



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

FORMAS, VALORES Y RITMOS EN LA TRADICIÓN PICTÓRICA DEL  
ARCAICO EN DURANGO

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
DANIEL HERRERA MALDONADO

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. FERNANDO BERROJALBIZ  
CENIGAONAINDIA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:  
DRA. MARIE ARETI HERS STUTZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. WILLIAM BREEN MURRAY  
UNIVERSIDAD DE MONTERREY

MÉXICO, D. F., ENERO DE 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A

Ana Laura Chacón Rosas

y

a Eulalio Rivera Aguilar

A

Arturo Herrera Rodríguez †

## **Agradecimientos**

Sin el apoyo incondicional de muchas personas esta investigación no hubiera podido realizarse. Particularmente me gustaría agradecer a Félix Hernández, Marie-Areti Hers, David Muñiz García, Kimberly Sumano, Cinthya Vidal Aldana, Cindy Sandoval Mora, Miguel Vallebuena, Adolfo Martínez Romero, Fernando Berrojalbiz, por su ayuda durante las varias temporadas de campo que realicé en el Cañón de Molino en septiembre de 2009, julio de 2013, julio y diciembre de 2014, y junio de 2015. Su apoyo fue de vital importancia tanto en la posibilidad de mi traslado al cañón como en el registro de su arte rupestre. Entre ellos también incluyo con una especial dedicatoria a Ana Laura Chacón Rosas por su infinito amor y tolerancia a lo largo de los varios meses de trabajo que compartimos en el cañón y que me impulsaron a la conclusión de este ensayo.

En la comunidad del Molino tuve la oportunidad de convivir con extraordinarias personas que me recibieron cálidamente en sus hogares y me compartieron su amplio conocimiento de la región. Especialmente agradezco con gran estima a Esperanza Solís Chávez, Luis Rocha Solís, Miguel Rocha Solís, Faustina Rodríguez Vargas, Andrés Rocha Solís, Natividad Samaniego y José Miguel Rocha Rodríguez, a quienes además ahora me enlaza una amistad de por vida y un profundo cariño hacia la región. Mención a parte requiere Eulalio Rivera Aguilar, “Don Lalo” como cariñosamente lo llamo, descubridor y protector de muchos de los sitios de arte rupestre del Cañón de Molino, y permanente acompañante, junto con Ana Laura Chacón Rosas, en las varias exploraciones que realicé de estos santuarios.

A mis compañeros del seminario Materialidad, Arte, Tecnología del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM un enorme agradecimiento por sus enseñanzas y motivaciones. Como coordinadora del mismo agradezco también a Sandra Zetina Ocaña quien me facilitó y orientó en

el uso de las varias herramientas con las que dispone el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

No puedo dejar de mencionar a tres pilares fundamentales en esta investigación. A Fernando Berrojalbiz, Marie-Areti Hers y William Breen Murray maestros a lo largo de varios años y de quienes heredo esa profunda pasión hacia la investigación del arte rupestre.

A mis padres Araceli Maldonado González y Daniel Herrera Rodríguez apoyos permanentes en mi vida.

Finalmente a CONACYT agradezco la beca otorgada durante el transcurso de la maestría y al PAEP de la UNAM los recursos económicos que me facilitaron el poder realizar el trabajo de campo en Durango.

Diciembre de 2015

Ciudad de México

## Índice

Introducción.....	5
Iniciación al arte rupestre de Durango.....	7
El Valle de Guatimapé, espacio de reunión y ritual para los cazadores-recolectores.....	9
El paisaje cultural de Rincón del Canal.....	12
Extensión y distribución del arte rupestre de Rincón del Canal.....	15
Ritmos de la tradición pictórica del Arcaico.....	17
Una misma construcción de los paisajes simbólicos entre los cazadores-recolectores de Cañón de Molino.....	22
Concluyendo con el análisis de la parte superior del panel 11.....	24
Reapropiación y resignificación mesoamericana.....	28
Un primer acercamiento a la convención círculo-secuencia de líneas verticales.....	31
De las propiedades numéricas de algunos motivos y su relación con el registro de los ciclos lunares.....	35
Un ejemplo en el panel 10 de la convención círculo-secuencia de líneas verticales.....	38
Tres variantes de la convención círculo-secuencia de líneas verticales, panel 12 y 13.....	42
Conclusiones. Nuevos caminos de investigación.....	46
Referencias Citadas.....	51
Figuras.....	58

## **Introducción**

Entre aquellos que nos dedicamos al estudio del arte rupestre es cada vez más patente la importancia de operar en su análisis bajo un conocimiento lo más ampliamente posible en cuanto a la diversidad de espacios con presencia de este tipo de expresiones. La necesidad de esta particular formación para su estudio tiene una mayor repercusión si consideramos además su cualidad esencial como medio de comunicación, haciéndolo presente en extensas regiones que en muchos casos exceden los propios límites de nuestros sitios de investigación, y por lo cual al restringirnos a sus estrechos márgenes condicionamos claros obstáculos para su conocimiento. En ese sentido fue para mi fundamental y de gran crecimiento personal el haber tenido la oportunidad de conocer con motivo de mi participación en el congreso IFRAO realizado en la ciudad de Cáceres, España, el maravilloso arte paleolítico de la región Cantábrica visitando cuevas como las de Altamira, El Castillo, Las Monedas, Tito Bustillo, El Pindal, El Pendo y Covalanas, así como también los extraordinarios yacimientos al aire libre de Siega Verde y Foz Côa (Figura 1), este último en Portugal. Mis visitas a esos santuarios fueron siempre guiadas por apasionados investigadores del arte rupestre, orgullosos defensores locales de su patrimonio, pero sobretodo cálidos seres humanos, que me mostraron cada uno con su peculiar forma de ser una perspectiva de profunda reflexión referente a los mecanismos y responsabilidades necesarios para la protección, difusión e investigación de su patrimonio rupestre. Si bien muchos de sus nombres por ahora se me escapan agradezco enormemente a todos ellos el compartirme su amplio conocimiento sobre el tema aclarando con profunda paciencia varias de mis interrogantes: Carlos Vázquez, María González-Pumariega Solís y Daniel Garrido Pimentel. Entre ellos incluyo también a José Antonio Lasheras, director del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, pues no obstante que nuestros encuentros fueron breves dirigieron mi

atención hacia un tema que me parece reivindicador del papel del arte rupestre que me propongo analizar en las siguientes páginas. En una de nuestras charlas Jose Antonio dirigió un cuestionamiento expresamente a mí, sin que yo fuera consciente de su pleno conocimiento del trabajo que desarrollaba en esos momentos, lo cual me generó ya de por sí una gran sorpresa. En él se refería a la dificultad de gestionar, promover y difundir entre el público no especializado o instituciones como la UNESCO misma, la importancia de la conservación e investigación de tradiciones rupestres tan abstractas y geometrizzantes como las que son el tema central de este ensayo. Y que contrastan claramente con un arte de mayor figuración y por lo mismo de una mayor asimilación y apropiación por el público en general como sucede con el arte paleolítico europeo, bien conocido por la representación característica de los grandes animales y en cuyo repertorio temático también se incluye a pesar de ser menos conocido, ese otro mundo que André Leroi-Gourhan denomina como el de los signos (Figura 1).

