos y distintos motivos astronómicos. Todos ellos están asociados a unidades abstractas: rectángulos y formas ovaladas con franjas, puntos y retículas en su interior.

Los colores empleados son rojo, negro, amarillo y blanco, aunque predominan las imágenes pintadas en tonos bicolors como rojo y negro, y las delineadas en blanco. Las figuras humanas, plasmadas en posición frontal, muestran cuerpos compactos, estáticos, y con los brazos en actitud de orar. Exponen las plantas y palmas de pies y manos con sus dedos, y algunos presentan llamativos tocados sobre la cabeza.

A excepción de algunos casos, esporádicos y dudosos, ninguna de las figuras porta instrumentos de caza o pesca, ni armas arrojadas o lanza dardos. Sin embargo, muchos de ellas se hallan cubiertas o atravesadas por dardos o lanzas.

Por otro lado, los animales (terrestres y acuáticos) se encuentran en diversas posiciones; así, los cuadrúpedos aparecen de perfil y en actitud dinámica (ciervos, carneros, etcétera); las aves fueron plasmadas de frente, mientras los animales de mar se pintaron en planta (vistos desde arriba) y de perfil.

En términos generales, al parecer las figuras se encuentran en una interacción determinada por un patrón de construcción discursiva. En otras palabras, más que constituir escenas narrativas, parece tratarse de la representación de mensajes simbólicos sumamente complejos, por la periódica reiteración de motivos estratégicamente elegidos para significar un espacio determinado, tal como sucede en las manifestaciones rupestres paleolíticas de Europa.

En el repertorio del Arcaico Gran Mural escasean las representaciones de serpientes, y menos con cabeza de ciervo y cola de animal acuático, es por ello que la Cueva de la Serpiente, presidida por dos grandes ofidios o seres simbióticos, se convierte en un caso insólito. Su carácter excepcional no sólo deriva de la “rareza” de estos motivos, sino también del hecho de aparecer en franca confrontación, formando una escena elocuente y dinámica.

La Cueva de la Serpiente

Este conjunto se halla ubicado en el área meridional de la sierra de San Francisco y en el extremo superior del arroyo del Parral, a 3.5 m sobre

su lecho (fig. 2). En el área del Parral se han localizado otras cavidades con pinturas rupestres como La Cueva y Las Tinajas de la Serpiente, y más al sur La Clarita, el Mono Alto y el Torotal.



● Fig. 2. Fachada de la Cueva de la Serpiente desde el arroyo Parral (fotografía de Ramón Viñas).

La cavidad donde se sitúa el mural de La Serpiente constituye una amplia grieta orientada al este-noreste. Sus dimensiones son 16 m de longitud, 6 m de profundidad y una altura media de 1.5 m. Constituye el contacto entre dos paquetes geológicos de brecha, con materiales de origen volcánico. La grieta se prolonga como una línea ascendente hacia el norte del farallón rocoso, mientras la base del abrigo no contiene sedimento alguno.

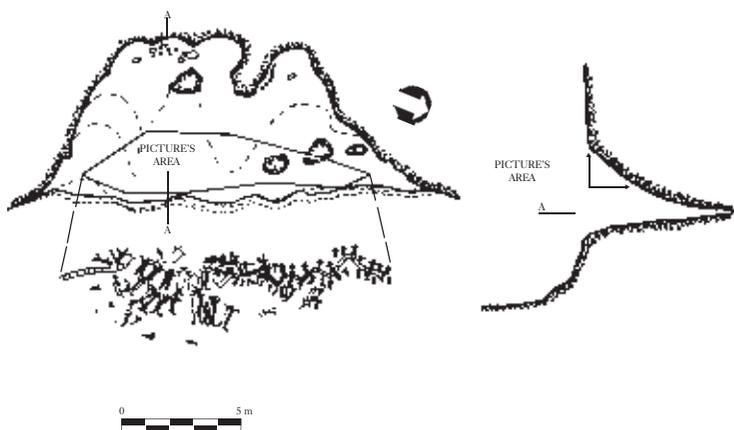
Su friso, pintado en el techo y pared de la cavidad, está regido por un par de serpientes con cabeza de ciervo. A su alrededor gira toda la gama de representaciones antropomorfas con aspecto de tortuga, sirenios, numerosas figu-

ras humanas —la mayoría con tocados—, ciervas, cervatos, pisciformes, una retícula, y unos pocos trazos con manchas y motivos no identificados. Se trata de un tema claramente planificado y realizado en un momento determinado, con escasos elementos posteriores (fig. 3).

Antecedentes

En 1974 Campbell Grant describió estos grandes ofidios sudcalifornianos como grandes serpientes emplumadas, una de ellas rodeada de figuras humanas y animales, emparentándolas con divinidades dotadas de aspectos zoomorfos como Quetzalcoatl (Altiplano mexicano), Palotquopi de los hopi o Kolowisi de los zuñis en el Suroeste de Estados Unidos.

Poco tiempo después salen a la luz los resultados de las campañas de prospección de dos importantes pioneros: Enrique Hambleton (1979) y Harry Crosby (1984), en cuyas obras se resalta la importancia de este singular conjunto; concretamente, en la del segundo se presenta el primer calco del friso, ejecutado por el propio escritor. Ambos autores enfatizan que dicho sitio es único en varios sentidos: parece haber sido realizado en un sólo momento y por una misma mano, y es uno de los contados paneles estilo Gran Mural donde no hay motivos superpuestos (Crosby, 1997:33).



● Fig. 3 Plano general de la Cueva de la Serpiente (levantado por Ramón Viñas).

En 1986 Ron Smith presenta un estudio de la Cueva de la Serpiente con base en la recopilación etnolingüística de los grupos de cochimí, cazadores-pescadores-recolectores, quienes habitaban el área muralista en la época misional. Según este autor, la serpiente con cabeza de venado debe relacionarse con el cacto de la *pitahaya* dulce, una planta sagrada para estos indígenas, y su cola vendría a representar el crecimiento de la misma planta. En su opinión, la forma ondulada del animal corresponde a las estaciones del calendario cochimí, en tanto la situación de algunos animales indica las épocas reproductivas. En cuanto a las múltiples figuras humanas que rodean al ofidio, Smith (1986) considera que están danzando en honor a la *serpiente-pitahaya*.

Desde 1981 Viñas empezó a investigar el estilo Gran Mural y el conjunto Cueva de la Serpiente, primero en colaboración con E. Sarria y después con A. Rubio y V. del Castillo. Los primeros estudios se enfocaron a documentar el mural, realizar un calco exhaustivo del conjunto pictórico, y plantear interpretaciones sobre la composición (Viñas *et al.*, 1984-85; 1986-1987; 1987; 1986-1989). También se planteó un contenido complejo para considerar las imágenes que responden a distintos prototipos míticos como son las serpientes con cabeza de venado y cola de animal marino, seres que asumen la representación simbólica de la tierra y el mar, es decir de creación y renovación.

La temática, encabezada por las dos grandes serpientes opuestas y enfrentadas, así como la situación de los antropomorfos, animales y figuras con aspecto de “sirenios”, llevó a Viñas y sus colegas a proponer un contenido que gira en torno a un mito de creación, asociado al ámbito marino y terrestre.

Durante el equinoccio de primavera de 2001 Viñas se trasladó nuevamente a la Cueva de la Serpiente —esta vez en compañía de M. Loperena y E. Revah—, para tratar de verificar una de sus hipótesis: la relación del astro solar con la Cueva de la Serpiente. Desde su primera visita le había llamado la atención lo reducido del sitio para plasmar un tema tan particular y único. Tal rasgo indicaba que conscientemente se

había escogido ese lugar por contener determinadas propiedades, entonces desconocidas para el investigador. Sus primeros registros señalaban que el lugar se hallaba orientado de este a noreste, conforme a la salida y ocaso del sol, y que aparecía en el fondo del arroyo; por esta razón el conjunto recibía los primeros rayos del sol y poco después quedaba en penumbra debido a la ubicación del abrigo rocoso. Además, la larga grieta ascendente, que se prolonga desde el abrigo hasta el final del cantil, sugería el trazado de otra serpiente, cuya cabeza sería la propia cavidad en posición descendente. Las observaciones de Viñas demostraron que otra serpiente, de luz y sombra, desciende por la pared y se empareja con la grieta y el conjunto rupestre. En su opinión, es precisamente la proyección de este efecto ondulante de luminosidad, provocado por la salida del sol y el relieve de las cumbres, la que indicó a los muralistas el lugar para plasmar la extraordinaria pintura.

Albert Rubio y Victoria del Castillo sintetizaron los trabajos realizados en torno a este friso y otros elementos Gran Mural donde aparecen serpientes y temas afines. En ese artículo presentan algunos ejemplos etnohistóricos que ayudan a comprender el mural y apoyan determinadas propuestas e hipótesis, entre ellas que la serpiente se asocia simbólicamente con los orígenes, el agua y la vida, por ello participa activamente en los mitos de creación (Rubio y Castillo, 2006: 117-152).

Descripción del mural de La Serpiente

El friso mide casi 8 m de longitud e integra 106 figuras. La composición está encabezada por las dos grandes serpientes o animales simbióticos: ofidios con cabeza de venado —objeto de este trabajo—. Uno de ellos, el más completo, alcanza 4 m de longitud y aparece en posición ondulada; muestra una cuerna pequeña y cola de animal marino. La otra figura, de 1.80 m, presenta rasgos opuestos: posición estática y una gran cornamenta con seis puntas. Al parecer los dos animales tienen la boca entreabierta.

El ofidio mejor conservado aparece rodeado de 45 pequeñas representaciones antropomorfas, cuyas medidas oscilan entre 16 y 41 cm de altura. Además, entre ambas serpientes fue plasmada otra composición integrada por dos hileras de figuras humanas con grandes tocados, encabezadas por un león marino. En la línea superior se observa un antropomorfo con aspecto de tortuga en rojo, tres seres en negro perfilados de rojo, una figura humana en rojo, un antropomorfo con aspecto de tortuga en rojo, y una figura humana en rojo y negro. En la línea inferior hay ocho figuras humanas en rojo y negro, y una en dos tonos rojizos. La mayoría ostenta grandes tocados al estilo orejas de conejo.

Se deben destacar las ciervas plasmadas en dos bloques que surgen de la pared y bajo las cabezas de las grandes serpientes. En el primer bloque la cierva está asociada a otros cuadrúpedos, una figura pisciforme y otra figura esquemática en rojo. Sobre el dorso de la gran serpiente se observa otra cierva o cervato saltando, y del mismo tamaño que la pintada ingravida sobre el bloque. Todo parece indicar que la propia cueva se encuentra en estado gestante, y que de ella emana la vida.

En la parte inferior del friso aparecen otras figuras: antropomorfos, especímenes de carácter marino, sirenios, cuadrúpedos y trazos no identificados. Las serpientes están pintadas en color rojo, un silueteado y segmentadas en negro, y un perfil exterior en blanco prácticamente perdido (figs. 4 a 7).

Inventario de figuras

Humanas con tocado	
de apéndice vertical	1
Humanas con tocado tipo “orejetas”	36
Humanas con tocado tipo “lagomorfo”	
(conejo)	8
Humanas sin tocado	19
Restos de figuras humanas	6
Antropomorfos inclinados,	
aspecto de pinnípedo	4
Antropomorfos con aspecto de tortuga	2
Serpiente con cabeza de ciervo	
(incompleta parte trasera)	1

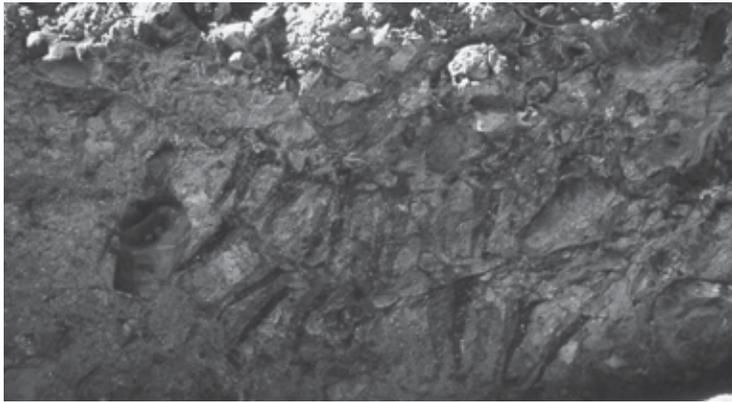
Serpiente con cabeza de ciervo y cola	
de animal acuático	1
Ciervas y cervatos	8
Carneros (?)	1
Cuadrúpedos indeterminados	1
Pinnípedos: león marino	1
Pisciforme	1
Retícula o parrilla	1
Rectángulo (?)	1
Lanza o dardo (?)	1
Trazos	3
Manchas o marcas	3
Restos	7
Total	106

Análisis del mito en el arte rupestre

Como sabemos, el estudio antropológico de los mitos ha dado lugar a una bibliografía de tal dimensión que sería inútil tratar de reseñarla en este espacio. Por ello nos limitaremos a exponer los fundamentos teóricos que permiten hacer uso de los mitos en la interpretación del arte rupestre.