Lo oportuno de su comentario que acarree durante varias semanas me llevó a reflexionar sobre un tema que me parece estrechamente relacionado con el mismo, la manera en la que experimentamos y asimilamos estéticamente el arte. La empatía humana tiene aquí un papel muy importante entendida como esa capacidad de ver las cosas desde una perspectiva ajena, es decir, de conectar unos cuerpos con los otros (De Waal 2014, 147-148). Esas conexiones corporales inconscientes que involucran acciones, emociones y sensaciones se relacionan con el funcionamiento de las recientemente descubiertas neuronas espejos, activas cuando una acción es observada como cuando es ejecutada, lo cual ha permitido explicar el frecuente sentimiento de empatía de ponerse en la piel del otro (Freedberg y Gallese 2007, 199-200; De Waal 2014, 148-149). El arte visual explota esa misma conexión, por eso nos estremecemos al ver esculpidos en mármol a Laocoonte y sus hijos estrujados por las serpientes como si fuéramos nosotros mismos,

o sufrimos ante la obra del celebre pintor flamenco el Bosco, al sentir en carne propia la desesperación de aquellos que han sido alcanzados por los batallones de esqueletos dándoles muerte de muy variadas maneras (Figura 2) (Freedberg y Gallese 2007, 197; De Waal 2014, 149-150). Sin embargo, la empatía corporal no se limita al arte figurativo, se hace presente también en respuesta al arte abstracto, en tal caso los espectadores experimentan un sentido de empatía de los movimientos implicados en los gestos o trazos visibles de la obra, llevándolos a imitar las acciones de la mano en el dibujo (Freedberg y Gallese 2007, 197-199, 201-202; De Waal 2014, 150). Ese particular sentido de seguimiento y sincronización que despierta el arte abstracto me permite subrayar la importancia de una de sus propiedades esenciales para su entendimiento, me refiero concretamente a los *ritmos*<sup>1</sup> que dan estructura y orden al movimiento detrás de los trazos.

### **Iniciación al arte rupestre de Durango**

Mi primer acercamiento con la denominada "tradición pictórica del Arcaico" se remonta al año de 2007. Se trataba de mis primeras experiencia de trabajo de campo en Durango, las cuales me marcaron tan profundamente que me decidirían a dedicar mi vida profesional al estudio de los pueblos indígenas del norte de México. En aquella ocasión acompañando del que fue mi iniciador en la arqueología de Durango, y desde entonces continuo compañero de travesías, el Dr. Fernando Berrojalbiz, pude conocer por primera vez los majestuosos paisajes del Cañón de Molino ubicado en la región de los llanos de Guatimapé (Figuras 3 y 4). Entre los espacios de arte rupestre que pude recorrer en aquella ocasión se encuentra el sitio Rincón del Canal, localizado aproximadamente a 4.5 km al interior del cañón en las cercanías del rancho del

---

<sup>1</sup> Es importante entender a los ritmos como aquellos movimientos regulares y recurrentes creadores del espacio y del tiempo, estos llegan a materializarse en las formas, por ello se les considera como un rasgo esencial de todas las artes (Leroi-Gourhan 1971, 301, 307, 353).

Molino. Recuerdo la manera en la que la policromía de sus pinturas, de una forma que no había visto hasta entonces, y la abstracción de sus imágenes predominantemente geométricas me impresionaron. La fascinación sembrada en mi por estas imágenes me llevaron a revisar los trabajos de tres doctores nativos de Durango que en la década de los ochenta dieron a conocer inicialmente la diversidad de sitios de arte rupestre en el Valle de Guatimapé (Lazalde 1987; Lazalde et al. 1983).<sup>2</sup> Sin embargo, es a partir de la amplia bibliografía generada por el Proyecto Hervideros de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), uno de los más importantes para el estado, que pude darme cuenta que estaba frente a una tradición de fuerte unidad compositiva con una amplia distribución a lo largo de las tierras altas y los valles orientales de la Sierra Madre Occidental de Durango, perteneciente a las comunidades de cazadores-recolectores que antecedieron la bien conocida y muy bien estudiada colonización mesoamericana de la Sierra Madre Occidental de Durango en el 600 de nuestra era (Berrojalbiz y Hers 2012, 96; Berrojalbiz et al. 2014, 155, 157; Forcano 2000, 490-491, 504-507; Hers 2001a; Punzo 2008).

Además de la fuerte empatía estética que desde un inicio percibí hacia esta tradición, otra de las motivaciones que me llevaron a su estudio fueron la de romper con los prejuicios que han promovido durante largo tiempo el ignorar deliberadamente tradiciones no figurativas como la presente por la supuesta imposibilidad de interpretarlas. Si bien reconozco la dificultad de acercarse a artes tan geometrizantes, mi propuesta de análisis va dirigida a la mayor importancia que se le da en este tipo de lenguajes al ritmo sobre el sujeto figurado (Leroi-Gourhan 1971, 369, 384). De esta manera si bien el significado preciso de cada figuración puede escapar de nuestra comprensión, mi estudio se enfocará en la búsqueda del “esqueleto ideológico” presente en la

---

<sup>2</sup> Para una revisión más detallada de la bibliografía referente al estudio del arte rupestre de Durango revítese: Herrera (2015).

estructuración de las formas, valores y ritmos particulares, es decir en el sentido y equilibrio de los motivos en el espacio, me refiero desde luego a la noción de composición (Forcano 2000, 501-502; Leroi-Gourhan 1971, 274, 282, 316, 373).

### **El Valle de Guatimapé, espacio de reunión y ritual para los cazadores-recolectores**

A pesar de que desconocemos prácticamente todo de los autores de este antiguo arte abstracto, las pocas evidencias con las que se cuenta nos perfilan un modo de vida de mayor adaptación y fusión con el paisaje con rasgos muy fugaces de su presencia, en contraste con la explícita preocupación de los colonizadores mesoamericanos de dejar numerosas muestras de su propia modificación del entorno (Berrojalbiz y Hers 2012, 95, 114; Berrojalbiz et al. 2014, 155).

El estudio y caracterización de sus industrias líticas tanto en sus técnicas de manufactura como en las características de los sitios en donde se les ubica ha sido otro elemento de diferenciación con los pobladores de épocas posteriores (Berrojalbiz 2012, 86-105, 149-165; 2014, 149-151). En ellos reconocemos al menos dos grandes tradiciones líticas. Para examinar la primera de éstas es necesario trasladarse hasta el vecino valle del alto río Ramos, en el municipio de Santiago Papasquiaro, el cual integra uno de los varios valles junto al de Guatimapé que delimitan al oriente la Sierra Madre Occidental. En esta área se ubica el sitio Divisadero 2 que ha llevado a definir esta primera tradición. La característica más llamativa de este sitio es su amplia extensión de 1.5 km a lo largo de la cual se concentran de manera densa y continua el material lítico. Otra de sus condiciones diagnósticas es la ausencia a lo largo de todo este espacio de algún fragmento de cerámica o de algún resto de estructura arquitectónica, enterramiento u hoguera (Berrojalbiz 2014, 143-145). Entre los materiales líticos se registra además una ausencia total de artefactos pulidos, como son los instrumentos de molienda, pulidores y hachas de gargantas, y la

ausencia de puntas de proyectil o instrumentos con formas parecidas (Berrojalbiz 2014, 145). Se trata entonces de una industria lítica que aprovecha únicamente la roca de riolita que aflora en el cerro, es decir no hay artefactos en otro tipo de materias primas, empleando para ello dos técnicas de manufactura poco elaboradas, una de éstas para la creación de instrumentos nodulares, y la otra para la manufactura de instrumentos sobre soporte de lasca, además de una mínima presencia de talla laminar no elaborada (Berrojalbiz 2014, 147). Vemos de esta manera la ausencia de algún método de facetado o talla bifacial para la manufactura de puntas de flecha o cuchillos, lo cual explica aquí la falta de este tipo de instrumentos formales (Berrojalbiz 2014, 147).

La segunda tradición lítica nos refiere a contextos de la parte alta de la Sierra Madre Occidental, uno de ellos es sumamente importante para esta investigación pues corresponde al área anexa excavada del sitio Cueva de la Garza con presencia de pinturas de la tradición pictórica del Arcaico (Figura 5). Se trata en muchos casos, como en el sitio Cueva Blanca, de conjuntos de discretas unidades de material lítico de un diámetro aproximado de 8 m, a primera vista cada una parece corresponder a una pequeña morada por lo que podría tratarse de una aldea que reuniría a algunas familias (Berrojalbiz et al. 2014, 155; Soto 1995a, 17; 1995b, 3-4). Como en el caso anterior estos sitios presentan la condición diagnóstica de carecer de alguna evidencia de cerámica, artefactos de lítica pulida o algún elemento arquitectónico (Soto 1995a, 11, 17-18; 1995b, 3-4). La lítica tallada está integrada, a diferencia de la industria anterior, por algunas puntas de proyectil, raspadores, abundantes perforadores, buriles, pulidores de pequeño tamaño, así como por innumerables fragmentos de lascas y navajas en materias primas muy diversas. Los sitios mencionado Cueva de la Garza y Cueva Blanca que presentan este tipo de material, se

ubican en los límites de los municipios de Tepehuanes y Santiago Papasquiaro (Soto 1995a, 8-13, 17).

Sitios con características similares pertenecientes a estas dos tradiciones líticas han sido ubicados tanto al interior como en las partes inmediatas al exterior del Cañón de Molino,<sup>3</sup> esto lo sabemos gracias a los importantes trabajos de recorrido y excavación realizados por Yoshiyuki Tsukada que conformaban el subproyecto arqueológico para el Valle de Guatimapé, uno de los varios pertenecientes al Proyecto Hervideros en general (Tsukada 1996, 5, 25-26, 30, 34-35, 37-40). Además, durante las recolecciones de material en el cañón realizadas por los doctores Jaime Ganot y Alejandro Peschard (1995, 166, Figura 8.20c), pude dar cuenta de la presencia de puntas del tipo Shumla que se ubican cronológicamente en el periodo Arcaico Tardío (1500/1200 a.C. a 200 d.C) (Mallouf 1992, 144-145; Zavala 2014, 126, 134).<sup>4</sup>

Como vemos por el contexto arqueológico y el medio geográfico de estos sitios se trataría de grupos dedicados esencialmente a la caza y la recolección que aprovecharían de la variedad de nichos ecológicos que ofrecen estas zonas de contacto entre la sierra y el valle donde abunda una gran cantidad de recursos ecológicos de ambos hábitats (Berrojalbiz et al. 2014, 155; Soto 1995b, 1). Un ejemplo esclarecedor en ese sentido lo ofrece el Cañón de Molino. Considérese en principio la importancia de su ubicación en la desembocadura de una enorme cuenca lacustre que aún hoy a pesar de las continuas sequias que azotan a la región es posible apreciar a la imponente Laguna de Santiaguillo (Figuras 5 y 6). Tanto al oriente como al poniente la cuenca se encuentra

---

<sup>3</sup> Debo hacer notar que el análisis detallado en gabinete de estos materiales quedó incluso, por lo que ante su importancia me encuentro en vías de concluir su estudio.

<sup>4</sup> Es importante tomar con la debida precaución esta última información ante el carácter poco profesional en el cual fueron recogidos y documentados los materiales líticos, así como también por la naturaleza poco confiable de las tipologías de puntas como marcadores temporales o de atribución cultural al centrarse en comparaciones únicamente de su forma, dejando de lado los aspectos de las técnicas de manufactura que son propios y muy particulares en las definiciones de las distintas tradiciones líticas de cada grupo humano (Berrojalbiz 2014, 146-147). Además estas comparaciones tipológicas se refieren a industrias líticas de regiones cuyas asociaciones temporales y culturales no han podido ser confirmadas en el ámbito de Durango (Zavala 2014, 133).

delimitada por dos enormes cordilleras, estribaciones de la Sierra Madre Occidental (Figura 3), con una diversidad ecológica originada en sus diferencias de altura tan marcadas que en una distancia relativamente corta de un par de kilómetros pone a disposición recursos muy variados sin la necesidad de realizar grandes traslados (Tsukada 2006, 46). En suma, la permanencia y abundancia de recursos tanto lacustres como serranos hacían de esta zona un espacio ideal para el establecimiento de estos grupos en comunidades que seguramente reunirían a varias familias durante amplios estadios (Berrojalbiz et al. 2014, 155, 157, 160-161; Tsukada 2006, 46).

No es casual en ese sentido que se concentren en esta región varios sitios rupestres pertenecientes a la tradición del Arcaico, tanto al este en la Sierra del Promontorio o de San Francisco (Figura 5), como al oeste en la Sierra del Ulama o del Epazote donde se ubica precisamente el Cañón de Molino (Figura 7). Además de que éste último sirve como una importante ruta natural en dirección noreste a suroeste para aquellos que desean atravesar esta cordillera y acceder a la cuenca del río Santiago Papasquiario, o más allá hacia el poniente hasta las partes más altas de la sierra en la Mesa de Tlahuitoles (Figura 3) (Berrojalbiz y Hers 2014a, 249; Punzo 2008).

### **El paisaje cultural de Rincón del Canal**

A la altura del rancho actual del Molino el cañón se divide en cuatro grandes vertientes, que de este a oeste reciben los nombres de Los Castillos, La Tableta, La Manga y El Molino, a razón de los afluentes intermitentes que también las recorren (Figura 8). Buena parte de los sitios de arte rupestre se concentran en este último ramal aprovechando las enormes paredes verticales de 200 m de altura en promedio de la Mesa de los Zorrillos al norte y la Mesa de los Jabalíes al sur, bordeando a esta altura las aguas perennes del río El Molino que llegan a desembocar en los

llanos y posteriormente en la Laguna de Santiaguillo (Tsukada 2006, 46). Río arriba aproximadamente a 2 km del rancho (Figura 7), es posible observar como el gran frente rocoso de la Mesa de los Jabalíes parece remeterse formando una rinconada en donde se ubica precisamente las pinturas de Rincón del Canal (Figura 9). Para acceder a sus imágenes es necesario subir por un extenso talud de deposición hasta la base de las paredes verticales que fueron pintadas. Una de las características más llamativas del lugar es la manera en la que por la forma natural de este espacio, en una rinconada, éste expresa un carácter más bien privado, de recogimiento y reflexión. Condición que se incrementa por la abundante humedad que se concentra aquí y que favorece el crecimiento de una espesa vegetación, con bellos ejemplos de pinos y encinos, imposibilitado el disfrutar de una buena visibilidad de los alrededores.

En contraste con el estado de relativo aislamiento con respecto al resto del cañón que se percibe al ingresar al sitio, existe un significativo efecto sonoro que fue determinante también para escoger este espacio para pintar. Por su orientación y forma de la pared, como si se tratara de un gran audífono rocoso, los sonidos de los alrededores se incrementan notablemente rebotando en este gran recoveco del cañón, de manera que es posible escuchar situado frente a las pinturas las voces y ruidos generadas por personas ubicadas a más de un kilómetro de distancia. En varias ocasiones fuimos engañados por este efecto al suponer que las voces que se escuchaban eran emitidas por personas que se preparaban para subir el talud hacia nosotros, al tratar de ubicar su origen pudimos caer en cuentas que éstas las generaban los propios campesinos habitantes del rancho del Molino que se disponían a sembrar las tierras de la vertiente izquierda del río.

Es interesante como este espacio y sus paisajes puede sintetizar dos conceptos que a primera vista pueden resultar tan opuestos: el de un relativo aislamiento a partir de las

condiciones que crean su espesa vegetación y su forma natural en rinconada, y por el contrario su extensa comunicación con el exterior al concentrarse y amplificarse los sonidos de los alrededores a partir de la conformación de este gran audífono rupestre.