Según Roland Barthes (1980: 199), un mito puede ser definido como “un sistema de comunicación”; es decir, no es tanto el tipo de concepto o idea quien constituye al mito, sino la manera particular en que éste se expresa. Una forma de expresión mítica se caracteriza por la existencia de una “doble articulación”, por el hecho de que un significante remite a un significado y éste, a su vez, se refiere cuando menos a otro significado más —a esto llamamos un símbolo—. ² Esta doble articulación no es exclusiva de la lengua hablada o escrita, sino que también aparece en el teatro, la pintura, y todas las otras formas de comunicación humana; es por ello que un mismo mito podría encontrar múltiples sistemas semiológicos para su significación.

² Según Lotman (1996: 79), para que un mensaje pueda ser definido como texto es necesario que esté codificado al menos dos veces. Esto significa, en el caso del mito, que el texto puede ser leído tanto por las palabras o signos que lo expresan como por aquello que representa en su conjunto como elemento de la cosmovisión.



● Fig. 4 Friso de la Cueva de la Serpiente (fotografía de Ramón Viñas).



● Fig. 5 Parte central del mural (dibujo de Ramón Viñas).



● Fig. 6 Segmento final del friso de la Cueva de la Serpiente (dibujo de Ramón Viñas).

Por ejemplo, en una representación teatral del cuento “Caperucita roja”, existe un actor que representa al “lobo”, pero el “lobo”, a su vez, representa “el mal”, “la depredación”, etcétera. Si se tratara de un libro, no sería un actor sino una palabra quien representaría el concepto de “lobo”, y éste, a su vez, seguiría implicando las ideas negativas ya referidas. Sin embargo, en el caso de una pintura es muy posible que en lugar de plasmar una secuencia narrativa se representara una escena que sintetizara los principales antagonismos de la narración; a los ojos de un lector no nativo, esto aparecería como una construcción estática pero caracterizada por la presencia de ciertas oposiciones fundamentales.³

Gracias a esta doble articulación en el mito, aquello que pudiera resultar evidente para el miembro de una cultura dada toma matices sobrenaturales, y a través de la manipulación de diversos símbolos permite la transmisión de un cierto conocimiento profundo—por ello decimos que el mito tiene una función didáctica—. Los símbolos aglutinan información a través de cadenas paradigmáticas complejas; es decir, en ellos un significado remite a otro significado, y a su vez éste se vincula a otro más, y así sucesivamente hasta llegar, en el límite, a los principios básicos de cierto sistema de pensamiento.⁴

³ Recordemos que, según Lévi-Strauss (1955), un mito se caracteriza por la resolución de ciertas oposiciones fundamentales para la cultura tratada: el paso de lo crudo a lo cocido, de la patrilocalidad a la matrilocalidad, el origen de la prohibición del incesto, etcétera.

⁴ En un símbolo se trata de un significado que remite a otro a través de una

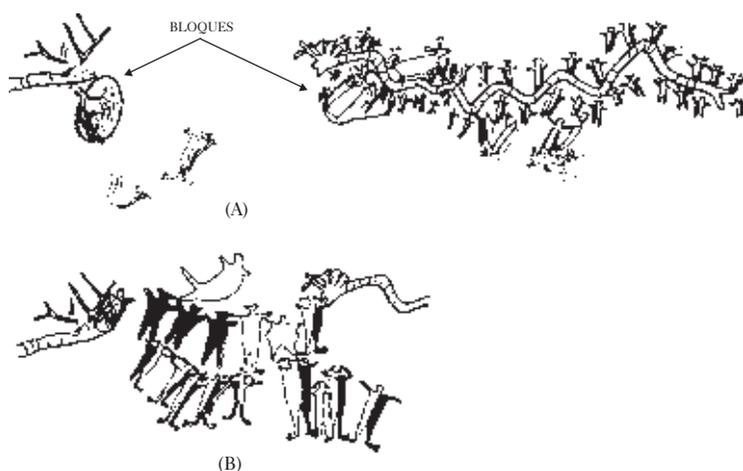


Fig. 7 Disposición general de los motivos: fotos y dibujos de ciervos ingravidos en bloques rocosos (fotografía y dibujos de Ramón Viñas).

Es por ello que incluso en la cultura nativa un mito puede tener diferentes grados de interpretación, según la profundidad del conocimiento de que disponga su lector; esto significa que, como han observado múltiples etnólogos, un ritualista no dará la misma lectura que un hombre ordinario; en general, la del primero será mucho más profunda y detallada, mientras la del segundo se vinculará más a lo concreto y evidente. Sin embargo, la variabilidad interpretativa no sólo depende de la cantidad de conocimiento, ya que las circunstancias de la lectura también pueden afectar la interpretación; en consecuencia, un mismo grupo étnico, una misma comunidad, e incluso un mismo individuo, pueden realizar lecturas distintas, en función del contexto en que se dé la interpretación.⁵

En este sentido, tendríamos que pensar en el mito no como la representación y/o lectura

asociación de ideas cuya vinculación parece casi natural. La balanza representa la justicia no de manera arbitraria, como sucede en el signo, sino porque existe la idea de un cierto equilibrio en ambos conceptos. Obviamente, esta no arbitrariedad del símbolo no constituye un universal, sino que se trata de asociaciones tan íntimamente arraigadas en la cultura que funcionan como si fueran naturales. Al mismo tiempo, esta función aglutinante hace que, así como la balanza nos remite a la justicia, la justicia evoca la dignidad, el derecho, la democracia y, en última instancia, lo bueno.

⁵ Luigi Tranfo (1979) y Charles Cheney (1979), sobre los huaves, así como Helios Figuerola (2000) y Pedro Pitarch (2000), sobre los tzeltales, trabajaron en la misma época y localidad, pero cada uno de ellos recogió datos diferentes.

de una serie de conceptos, sino como la suma de todas las representaciones y lecturas posibles que de él pudieran hacerse. Así, el mito, como totalidad, es tan inalcanzable para el lector nativo como para el investigador foráneo que pretende explicarlo. Siguiendo a Barthes (*op. cit.*: 200), podemos decir que “se pueden concebir mitos antiguos pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es quien hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y muerte del lenguaje mítico”. En otras palabras, el mito vivo —es decir, en conti-

nua interpretación— es creado por una cultura y un momento, y aun cuando el mito desaparece al extinguirse la sociedad que lo produjo, puede recuperarse una parte de su sentido a partir de las narraciones míticas que de él subsistan.

Si ahora consideramos que el mito no se construye de la nada, sino más bien se formula a partir de símbolos preexistentes en la cultura, al estudiar los significados de estos símbolos resulta posible recuperar, al menos una parte, de ellos. En el caso de mitos arqueológicos la cuestión se torna aún más complicada, pues su lectura implica recuperar previamente los símbolos remanentes en otros tiempos y grupos culturales.

Obviamente, esta manera de leer el mito nunca será tan vívida como la que hace el intérprete nativo, pero tiene la ventaja de poder comprender una variedad y diversidad de representaciones muy superior a la que el indígena pudiera jamás haber tenido acceso. Y esta contrastación de las distintas variantes nos permite identificar lo que tiende a mantenerse constante a través del cambio; es decir, aquellas ideas casi inmutables que constituyen el sentido más profundo del mito, algo parecido a lo que Flament (1989) llama el *núcleo central*, y que sirve de base a la construcción de todas las variantes posibles.

En síntesis, no pretendemos acceder a la totalidad de mitos en los que aparecen serpien-

tes con cuernos, sino que a través de la comparación de las variantes míticas procuraremos reconstituir ese *núcleo central* empleado para la construcción de múltiples narraciones a través de distintos medios, entre ellos la pintura parietal de este conjunto rupestre.

Analogías arqueológicas, etnográficas y etnohistóricas

Resulta evidente que el motivo principal está conformado por el encuentro de dos serpientes con astas de venado; en consecuencia, antes de presentar nuestro análisis procuraremos definir su sentido general, y para ello nos valdremos de la analogía etnográfica y etnohistórica.

Idealmente, esta herramienta debe ser usada a partir de la comparación con grupos humanos de algún modo emparentados con la población de referencia. Sin embargo, en este caso estudiamos un sitio tan antiguo que difícilmente podría mantener una filiación directa con cualquiera de las etnias americanas conocidas. A fin de paliar esta carencia decidimos ampliar nuestro horizonte comparativo a un ámbito crono-cultural sumamente vasto; desde las frías estepas estadounidenses hasta los cálidos bosques tropicales centroamericanos, y desde el lejano Paleoindio hasta principios del siglo XXI.⁶

A pesar de este amplio espectro crono-cultural nos centraremos en el estudio de un símbolo específico. Es preciso aclarar que la serpiente cornuda no es cualquier serpiente y, por consiguiente, su simbolismo no puede ser alcanzado por el estudio de mitos sobre ofidios en general.⁷ También es necesario señalar que el

simbolismo de la serpiente con cabeza de venado y cola de animal marino no puede reducirse a la simple suma del sentido de sus partes, lo cual sería tanto como suponer que Quetzalcoatl es sólo la adición de una serpiente y un quetzal; la serpiente se asocia a la tierra y el agua, y el quetzal a lo bello, valioso y celeste. Sin embargo, la serpiente emplumada es mucho más que eso; representa al cielo diurno que acompaña al sol en su viaje, es el viento que trae las lluvias y una de las principales deidades creadoras del panteón mesoamericano. Es por ello que para nuestra analogía únicamente tomaremos en cuenta a las serpientes con cuernos.

En un trabajo anterior (Martínez y Viñas, 2007) reportamos la existencia de imágenes de serpientes con cornamenta en el arte rupestre de la Sierra de San Francisco, BCS, en el Suroeste de Estados Unidos y el semidesierto de Hidalgo; a esta información se suma el reconocimiento de otra serpiente cornuda en la gráfica parietal del Este de Canadá (Lemaitre, 2004: 28), y otra más en la cerámica de Loma Alta, Michoacán (Carot, en prensa). La vemos igualmente en la cerámica de los indios pueblo, en las conchas talladas de Spiro, Oklahoma; la pintura mural de Cacaxtla, los pisos decorados de La Ventilla, Teotihuacan, y en los vasos y la pintura mural mayas del periodo Clásico. Recientemente pudimos observar, en el Museo Nacional de Antropología de México, varias imágenes de serpientes con astas de venado en los cuadros con estambre realizados por los huicholes contemporáneos. Pese a que muchas de sus características suelen variar de una región a otra —la forma de los cuernos o la presencia o ausencia de ciertos detalles anatómicos—, encontramos algunas características que tienden a mantenerse constantes.

⁶ Cabe destacar que incluso para investigadores como Manuel Gándara la analogía etnográfica es un elemento indisoluble de la práctica arqueológica, pues “la analogía etnográfica no es opcional dentro de la arqueología: es constitutiva de la teoría arqueológica. La base de nuestras pretensiones de hacer explicaciones a partir del estudio de un registro contemporáneo estático deriva de una primera analogía etnográfica rectora, que es la que nos hace asumir que, en el pasado como en el presente, existe una relación significativa entre la actividad del hombre y los contextos materiales que esta actividad produce” (Gándara, 1990: 76).

⁷ Eso equivaldría a suponer que el simbolismo de todos los cánidos es el mismo en la cultura judeocristiana occidental;

entonces la “lealtad” del perro se confundiría con el carácter “traidor” de los chacales y las hienas. Los ciudadanos estamos poco acostumbrados a tratar con serpientes, mas podemos suponer que alguien que lleva una vida seminómada en un ambiente desértico llega a conocerlas con tal detalle que podría incluso diferenciar sus hábitos, cualidades y peligros potenciales. Basta ojear el Libro XI del *Códice Florentino* (1950-63) para ver la variedad de simbolismos que los mexicas atribuían a los distintos ofidios de su entorno.