El arte rupestre no es la única evidencia de las actividades que involucraron la creación de estas expresiones. Un poco más abajo, 70 m antes de llegar a las pinturas, se ubican los restos arquitectónicos de tres estructuras dispuestas sobre una pequeña terraza natural que al oeste se encuentra delimitada por el canal de un arroyo intermitente que sólo en los meses de mayor lluvia, entre julio-agosto, es posible apreciar el agua que desciende de las altas paredes rocosas hacia el río El Molino llenando a su paso algunas pequeñas pozas (Figura 10). Es precisamente este canal el que da también nombre al sitio, favoreciendo además un ambiente de mayor humedad en la rinconada.

Tanto al oeste como al norte de este conjunto principal de estructuras se encuentran un par más de ellas, aisladas. Por su patrón constructivo, orientación y distribución espacial es probable que todas estas sean producto de la intensa ocupación del cañón por parte de la cultura chalchihuiteña, reflejando en este caso su expresa intención de apropiarse, como ya se ha documentado en otros contextos, de estos antiguos santuarios del Arcaico (Berrojalbiz y Hers 2012, 95-101). La presencia de los colonizadores mesoamericanos es bien reconocida aquí por la edificación en la boca del cañón de un extenso asentamiento habitacional de más de cincuenta hectáreas justo a lado de las mejores tierras de cultivo del cañón y de las aguas permanentes del río Molino (Berrojalbiz y Hers 2014a, 251-252; Tsukada 2006, 48). La existencia también de tierras fértiles hacia su interior favoreció asimismo su ocupación con la diferencia de presentar un patrón de asentamiento mucho más disperso como es posible atestiguarlo a partir de los varios restos arquitectónicos diseminados a lo largo del camino que nos llevan del rancho de Molino a

Rincón del Canal, en la pendiente suave del talud de la Mesa de los Jabalíes (Tsukada 1996, 14-15).

De las estructuras asociadas a Rincón del Canal llama la atención la nula presencia de algún otro material arqueológico a diferencia de lo que se va a presentar un poco más arriba. Efectivamente, a medida que ascendemos el último tramo del talud hacia las pinturas y una vez alcanzado la base del frente rocoso es notable la abundancia de material lítico y cerámico así como de restos óseos tanto humanos como de animales diseminados en el sitio (Tsukada 1996, 16-17).

### **Extensión y distribución del arte rupestre de Rincón del Canal**

El arte rupestre de Rincón del Canal se distribuye en tres grandes sectores a lo largo de una distancia aproximada de 52 m y en la que el frente rocoso tiene una orientación general norte-sur (Figura 11). El tipo de soporte empleado es una roca ígnea del tipo de las ignimbritas, más comúnmente conocida como toba, está compuesta principalmente por una matriz de ceniza de pómez, tiene un color blanco, crema claro y gris, y ha sido fechada para el Eoceno tardío en esta área del graben del Santiaguillo, que constituye una de las provincias entre la Sierra Madre Occidental y la Mesa Central, producto de la actividad volcánica de hace 35.6 millones de años (Nieto-Samaniego et al. 2012, 118-120).

El primero de sus sectores, el A, situado en el extremo norte del sitio, está conformado por una pequeña cueva o cavidad que llega a alcanzar una profundidad de 7 m (Figura 11a). La existencia de un pozo de saqueo en su entrada ha puesto al descubierto la presencia de abundante material lítico, cerámico y óseo, lo cual perfila la posibilidad a futuro de poder excavar en sus áreas no alteradas con el objetivo de ahondar en las actividades rituales vinculadas con las

imágenes de arte rupestre (Tsukada 1996, 16-17). El mencionado sector está integrado por 4 paneles con imágenes predominantemente chalchihuiteñas, y no obstante de tratarse en buena medida de pinturas vemos también al interior de la cueva el grabado de una vulva (Figura 11a). El segundo sector, el B, se conforma igualmente de 4 paneles con una predominancia también de imágenes chalchihuiteñas en color naranja (Sienna: #A0522D; Brown: #A52A2A),<sup>5</sup> destacando entre ellas la representación de un felino (Figura 11b). Finalmente, el sector C el más grande del sitio se ubica en el extremo sur concentrando las composiciones más importantes de la tradición pictórica del Arcaico (Figura 11). Los 8 paneles que lo integran se despliegan de manera continua a lo largo de 26 m, lo cual perfila desde ahora lo laborioso y complejo que ha resultado su documentación, superando por mucho las estimaciones iniciales sobre la extensión y número de imágenes que tenía del sitio.

Si bien es cierto la separación entre sus diferentes sectores es bastante clara, elección consciente de sus creadores, el dividirlos a su vez en varios paneles persigue aquí el propósito de establecer un orden en su registro y análisis. No obstante que tales divisiones pueden aparentar ser arbitrarias, estas siguen las propias particiones que establecen las formas naturales de la roca como son sus grietas, vértices o formas del relieve, y que a pesar de no constituir divisiones absolutas entre los varios conjuntos de imágenes, marcan en los ritmos plasmados momentos de breves pausas o transiciones, que en analogía al lenguaje musical (piénsese en los silencios), se presentan aquí con igual grado de importancia y significación que las imágenes pintadas (Solís et al. 2011, 206). Por lo tanto, será de vital importancia para el estudio de la composición el de

---

<sup>5</sup> El registro del color se realizó directamente en campo a partir de la aplicación ColorMeter para el iPad la cual permite determinar sus distintos valores a partir del uso de la cámara de este aparato. El código de color empleado es el llamado hexadecimal (código de colores html), para lo cual en cada caso se incluye entre paréntesis tanto el nombre como su código en esa escala.

tener presente también el sentido de integración entre las pinturas y las formas naturales del soporte que tan expresamente se percibe en Rincón del Canal.

Por la amplia extensión de este emplazamiento y lo expresamente circunscrito del espacio al que debo remitirme en este ensayo he decidido concretarme al análisis de tres paneles que considero reflejan mejor el carácter de la tradición pictórica del Arcaico en este sitio. Esto sin pasar de lado la importancia de remitirme a otras composiciones que me permitan aclarar o precisar las convenciones en la organización de las imágenes. Los paneles escogidos son los 9, 10 y 11 del sector C los cuales son los primeros en ser accesibles una vez que se ha subido la pendiente del talud hasta una pequeña plataforma natural frente a las pinturas (Figura 12). Estando situados ahí, e inclusive unos metros pendiente abajo, nuestros ojos se dirigirán inmediatamente hacia una de las composiciones más emblemáticas del sitio en la parte superior del panel 11, siendo tan atrayente a nuestra mirada en razón de su llamativa policromía, su posición elevada respecto al resto de las imágenes y su buen estado de conservación (Figura 13). Para fines de una mejor explicación he decidido iniciar mi análisis en este panel con el doble propósito de que sirva como introducción a las características generales de esta tradición y al mismo tiempo me permita definir sus particularidades en Rincón del Canal.

### **Ritmos de la tradición pictórica del Arcaico**

El uso reiterado de este espacio con numeroso repintes, nuevas ejecuciones y sobreposiciones me ha permitido establecer la secuencia exacta de las varias fases de plasmación que están implicadas en la constitución final de la presente composición. Este rasgo está estrechamente vinculado a la forma particular en la que en esta tradición se emplea la policromía. En la mayoría de los casos más que la conjugación de varios colores en un mismo motivo, la

policromía se conforma por la combinación de varias etapas de plasmación, cada una de ellas de tonalidad distinta. Entre los colores más frecuentemente usados se encuentra el negro, anaranjado, varios tonos de rojo, y como es particular de Rincón del Canal el amarillo (Berrojalbiz et al. 2014, 158).