En primer lugar podemos observar que la serpiente cornuda se encuentra ligada al ámbito de lo celeste, ya sea por su asociación a elementos ornitomorfos y estelares en el suroeste de Estados Unidos; por poseer alas de ave —en Spiro—; por estar asociada a deidades celestes —en un vaso maya—; por mostrar una posición horizontal y situarse por encima de figuras antropomorfas y animales —en La Cuevona, Baja California y el Suroeste de Estados Unidos—; por presentar pico de ave y cuerpo emplumado —en Loma Alta, Michoacán (Carot, en prensa)—; y por su posición ascendente con respecto al resto de los motivos en Wizard Lake, Ontario (Lemaitre, 2004: 28). Al mismo tiempo, por mostrar piel de jaguar, estar asociada al personaje autóctono y oponerse al extranjero vestido de ave —en los frescos de Cacaxtla—, por tener cabeza de araña —en Spiro— y una presencia ondulante rodeada o por debajo de figuras estelares, zoomorfas y antropomorfas —en Baja California, el Suroeste de Estados Unidos y el semidesierto de Hidalgo—, se le relaciona con lo telúrico. Incluso, el hecho de ubicarse en el piso de la Ventilla, Teotihuacan, podría mostrar un nexo con lo terrestre. Por último, observamos que su cola de pez, pinípedo, e incluso bífida —en Hidalgo, Baja California, Michoacán y el Suroeste de Estados Unidos—, su oposición a elementos soliformes —en la misma región estadounidense— y su vinculación a símbolos marinos —en Cacaxtla— colocan al ofidio cornúpeta del lado de lo acuático (Martínez y Viñas, 2007).

Por tanto, si consideramos que se trata de un elemento acuático, tanto terrestre como celeste, que además puede figurar en posición ascendente o descendente, tenderíamos a concebir a la serpiente con cuernos como un símbolo del agua en las diferentes fases de su ciclo: como nubes o agua celeste que se precipita sobre la tierra, como agua terrestre de ríos, mares y lagunas.

Al mismo tiempo, encontramos la creencia en serpientes cornudas entre nahuas y zapotecos del siglo XVI, los zoques de la época colonial y pueblos contemporáneos tan diversos como los séneca, los cherokee, los pueblo, los

zoques, los teenek, los mixes, los zapotecos, los huaves, los popolocas, los totonacos, los achi, los chortis y los lenca.⁸

En las creencias de todos estos grupos la serpiente cornuda se encuentra, antes que nada, asociada al agua. Ella es el agua de los ríos, los arroyos y los lagos, el agua de las lluvias que inundan la tierra, el agua que se desborda de los cauces fluviales, y agua negra que sirve a las mujeres cherokee para la fabricación de cestas. En tanto agua celeste, es pensada como poseedora de plumas por los chortís, los pueblo, los michoacanos del Clásico y, tal vez, los antiguos cazadores del semidesierto hidalgense. Cielo y agua terrestre aparecen simbólicamente unidos por la imagen de la serpiente cornuda. Así como los chortís y los zapotecos piensan que las serpientes cornudas ocupan tanto el cielo como la tierra, en el Suroeste de Estados Unidos se dice que, en su forma humana, tal animal es reconocible bajo la personalidad y el atuendo del dios hopi del cielo. Esto sin mencionar que en la iconografía maya esta entidad se encuentra además ligada a lo celeste, particularmente al dios Wuk Sip, también coligado a la caza.

Asociada a las tormentas e inundaciones, la serpiente cornuda se presenta como opuesta a los rayos en un mito séneca, a un guerrero solar en un petroglifo de Nuevo México, la enfermedad enviada por el sol en un relato cherokee, los ángeles en un mito achi y a Santiago en una narración lenca. En tales casos la serpiente cornuda actuaría como encarnación del posible desastre provocado por la precipitación excesiva. Los personajes ígneos celestes serían responsables, al matar a la serpiente, de evitar la calamidad y permitir el desarrollo habitual del ciclo pluvial.

⁸ Véase Motolinía (1971); *Códice Florentino* (1950-63, Lib XI); *Relaciones geográficas* (1984); *Archivo Histórico Diocesano de Chiapas* (1685); Anónimo (2005a, 2005b); Benedict (1935); Thomas (1975); Edmonson *et al.* (2001); Torres Cisneros (2001); Monaghan (1995); Lipp (1991); Parsons (1936); Fuente (1977); Tranfo (1979); Cheney (1979); García y Oseguera (2001); Jäcklein (1974); Marquéz *et al.* (1993); Ichon (1969); Córdova Olivares (1990); Aschman (1962); Shaw (1972); Chapman (1982; 1985).

Para los zoques, tanto coloniales como contemporáneos, la serpiente cornuda se asocia a la tierra, la cueva y la montaña; mientras los mixes, los zapotecos, los huaves y los chortíes ubican el origen o vivienda de tal entidad en el monte. En la imagen de Cacaxtla los rasgos felinos de la serpiente cornuda podrían ponerla en relación tanto con el cerro como con la tierra. Como se sabe, al menos en Mesoamérica, jaguar, cerro y cueva se encuentran íntimamente ligados al complejo simbólico de las deidades de la tierra y la lluvia. El rol de poseedora y dadora de riquezas —en forma de dinero, lluvia y presas de caza— que le atribuyen los tonacos, los teenek, los zoques, los achi y los cherokee parece igualmente estar relacionado con esta temática. Como lluvia fertilizadora, el agua trae consigo innumerables recursos vegetales, primero, y faunísticos después.

Análisis e interpretación

Antes de tocar el tema de las grandes sierpes, es necesario señalar que las pinturas plasmadas en la Cueva de la Serpiente destacan por una variedad de tonos cromáticos contrastantes: rojo, negro y blanco, este último principalmente silueteado —como sucede en muchos de las figuras antropomorfos estilo Gran Mural—. A pesar de los trabajos de Ron Smith (1983), desconocemos el simbolismo que dichos colores pudieron haber tenido; sin embargo, con base en los últimos vestigios indígenas cochimíes de Baja California, dicho autor señala que el color rojo se asociaba al sol, al día, al este, al lado derecho y a lo masculino; el negro se emparentaba con la luna, la noche, el oeste, el lado izquierdo, y lo femenino; mientras el blanco era un tono protector (Smith, 1983: 18-20). También debe resaltarse el hecho de que los luiseño —un grupo del sur de California— consideran particularmente simbólica esta triada de colores; asocian al rojo con lo masculino y celeste, al negro con lo femenino y terrestre, y al blanco con el espíritu o aquella parte que unifica esta oposición. Entre los diegueño las cosas suceden a la inversa: el rojo es femenino y el negro masculino. Para los cahuilla el negro es mas-

culino y el blanco femenino. Mientras en las culturas chumash y kitanemuk el rojo es femenino y el blanco masculino (Applegate, 1979: 74, 81).⁹ Lo interesante en todos estos casos es que la misma triada cromática es utilizada para construir la imagen de pares opuestos en una posible unión sintética.

Pudiera objetarse que los luiseño, los cahuilla y los kitanemuk son grupos yuto-aztecas, mientras la mayoría de pueblos contemporáneos de Baja California son yumano-cochimíes —los diegueño son yumano-cochimíes, mientras los chumash parecen formar parte de una familia lingüística emparentada con la lengua shoshone—. Sin embargo, cabe señalar que ambos conjuntos etnolingüísticos comparten el uso de algunas oposiciones cromáticas, entre ellas la concepción del mundo dividido en cuatro rumbos con cualidades antagónicas y asociados a distintos colores; en ese sentido, Ochoa Zazueta (1992: 99) presenta el ejemplo kiliwa para los yumano-cochimíes. Así mismo, en uno de los cuadros huicholes de estambre expuestos en el Museo Nacional de Antropología puede verse una composición dividida en cuatro secciones, ligadas a cuatro tonalidades cromáticas; en el centro aparece una serpiente cornuda, sobre una máscara con astas de venado, que se dirige hacia arriba, donde pueden verse líneas ondulantes que simulan la lluvia. Independiente de su carácter acuático, que trataremos después, aquí vemos al ofidio cornúpeta como una entidad mediadora entre la oposición de rumbos y colores.

Lo interesante de la analogía con los luiseño es que ésta no sólo concierne la importancia de las oposiciones cromáticas, sino también el valor creador de la oposición:

De acuerdo con el mito de creación de este grupo, en el principio no había nada, sólo había un ser denominado “Vácío”. Después de una serie de transformaciones, éste creó o se transformó en “Noche o Cielo” y

⁹ Más específicamente, en ciertos rituales, el *paxa?*—un tipo de especialista luiseño— “se pintaba de rojo un lado de su cuerpo para representar lo masculino, y negro el otro para representar lo femenino [... La combinación negro, rojo y blanco] puede caracterizar el estatus de un individuo en el periodo liminal de un rito de paso” (Applegate, 1979: 78, 81).

“Tierra”. Estos eran hermano y hermana. Gradualmente Cielo y Tierra tomaron conciencia de su existencia y tuvieron una disputa por ver quien era más viejo; Cielo ganó esta disputa. Luego, Cielo y la Tierra se unieron para dar origen al primer pueblo, los animales, las plantas, los objetos rituales, los fenómenos naturales, los seres míticos y, por último, la gente (Applegate, *op. cit.*: 72).

En dicho relato observamos que lo uno se vuelve doble, cielo y tierra, masculino y femenino, mayor y menor; y la unión de ambos produce la multiplicidad de la vida. Aquí no se menciona a la serpiente cornuda, mas parecen figurar algunas de las oposiciones asociadas a ella: viejo-joven, vida-muerte, y, sobre todo, la idea de que la unión de opuestos puede generar la vida y la transformación de los seres.

Las dos serpientes situadas en el friso (fig. 3) poseen características disímiles: la serpiente de la izquierda está incompleta, carece de ondulaciones y está asociada a un menor número de elementos antropomorfos y zoomorfos; la serpiente de la derecha muestra una cornamenta menos desarrollada, lo cual parece relacionarse con dos ciclos o distintas etapas de la vida; es decir, una serpiente estática de gran cornamenta, vieja o muerta, y otra con pequeñas astas y amplias ondulaciones, joven y llena de vida.

Si bien puede apreciarse que las serpientes son los motivos de mayor tamaño, las figuras antropomorfas resultan ser más numerosas. Junto al ofidio con menor cornamenta vemos un grupo de figuras humanas oscilantes de pequeñas dimensiones, distribuidas al mismo ritmo que el animal. El centro de la escena, el espacio entre ambos reptiles, está ocupado por dos hileras de figuras humanas, las más grandes y detalladas; por tanto, en dicho contraste se podría deducir cierta gradación simbólica en un proceso de creación y transformación, o quizá un cambio de edad o de estatus en la jerarquía social. Pero en relación —y con ello volvemos al tema— con las oposiciones cromáticas podemos señalar que, para los luseños:

Un significativo patrón en las iniciaciones es la progresión del negro a la combinación de rojo, negro y blanco. Por ejemplo, después de que las muchachas han

terminado los tres días de sahumado en la ceremonia de pubertad, sus caras son pintadas de negro por un mes, blanco por otro mes y rojo por el tercer mes [...] En el mismo sentido, un nuevo jefe era pintado de negro en una ceremonia inaugural, pero después de esto su insignia usual era negra, roja y blanca (*ibidem*: 82).

En este sentido, es muy posible que los hombres bicolores —probablemente alguna vez silueteados de blanco— hayan representado a los verdaderos hombres recién creados; es decir, no únicamente aquellos que no son espíritus, sino también los iniciados, quienes resultan ser, por consiguiente, miembros plenos de la sociedad. En cualquier caso, la oposición entre el ámbito de los cuerpos de los ofidios y el de sus cabezas parece indicar que el encuentro constituye justamente la temática principal.

Si consideramos ahora que la serpiente cornuda está asociada al agua, los recursos naturales y los bienes materiales, tendríamos la oposición entre juventud —ligada al inicio de las lluvias, la abundancia de recursos y la vida en general— y vejez —vinculada a la esterilidad y la sequía—. Como en muchas cosmovisiones americanas, aquí parece haberse representado un binomio de opuestos complementarios: mientras la temporada húmeda fomenta la vida, la época de sequía acarrea la muerte, pero también la creación o renovación de seres humanos y animales sobre la faz de la tierra. Por tanto, es posible que el hecho de observar una serpiente de luz y sombra en la mañana del equinoccio de primavera esté asociado al momento que quizá marcaba el fin de la temporada más seca del año y, en este sentido, una vuelta a la vida.

En síntesis, dicha oposición y unión de las serpientes cornudas representa el encuentro y, tal vez, la alternancia entre la vida y la muerte en general. Es en ese contexto que nos habla tanto del cambio a una etapa de abundantes recursos —principalmente acuíferos pero también animales y, posiblemente, vegetales— como de un proceso gradual de muerte y resurrección en el cambio de estatus dentro de la jerarquía social. El encuentro representa lo liminal, el no ser, pero también la posibilidad de transformación y producción de nueva vida.