Uno de los atributos que más claramente distinguen a la tradición pictórica del Arcaico es la manera en la que se organizan sus figuras. En su estructura vemos como domina un eje esencialmente horizontal formado por una larga banda de una o varias líneas que recorren toda la pared horizontalmente lo que establece en principio una división del espacio en un arriba y abajo (Berrojalbiz et al. 2014, 157-161). Estas líneas pueden ser de forma recta, ondulada o en zigzag. En la composición en cuestión se trata de dos líneas zigzagueantes paralelas en color negro (Black: #000000; Dim Gray: #696969; Dark Slate Gray: #2F4F4F) de 1.36 m de largo, que constituyen la primera fase de plasmación (Figura 14). Más abajo es posible distinguir restos de lo que seguramente eran más líneas negras en zigzag de este mismo momento.

Es muy importante considerar que la función compositiva de la banda horizontal es aquí muy distinta al de otros emplazamientos de la tradición pictórica del Arcaico en donde vemos como esta lleva un patente protagonismo en razón de su ininterrumpido trazado a lo largo de todo el sitio. En el caso de Rincón del Canal su extensión parece limitarse a este panel, a pesar de que como se aprecia, el grueso de imágenes del sector se despliegan bajo esta composición ocupando una larga franja de la zona inferior del frente rocoso, y dejándola entonces en una posición mucho más elevada, si bien también central, respecto al resto de paneles que la rodean (Figuras 12 y 15).

Asimismo, a diferencia de los otros sitios de esta misma tradición, aquí parece introducirse una variante a partir del diseño de una gran línea vertical ondulante de 1.02 m de

largo, que establece una tercera división del espacio y a partir de la cual también se ordenan las imágenes (Figura 14). Una segunda línea vertical mucho más corta se dispone junto a esta.

Finalmente, completando esta primera fase de plasmación se diseña a la derecha de ambas líneas verticales un motivo constituido por la figura central de un gran triángulo que es atravesado tanto en su borde superior como en medio del mismo por una línea zigzagueante horizontal en el primer caso y una línea recta vertical en el segundo (Figura 14). Si bien es difícil por ahora reconocerlo como tal, no descarto que se trate de un motivo antropomorfo, a semejanza de los personajes “fantasmagóricos” de cuerpo trapezoidal que caracterizan a la tradición *Barrier Canyon Anthropomorphic Style* también ubicable cronológicamente en el Arcaico del Suroeste de los Estados Unidos (Schaafsma 1980, 61-72, Figura 42).

Además del color, otro de los criterios que unifica esta primera etapa de ejecución es su técnica de elaboración. Las características principales de ésta se registran en la calidad del trazo. Éste es en general en su grosor bastante homogéneo, de 1-2 cm, mientras que el relleno a su interior presenta ciertos huecos o interrupciones seguramente promovido por su elaboración con la yema de los dedos que no permite generalmente distribuir el pigmento de manera tan homogénea en superficies rugosas como podría hacerse con un pincel (Figura 16e) (Herrera y Chacón, en prensa). La receta de pintura empleada ayuda notablemente a mejorar su uniformidad pues al ser lo suficientemente fluida se observa como penetra en las más pequeñas rugosidades de la roca a pesar de ser aplicada con los dedos (Herrera y Chacón, en prensa). El uso de los microscopios digitales de las marcas Celestron y Dino-Lite ha sido de gran utilidad en la apreciación y documentación de las técnicas de elaboración. Este tipo de herramientas nos permite además tomar fotografías para así ilustrar, como lo haremos de aquí en adelante, las características mencionadas en los trazos (Figura 16) (Herrera y Chacón, en prensa).

Como es propio de esta tradición a partir de la gran banda horizontal y a todo su largo, sobre todo en su parte superior, se disponen perpendicularmente distintos elementos verticales que incluyen líneas rectas, ondulantes y en zigzag, conjuntos de puntos, manchas y digitaciones, o hileras de círculos, que por su alternancia o repetición en forma, color, altura y grosor de trazo le otorgan una estructura expresamente rítmica a la composición (Figura 17) (Berrojalbiz et al. 2014, 158-162). Es realmente aquí donde podemos apreciar la función de la gran banda horizontal como eje central que da estructura y sentido a todo el conjunto pictórico (Forcano 2000, 492-493). Por ello me parece sumamente significativo, como lo he señalado previamente, su carácter mucho más circunscrito en Rincón del Canal, lo cual perfila desde ahora una diferencia muy notable en su sentido rítmico y compositivo con los otros sitios pertenecientes a la misma tradición (Figura 15).

Uno de los espacios que expresan mejor por su homogeneidad esta particular unidad compositiva es el sitio Cueva de la Garza en la cuenca superior del río Humaya (Figura 5), al norte de nuestra área de estudio (Figura 17) (Berrojalbiz et al. 2014, 159; Forcano 2000). Como en Rincón la gran banda horizontal está integrada por una doble línea, que sin embargo aquí es bícroma, negra arriba y roja abajo, aunado a que su forma es en general recta con lapsos breves de ondulaciones (Forcano 2000, 492-493). La mayoría de los motivos del conjunto aparecen por encima de la doble línea con una ausencia notable de superposiciones (Forcano 2000, 502).

En el sitio Torrecitas I-B ubicado al otro lado de la Laguna de Santiaguillo en uno de los cerros que componen la Sierra de San Francisco llamado la Mesa Grande (Figura 5) vemos también la gran línea horizontal en color rojo a partir de la cual aún es posible observar a pesar de su mal estado de conservación, como algunos trazos verticales parte o cruzan este eje central

que divide, a semejanza de Cueva de la Garza, una superficie de forma cóncava (Berrojalbiz y Hers 2012, 99; Berrojalbiz et al. 2014, 161).

A diferencia de estos espacios, el uso ritual reiterado de Rincón del Canal con sus varias ejecuciones y sobreposiciones promovió una menor homogeneidad en la organización general de la composición. Esta segunda etapa de plasmación está integrada por figuras de color rojo (Maroon: #800000) en su mayoría de forma circular (Figura 18). La relación específica entre un color y una forma determinada parece ser importante en esta tradición, así es que la tendencia a que los círculos y secuencia de círculos sean elaborados en color rojo en este conjunto parece relevante sobre todo cuando también se hace presente en otros sitios como Cueva de la Garza (Forcano 2000, 497-498). Buena parte de los motivos se concentran a la derecha de la gran línea vertical negra, y solo unos cuantos arriba y debajo de la banda horizontal (Figura 18). Éstos últimos son diseños en su mayoría de forma irregular pero que en términos generales tienden hacia una geometría rectangular con orientación vertical, se trata de cuatro en total. Buena parte de ellos se concentran de manera muy dispersa bajo la banda horizontal, a excepción de uno arriba de ésta junto a lo que parece ser un motivo triangular. En la parte superior de estas últimas figuras y hacia su derecha vemos como inicia la disposición de los círculos en hileras verticales (Figura 19). La primera de ellas a la izquierda de la línea ondulante negra está compuesta únicamente de 2 círculos, le siguen sobreponiéndose al trazo negro en cuatro ocasiones una columna de 7 y otra de 11, arriba de ésta se aprecia una hilera inclinada de 4 círculos más pequeños; después de pasar un vértice de la pared se ordenan otras dos columnas, la primera de 7 y la siguiente de 3 que concluye con un gran círculo. Justo arriba de estas últimas hileras se diseña un círculo aislado. Sus diámetros oscilan entre los 2.5 cm y los 11.5 cm.

Es significativo que acompañando a estas secuencias se encuentre la figura de un soliforme y un diseño de cruz que recuerda a un esteliforme (Figuras 18 y 19). La inclusión de elementos astrales suele ser constante en ciertas composiciones del Arcaico siendo una de las pocas temáticas figurativas que son incluidas en esta tradición predominantemente geométrica. En Cueva de la Garza se registra distintos tipos de soliformes y esteliformes en color rojo también y dispuestos de igual manera arriba de la gran banda horizontal (Figura 17) (Berrojalbiz et al. 2014, 159; Forcano 2000, 495, 500).

Otro tipo de elementos figurativos que también es posible reconocer son las puntas de proyectil como las del sitio de Mesa del Comal en la cuenca del río Zape-Sextín asociadas a la gran banda horizontal (Figuras 5 y 20). Además, en este mismo sitio existen figuras muy esquemáticas de pequeños animales, y en Cueva de Galindo, este último ubicado también en el Cañón de Molino, se registran manos rojas en positivo (Figuras 7 y 21) (Berrojalbiz et al. 2014, 160-161).

### **Una misma construcción de los paisajes simbólicos entre los cazadores-recolectores de Cañón de Molino**

Cueva de Galindo ha sido en ese sentido un sitio fundamental para corroborar cuáles son esas características determinantes en el paisaje o en las condiciones naturales del entorno de estos espacios que los hicieron tan atractivos y propicios para la expresión de los cazadores-recolectores del Arcaico (Figura 7). Para acceder a este sitio es necesario trasladarse aguas arriba por cerca de 5.5 km partiendo desde Rincón del Canal. A medida que nos dirigimos hacia el interior del cañón damos cuenta como sus altas paredes tienden paulatinamente a cerrarse en torno al caudal del río Molino (Figura 22), de tal manera que al llegar a las pozas de Charco

Azul, punto de inflexión en este cambio en el paisaje, se percibe la ausencia de las tierras de cultivo que tan abundantemente se concentran en su boca y varios kilómetros hacia su interior, siendo éstas de gran importancia para el establecimiento de los pueblos agricultores mesoamericanos. El resto del camino desde Charco Azul transcurre en paralelo al serpentear del río, rodeado estrechamente por las altas relices que crean de aquí en adelante, y en la cueva misma, un ambiente de aislamiento en relación al resto del cañón, muy a semejanza de lo que se presenta en Rincón del Canal. Como en el caso también de este último sitio vemos como en Cueva de Galindo priva un ambiente de mayor privacidad y retraimiento favorecido por la forma natural que presenta el cañón aquí y la alta vegetación que crece frente a la cueva, condiciones que no permiten desde luego disfrutar de una buena visibilidad de los alrededores.

Las pinturas se ubican en una largo friso vertical al cual se accede subiendo a unos enormes bloques de toba desprendido del techo de la cueva (Figura 23). Como en los otros sitios del Arcaico domina a lo largo de todo el conjunto el eje central horizontal integrado aquí por una sola línea recta que debido a su pésimo estado de conservación en muchas ocasiones es difícil de reconocer (Figura 24). No obstante que en buena parte de su recorrido ésta es de color negro, suele estar interrumpida por pequeños desprendimientos del sector inferior de la pared, lo cual parece ser aprovechado por sus autores para seguir representándola a la misma altura pero en colores muy distintos que van del rojo al amarillo.

La sensación de mayor humedad que se percibe en Cueva de Galindo como sucede también en Rincón del Canal, se origina en este caso por su cercanía con las aguas del río pero principalmente por la presencia de varios manantiales que se ubican en la parte más profunda de la cueva justo debajo del friso que concentra las pinturas. Esta relación del agua y la humedad con el arte rupestre del Arcaico parece constante en otros de sus emplazamientos. Por ejemplo,

dirijámonos ahora hacia el norte hasta el vecino Cañón de Potrerillos (Figura 7), en donde en un área que concentra varios manantiales se encuentran inmersos tres paneles que incluyen varias manos impresas en color rojo (Tsukada 1996, 35), un esteliforme en rojo y las distintivas secuencias de digitaciones que caracterizan a los sitios de lo alto de la sierra Cueva de las Mesas Pelonas y Piedra de Amolar 1 (Figuras 5 y 25) (Berrojalbiz et al. 2014, 161, 162-164; Forcano 2000, 506; Punzo 2008), pertenecientes también a esta misma tradición pictográfica.

Si bien es cierto en Rincón del Canal no hemos reconocido hasta ahora la presencia de algún manantial, su relación con el agua y la humedad se hace fehaciente como ya he apuntado entre los meses de julio y agosto que concentran las lluvias más intensas, lo cual favorece la formación de un arroyo con el agua que desciende intensamente de la cañada de Rincón. Si esta asociación no fuera suficientemente clara, los autores del arte rupestre han dejado otro tipo de evidencia con relación directa a las pinturas. Un poco antes de la finalización del sector C, entre los paneles 14 y 15, existe una amplia área con ausencia de pinturas debido a la existencia de un importante escurrimiento de agua que ha ennegrecido notablemente el reliz. Es precisamente también en estos meses de mayor lluvia donde es posible apreciar las varias goteras que escurren de la pared justamente para caer en un conjunto de pequeñas pozas que han sido labradas precisamente ahí con el claro propósito de contener el vital líquido (Figura 26).<sup>6</sup>

### **Concluyendo con el análisis de la parte superior del panel 11**

Después de este largo desvío referente a la construcción del entorno simbólico de estos sitios, regresemos a nuestro panel y distingamos entre las hileras de círculos, una línea ondulante vertical roja cercana a un vértice del frente rocoso que se continua hacia abajo en una secuencia

---

<sup>6</sup> Son varios los sitios pertenecientes a la tradición pictórica del Arcaico con presencia de estas pequeñas perforaciones en el suelo de los abrigos, es el caso por ejemplo de Cueva de la Garza en donde además también se a documentado en sus cercanías la existencia de un manantial (Forcano 2000, 504; Soto 1995a, 1, 14).

de puntos hasta llegar a asociarse a un círculo rojo aislado (Figura 18). A su derecha varios restos de pintura roja se superponen al motivo compuesto negro y entre ellos es posible identificar en al menos dos ocasiones el gesto de pintar con los tres dedos mayores de la mano arrastrándolos sobre la roca de izquierda a derecha (Figura 19e). Esta forma de digitación aparece constante entre otras composiciones como más adelante reconoceremos. Más abajo vemos un trazo ondulado rojo a la derecha del cual se disponen cuatro diseños rojos agrupados, el primero de ellos es de forma circular y el segundo triangular, ambos se conectan por un elemento horizontal, y por último debajo de ellos se ubica una mancha (Figura 18).

Otra forma de composición en estrecha cercanía con la que venimos analizando la constituyen las largas secuencias de trazos verticales paralelos de un largo que va de apenas unos cuantos centímetros hasta casi medio metro (Berrojalbiz et al. 2014, 158, 162-164; Forcano 2000, 506). Nuevamente aquí observamos una alternancia o repetición expresamente rítmica en color, forma, altura y grosor de trazo. En Rincón del Canal este tipo de unidad compositiva tiene una particular importancia como tema central de las composiciones, aspecto en el cual profundizaremos en el siguiente apartado dedicado a los paneles 9 y 10. Por ahora consideraremos su significancia al asociarse a la composición de la gran banda horizontal, lo mismo que sucede en Cueva de la Garza (Forcano 2000, 493). Se trata de cuatro conjuntos de 2, 4, 3 y 8 trazos cada uno (Figura 18). Al interior de los conjuntos la altura de las líneas parece ser semejante a diferencia de lo que sucede entre ellos. El segundo conjunto de 4 trazos se diferencia por estar integrado por líneas en zigzag, además previo a la elaboración de estos diseños parece haberse aplicado una preparación de tono naranja (Sienna: #A0522D; Saddle Brown: #8B4513). Esta última características suele ser frecuente en la tradición pictórica del Arcaico, como en el sitio Cueva de las Mesas Pelonas en la Mesa de Tlahuitoles, en donde también se distingue una

superficie de color rojo sobre la que se extiende la serie de trazos verticales (Berrojalbiz et al. 2014, 158, 160, 163). Por otro lado, el cuarto conjunto de 8 trazos rectos se despliega aprovechando una pequeña zona del frente que se encuentra por la misma erosión descascarada (Figura 27). Es interesante que las cuatro secuencias se distribuyan sólo en la parte inferior del panel.