<i>Tradición Gran Mural</i>	<i>Secuencia cultural</i>	<i>Cronología</i>
Cueva del Palmarito	Arcaico temprano	9 000 a. P. Humanas bicolors de gran tamaño y puma negro, según María de la Luz Gutiérrez (2005).
Cueva de San Borjita	Arcaico temprano	7 500 a. P. Humana bicolor de gran tamaño, según M. de la Luz Gutiérrez <i>et al.</i> (2002-2003).
Cueva del Ratón	Arcaico temprano	5 290 ± 80 a. P. Humana de color rojo de gran tamaño, fecha en examen, según Fullola <i>et al.</i> (1993).
Cueva de El Ratón	Arcaico medio	4 845 ± 60 a. P. Puma de color negro de gran tamaño, según Fullola <i>et al.</i> (<i>op. cit.</i>).
Cueva de La Palma	Arcaico medio	3 245 ± 65 a. P. Tipología desconocida (Gutiérrez y Hyland, 2002).
Cueva de San Gregorio II	Arcaico tardío	2 985 ± 65 a. P. Tipología desconocida (Gutiérrez y Hyland, <i>op. cit.</i>).
Cueva de El Ratón	Prehistórico tardío	1 325 ± 435-360 a. P. Humana de color rojo de tamaño mediano, fecha en examen según Fullola <i>et al.</i> (1993).
Cueva de El Ratón	Histórico	295 ± 115 a. P. Cérvido de color negro de mediano tamaño, fecha en examen según Fullola <i>et al.</i> (1993).

● Figura 8 Fechamientos del arte rupestre en Baja California Sur.

Bibliografía

- Applegate, R.
1979. "The Black, the Red and the White: Duality and Unity in the Luiseño cosmos", en *Journal of California and Great Basin Anthropology*, núm. 1.
- Archivo Histórico Diocesano de Chiapas
1685. Autos contra Antonio de Ovando, indio del pueblo de Jiquipilas, Nicolás de Santiago, mulato libre, vecino de él y Roque Martín, indio de Tuxtla, por hechiceros, brujos, nagualistas y supersticiosos. Las dos cuevas de Jiquipilas.
- Aschmann, E.
1962. "The Snake that Gives Money: A Totonac Myth", en *Tlalocan*, vol. IV, México, La Casa de Tlaloc, p. 197-203.
- Barthes, R.
1980. *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Benavente, fray Toribio de (Motolinía)
1971. *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella* (ed. de Edmundo O'Gorman), México, IIH-UNAM.
- Benedict, R.
1935. *Zuni Mythology*, Nueva York, Columbia University Press.
- Carot, P.
[en prensa]. "Capítulo 4: La larga historia purépecha", en Marie Areti Hers (coord.), *Miradas renovadas al Occidente de México*, México, IIE-UNAM.
- Chapman, A.
1982. *Los hijos de la muerte. El universo mítico de los tolupan-jicaques (Honduras)*, México, INAH.
1985. *Los hijos del copal y la candela, ritos agrarios y tradición oral de los lenca de Honduras*, 3 vols., México, IIA-UNAM.
- Cheney, C.
1979. "Religion, Magic and Medicine in Huave Society", en Margaret Clark, Robert Kemper, Cynthia Nelson (eds.), *From Tzintzuntzan to the*

- “*Image of the Limited Good*”, *Essays in Honor of George M. Foster*, Berkeley, The Kroeber Anthropological Society Papers (55-56), pp. 59-74.
- Clavijero, F. J.
1990. *Historia de la Antigua o Baja California*, México, Porrúa (Sepan cuántos ..., 143).
 - Córdova Olivares, F. R.
1990. “Apuntes sobre la cosmovisión de los totonacas de la región de Huehuetla, Pue.”, en *Tlacatl*, núm. 22.
 - Crosby, H. W.
1984. *The Cave Paintings of Baja California*, La Jolla, The Copley Press.
 - 1997. *The Cave Paintings of Baja California. Discovering the Great Murals of an Unknown People*, San Diego, Sunbelt.
 - Curtin, Jeremiah (comp.)
1992. “Thunder Destroys Horned Snake”, en *Seneca Indians Myths*, tomado de Internet Sacred Text Archive [www.sacred-texts.com/nam/iro/sim/som75.htm], enero de 2005.
 - De la Fuente, J.
1977. *Yalalag: una villa zapoteca serrana*, México, INI.
 - Edmonson, B.; C. Hernández y F. Vidales
2001. “Textos huastecos”, en *Tlalocan* vol. XIII, México, IIF-UNAM.
 - Figuerola, P. H.
2000. “El cuerpo y sus entes en Cancuc, Chiapas”, en *Trace*, núm. 38, pp. 13-24.
 - Fullola, J.M. *et al.*
1993. “El proyecto arqueológico Baja California, México”, en *Actes del XII Congrès Internacional de la UISPP*, Bratislava, Inst. Archéol. de l’Acad. Slovaque des Sciences, vol. 2, pp. 127-132.
 - Gándara, M.
1990. “La analogía etnográfica como heurística. Lógica muestral, dominios ontológicos e historicidad”, en Yoko Sugiera y Ma. Carmen Serra (coords.), *Etnoarqueología Coloquio Bosch Gimpera*, México, IIA-UNAM.
 - García Souza, P. P. y A. Oseguera Montiel
2001. “Tiempo ceremonial: ensayos de cosmogonía y dancística huave de San Mateo del Mar, Oaxaca”, tesis, México, ENAH-INAH.
 - Gardner, E. S.
1962. “A Legendary Treasure Left by a Long Lost Tribe”, en *Life*, vol. 53, núm. 3, pp. 57-64.
 - Grant, C.
1974. *Rock Art of Baja California*, Los Angeles, Dawson’s Book Shop.
 - Gutiérrez, M.
2003. “El estilo Gran Mural en la Sierra de Guadalupe, B.C.S.”, en *Arqueología Mexicana* vol. XI, núm. 62, pp. 44-45.
 - Gutiérrez, M. y J. R. Hyland
2002. *Arqueología de la Sierra de San Francisco*, México, INAH (Científica).
 - Hambleton, E.
1979. *La pintura rupestre de Baja California*, México, Fomento Cultural Banamex.
 - 2005. “Hero with the Horned Snakes”, en *Native American Lore Index Page*, tomado de www.ilhawaii.net/stony/lore142.html [enero de 2005].
 - Ichon, A.
1969. *La religion des Totonagues de la Sierra*, París, CNRS-Paris VII (Etudes et documents de l’Institute d’Ethnologie).
 - Jäcklein, K.
1974. *Un pueblo popoloca*, México, INI.
 - Lemaître, S.
2004. “L’art rupestre canadien vu par les Amérindiens d’aujourd’hui: outil de questionnement”, en *Actes du XVIème Congrès UISPP*, Lieja, Universidad de Lieja (Bar International Series), pp. 23-29.
 - Lévi-Strauss, C.
1955. “The Structural Study of Myth”, en Thomas A. Sebeok (ed.), *Myth: A Symposium*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 81-106.