El característico color rojo Maroon: #800000 y Brown: #A52A2A,<sup>7</sup> de acuerdo a la nomenclatura hexadecimal, es sin duda uno de los referentes de identificación más claros de esta segunda etapa de plasmación y en general de la tradición pictórica del Arcaico. Como es propio también de esta tradición se reconoce el empleo de los dedos para pintar (Berrojalbiz et al. 2014, 162; Forcano 2000, 506), inclusive al interior de algunos círculos se observa como su relleno se conformó en base a la acumulación de estas digitaciones (Figura 19c). Estas observaciones en su técnica las he podido corroborar a partir de la experimentación sobre soportes de las mismas características (Figura 28). Como en los casos de estudio, los trazos reproducidos con los dedos se identifican por la falta de una uniformidad general (Figura 28a), lo cual implica que los bordes se encuentren interrumpidos o no completamente rectos y con algunas pequeñas salpicaduras. Además, en su interior se observan breves intervalos sin pintura ante la dificultad que representa el distribuir el colorante con los dedos de forma uniforme en superficies rugosas (Figuras 19b,d, y 27) (Herrera y Chacón, en prensa). Coinciden también en el grosor general del trazo que es en promedio de 1-2 cm.<sup>8</sup>

La búsqueda de un pigmento mineral para las reproducciones me llevó a localizar en las cercanías de Rincón del Canal un estrato compuesto por una matriz arenosa de color rojizo de polilitológicos de ignimbrita con biotita, andesita porfídica, andesita afanítica, cuarzo y

---

<sup>7</sup> De acuerdo al registro realizado por Marta Forcano (2000, 498) para la Cueva de la Garza, este color corresponde en la tabla Munsell a 5R 4/4 weak red.

<sup>8</sup> Este mismo promedio en el grosor del trazo se documenta en Cueva de la Garza (Forcano 2000, 498).

feldespato (Nieto-Samaniego et al. 2012, 118-120). Su empleo como pigmento me permite alcanzar exactamente la misma tonalidad que el de las pinturas rupestres (Figura 28). Asociado a este yacimiento no pude encontrar ninguna evidencia arqueológica que me hablara de su explotación como pigmento. Sin embargo, a falta de realizar estudios específicos sobre la composición de las recetas de pintura, me parece altamente probable que a este estrato pertenezca el pigmento utilizado para las pinturas del Arcaico en Cañón de Molino.

Ubicadas en la parte inferior de la composición se observan tres manchas anaranjadas que por ahora no he podido establecer si conforman una etapa independiente de ejecución o son los restos de la capa preparatoria como la del conjunto de trazos zigzagueantes ya descrita (Figura 29). A pesar de esto, es importante tomar en cuenta que el uso del color naranja (Sienna: #A0522D) diferencia la tercera etapa de ejecución compuesta de tres trazos rectos y dos zigzagueantes orientados verticalmente. Su técnica de elaboración es también distintiva, se aprecia una carencia notable de la uniformidad del trazo que dificulta el reconocerlo con claridad, en muchos casos sólo se perciben rastros muy pequeños de pintura (Figura 16b-d). Es común que se refiere al tipo de huella dejado por este trazo como “efecto crayón”, su grosor es de 0.3-0.4 cm. Los diseños tienden a sobreponerse a las líneas horizontales negras y a algunos motivos rojos de la parte inferior de la composición (Figura 16b-c). El caso de la línea vertical negra ondulante es interesante pues buena parte de su sector inferior se repinta de color naranja (Figura 29). En ese aspecto Rincón del Canal es coincidente con lo que sucede en sitios como Mesa del Comal o Cueva de la Garza en donde también se ha documentado una fase en color naranja que se ubica generalmente como una de las últimas etapas de la secuencia de plasmación (Berrojalbiz et al. 2014, 160; Forcano 2000, 494, 498, 501).

El uso de los microscopios digitales ha sido de gran utilidad también para la observación y confirmación del orden de las sobreposiciones, llevándome a reconocer con claridad las tres grandes etapas de plasmación que conforman esta composición (Herrera y Chacón, en prensa). A partir de este registro es importante tener presente para fines de comparación con los restantes conjuntos, la convención que se está documentando en la secuencia de color cuyo orden es: negro-rojo-naranja.

### **Reapropiación y resignificación mesoamericana**

Las últimas dos etapas de ejecución representan claramente un desfase cultural con la tradición del Arcaico que hemos venido analizando. Se trata pues de motivos que podemos atribuir por sus temáticas a las comunidades de filiación mesoamericanas que colonizaron el interior de la Sierra Madre Occidental de Durango y sus valles orientales en el siglo VII. El punto de origen de esta gran expansión de la denominada cultura chalchihuiteña fueron los estados actuales de Zacatecas y Jalisco en donde sus pobladores habitaron por cerca de cinco siglos teniendo como límite septentrional el gran malpaís de La Breña que se extiende al sur de Durango (Hers 2014). La ventaja que otorgan los varios fechamientos absolutos con los que se cuenta de esta ocupación, nos permite ubicar temporalmente a las pinturas del Arcaico con anterioridad a la fecha que marca la llegada de estos pueblos mesoamericanos en el 600 d.C, sin poder precisarla por ahora más (Berrojalbiz y Hers 2012, 96; Tsukada 2006, 53-54).

Las transformaciones notables de los paisajes del cañón a partir del arribo de sus nuevos habitantes se reconoce en el incremento notable de su población distribuida en pequeñas rancherías junto a las mejores tierras de cultivo y en dos asentamientos principales ubicados en la boca del cañón sobre la ribera izquierda del río El Molino: Mesa de los Indios en la punta de la

cima de la larga Mesa de los Zorrillos y Cementerio de los Indios en el talud a sus pies, que en conjunto alcanzaban una extensión de cerca de cincuenta hectáreas (Berrojalbiz y Hers 2014a, 251-253; Tsukada 2006, 48).

Sin embargo, es en la creación de nuevos espacios con arte rupestre en donde atestiguamos que su llegada al cañón implicará la construcción de una forma de entender y aproximarse al entorno claramente contrastada con la de sus antecesores. En ese aspecto los santuarios del Arcaico jugaran un papel muy importante al permitirles enlazarse con sus antiguos creadores, justificando su autoridad sobre las nuevas tierras colonizadas (Berrojalbiz y Hers 2012, 97, 113-114). Para ello recurrieron a varias estrategias de apropiación y resignificación de estos espacios entre las que se encuentran el sobreponer sus imágenes a las antiguas composiciones como lo vemos en el panel de Rincón del Canal (Figura 30) (Berrojalbiz y Hers 2012, 97). La imagen elegida en el panel en cuestión, puesta justo arriba de la gran banda horizontal negra (Figura 16a), es la del fragmento de un cuadrilátero o escudo chalchihuiteño en color rojo vivo (Figura 30) (Indian Red: #CD5C5C; Brown: #A52A2A) muy distinto al de los motivos que hemos venido analizando. La técnica de ejecución es también diferente pues si bien parece haberse diseñado con los dedos (el grosor del trazo es en promedio de 1.5 cm), por la manera en la que se realizó con un movimiento más rápido de la mano, el trazo evidencia una menor homogeneidad si lo comparamos con los motivos en negro o las secuencias de círculos de más arriba (Figura 16a).