- Lipp, F. J.
1991. *The Mixe of Oaxaca. Religion, Ritual and Healing*. Austin, University of Texas Press.
- Lotman, I.
1996. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en *La Semiósfera I: Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Fronesis.
- Márquez R., María Gabriela y Raúl García (comps.)
1993. *Totonacapan: Mitos y leyendas*, Xalapa, Instituto de Investigaciones Literarias y Semiología-Universidad Veracruzana.
- Martínez, R. y R. Viñas
2007. “Palabras e imágenes de la vieja serpiente cornuda: una mirada desde Mesoamérica”, en *Arqueología*, núm. 36, pp. 135-158.
- Meighan, C.
1966. “Prehistoric Rock Paintings in Baja California”, en *American Antiquity*, vol. 31, núm. 3, pp. 372-392.
- Mendoza Straffon, L.
2004. “Análisis historiográfico del contexto arqueológico de los grandes murales de Baja California. Reflexiones sobre su situación cronocultural”, tesis, México, ENAH-INAH.
- Mirambell, L. (coord.)
1990. *El arte rupestre en México*, México, INAH.
- Monaghan, J.
1995. *The Covenants with Earth and Rain. Exchange, Sacrifice and Revelation in Mixe Society*, Norman/Londres, University of Oklahoma Press.
- Mooney, J.
1970 [1990]. *Myths of the Cherokee*, Nueva York, Johnson Reprint Corporation.
- Ochoa Zazueta, J. A.
1992. *Los kiliwa y el mundo se hizo así*, México, INI.
- Parsons, E. C.
1936. *Mitla. Town of the Souls and other Zapoteco-Speaking Pueblos of Oaxaca, Mexico*, Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- Phillips, P. y J. Brown
1984. *Pre-Columbian Shell Engravings from the Craig Mound at Spiro, Oklahoma*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology-Harvard University.
- Pitarch, R. P.
2000. “Almas y cuerpo en una tradición tzeltal”, en *Archives de Sciences Sociales des Religions*, núm. 112, pp. 31-48.
- Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera
1984. René Acuña (ed.), 2 vols. México, UNAM.
- Ritter E.
1991. “Baja California Rock Art: Progress and Prospects”, en *Rock Art Papers*, vol. 8, núm. 27, pp. 21-35.
- Rubio, A., y V. del Castillo
2005. “Las pinturas de la Cueva de La Serpiente: un mural particular en el entorno de los Grandes Murales. Baja California Sur”, en L. Mirambell (comp.), *Arte rupestre en México*, México, INAH, pp. 117-152.
- Sahagún, fray Bernardino de
1950-1963. *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, Santa Fe, Monographs of the School of American Research.
- Shaw, M.
1972. *Según nuestros antepasados... Textos folklóricos de Guatemala y Honduras*, Guatemala, ILV.
- Smith, R.
1983. “Color Encoding Sequences and the Pursuit of Meaning in the Great Mural Rock Art of Baja California”, en *Rock Art Papers*, vol. 1, núm. 16, pp. 17-24.
- 1986. “Serpent Cave”, en *Rock Art Papers*, vol. 3, núm. 20, pp. 27-50.
- Thomas, N. D.
1975. “Elementos precolombinos y temas modernos en el folklore de los zoques de Rayón”, en A. Villa Rojas (coord.), *Los zoques de Chiapas*, México, INI.
- Torres Cisneros, G.
2001. “Les Visages de Soleil et Lune (xëëw po’ojë ajkxy ywiinjëjp). Configurations Calendaires, Mythiques et Rituels du Temps chez les Mixes de Oaxaca, Mexique”, tesis, París, École Pratique des Hautes Etudes.

- Tranfo, L.
1979. “Tono y nagual”, en Italo Signorini (coord.), *Los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca, México*, INI/SEP, pp. 177-213.

- Viñas, R.; E. Sarriá, A. Rubio y V. del Castillo
1984-1985. “Repertorio temático de la pintura rupestre de la Sierra de San Francisco, Baja California (México)”, en *Ars Praehistorica*, vols. 3/4, Sabadell, AUSA, pp. 201-232.

- Viñas, R. *et al.*
1986-1987. “El santuario rupestre de la Cueva de la Serpiente, Arroyo del Parral, Baja California Sur (México)”, en *Ars Praehistorica*, vols. 5-6, Sabadell, AUSA, pp. 157-204.

- 1987. “Cueva de la Serpiente and its Painted Murals”, en *Rock Art Papers*, núm. 23, pp. 139-150.

- 1986-1989. “Pinturas de serpientes en el conjunto rupestre de la sierra de San Francisco, Baja California Sur, México”, en *Ampurias*, tt. 48-50, vol. II, pp. 368-379.

- Viñas R.
1989. *Archaeology in Rock Art of Baja California: Reports from the Symposium*, Mary y M. Riedel (eds.), Los Angeles, Friends of the Arts of México, pp. 60-83

- [En prensa a]. “La cueva pintada: Un centro ceremonial de los grandes murales, Sierra de San Francisco, B.C.S. (México)”, en “Seminario Imágenes sobre Piedra: Arte y Arqueología Americanos”, Santiago, Universidad Internacional SEK.

- [En prensa b], “La cueva pintada: proceso evolutivo de un centro ceremonial, sierra de San Francisco, Baja California Sur, México”, Barcelona, Universidad de Barcelona (Monografías SERP).

- Viñas, R.; X. Rodríguez, A. Rubio y L. Mendoza
2006. “Los orígenes del Arcaico Gran Mural. Testimonios arqueológicos y propuestas”, ponencia presentada en III Simposio del Hombre Temprano en América, Saltillo, Coahuila, México.