No es casualidad que se haya escogido precisamente esta temática para marcar su dominio y apropiación de las tierras del cañón. Después de todo el papel que parece desempeñar los conjuntos de cuadriláteros o escudos, cada uno con un diseño muy distinto a su interior (Figura 31), es el de reconocimiento de las distintas sociedades guerreras o segmentos parentales

que conformaban las comunidades chalchihuiteñas (Hers 2001b, 310-312), fiel reflejo de la importancia que significó la fuerza del guerrero en la consecución de una empresa colonizadora tan ambiciosa como lo fue la de esta cordillera.

La última etapa de plasmación está compuesta de conjuntos de pequeñas líneas verticales en color negro (Black: #000000) que tienen un grosor en promedio de 2 mm (Figura 30). Concentradas en buena parte del sector inferior del panel, bajo la banda horizontal, se caracterizan por su disposición vertical, su breve longitud y extrema delgadez en el trazo (Figuras 16d y 19a). En ocasiones forman conjuntos de tres a cinco líneas en espacios independientes al del sentido general de la composición, como el del extremo superior izquierdo adaptado a la forma de un pequeño desconchado de la pared (Figura 30). Al realizar el dibujo de las líneas sobrepuestas a la secuencia de ocho trazos rojos pude darme cuenta que, no obstante estar muy escuetamente elaborado, en su conjunto éstas conformaban la figura esquemática de un venado conocido en la región por su manera muy particular de estar grabado o pintado perfilando únicamente el contorno de su silueta en base generalmente a cinco trazos discontinuos (Figuras 27 y 32a). Las líneas que se agrupan también a su izquierda entre las que se encuentran las que se sobreponen al conjunto de cuatro trazos ondulantes rojos, es probable que conformaran de igual manera el cuerpo de al menos dos más de estos venados.

La constante presencia de este personaje en casi todos los espacios de arte rupestre ubicados en la parte alta de la cuenca del Nazas y del alto Florido, sierra adentro en la Mesa de Tlahuitoles, y ahora sabemos a partir de su presencia en Rincón del Canal y en Cueva de Molino (Figura 32b-c), también en el Valle de Guatimapé, han llevado a determinar su papel como elemento de identidad territorial para las comunidades que habitaban esta región septentrional de la cultura chalchihuiteña, conformando a lo largo del territorio marcado una antigua entidad

sociopolítica que se reconocía bajo el emblema de lo que fue seguramente este ancestro (Berrojalbiz y Hers 2014b, 275-277).

Ante la poderosa agencia que les remitía las imágenes del Arcaico, los chalchihuiteños decidieron pintar sobre ellas la figura del venado de cinco trazos como sucede también en el sitio Mesa del Comal en el que lo vemos sobrepuesto a la banda horizontal y las puntas de proyectil (Berrojalbiz et al. 2014, 160). A partir de este significativo acto es posible reafirmar dos aspectos relevantes en estas imágenes, por un lado la asociación de este personaje con un remoto pasado en su papel seguramente como ancestro, propiedad en la cual he podido profundizar en otros espacios (Herrera 2012, 210-215; en prensa). Y por el otro, la importancia del arte rupestre como medio de vinculación con los antiguos pobladores llevándoles a fundamentar la incorporación del sitio y del territorio que domina a sus propios paisajes culturales (Berrojalbiz y Hers 2012, 97).

### **Un primer acercamiento a la convención círculo-secuencia de líneas verticales**

Trasladémonos ahora hasta el panel 9 que marca el inicio de la larga secuencia de ritmos del Arcaico (Figuras 12 y 33). Es sumamente interesante que este primer panel esté integrado por la conjunción de dos temáticas de recurrente presencia a lo largo del sitio, lo cual perfila desde un inicio su carácter esencial y permanente. A la izquierda del panel se registra una hilera de dos círculos en rojo (Brown: #A52A2A) de 7 cm de diámetro elaborados en tinta plana. A un costado de ellos se dispone también en rojo (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A) una secuencia de 10 líneas rectas verticales. Varias de estas líneas se conforman por pequeños fragmentos de pinturas con amplias interrupciones, debido a su pésimo estado de conservación, su extrema delgadez que en promedio es de 2 mm y su falta de uniformidad en el trazo. Añadido

a estos motivos se diseña también una gran mancha de color rojo (Maroon: #800000) de 33 cm de largo con un eje predominantemente vertical, y los característicos trazos negros (Black: #000000; Midnight Blue: #191970) con un grosor de 1 mm y de igual hechura a los que integran la última etapa de plasmación de la composición del panel 11. A diferencia de estos últimos los trazos negros del panel 9 no conforman ningún patrón figurativo no obstante que algunos tienden a sobreponerse a las líneas rojas. En muchos casos es difícil inclusive reconocerles como trazos formales, sobre todo aquellos dispuestos encima de la gran mancha roja que parecen más bien tratarse de salpicaduras de pintura.

La asociación directa entre las formas circulares y las lineales, expresada en su forma más “elemental” en este primer panel, no es propia únicamente de esta composición. Como lo he podido atestiguar a medida que he avanzado en el registro de este sitio, esta agrupación aparece constante a lo largo de varios de sus paneles, lo cual probablemente evidencia que se trata de una convención en la asociación entre estos dos tipos de signos. No obstante que en cada una de las composiciones analizadas persiste esa relación de proximidad entre ambos temas, también se registra una enorme variabilidad en cada una de sus conjunciones en razón, entre otros factores, de su ordenación específica, la inclusión de lo que llamaré como signos o temáticas “auxiliares”, y en la diversidad formal de los dos grupos de signos principales. Sin embargo, pese a esta gran diversidad, parece percibirse un mismo arquetipo en todas éstas que rige y ordena tanto la disposición de esta convención espacial, así como las variantes en las dos temáticas principales que la conforman.

Separado a una distancia de 1.56 m de la composición anterior, el panel 10 se extiende por 2.97 m concentrando imágenes referentes a cuatro temáticas principales: las formas circulares y las lineales que he venido describiendo, y como un añadido nuevo la presencia de las

digitaciones y de una mano al negativo (Figuras 12 y 34). Empecemos entonces analizando el lado derecho de la composición en donde de manera significativa se concentran cuatro secuencias de líneas verticales rojas (Brown: #A52A2A; Maroon: #800000) en conjuntos de 3 a 4 trazos que en su mayoría son de forma zigzagueante. Cada una de éstas se encuentra claramente y expresamente separada de la otra por los distintos planos naturales en los que el frente rocoso se divide. Al mismo tiempo de que por su forma y tamaño estas tienden a ubicarse en superficies en la medida de lo posible planas y de una forma tendiente a la rectangularidad, es decir con un eje vertical dominante al cual también se orientan los diseños plasmados (Figura 34). A diferencia del resto, el pésimo estado de conservación de la primera del extremo izquierdo sólo nos permite vislumbrar dos de sus trazos rectos, mientras que las dos que se encuentran al mismo nivel en la esquina superior derecha se singularizan por contar con una línea base horizontal a partir de la cual se desprenden los trazos zigzagueantes (Figura 34). Su tamaño varía en cada caso pues va de los 15 cm hasta los 33 cm. Pese a su importante grado de deterioro los motivos documentan un grosor en el trazo que va de 1-2 cm lo cual permite inferir junto a la irregularidad en sus bordes, así como en la carencia de una uniformidad general del trazo con frecuentes huecos sin pintura a su interior, que se hayan empleando los dedos para pintarlos. Caso aparte nos refiere, en cuanto a su técnica de elaboración, la última secuencia de líneas de la derecha, pues al mantener un grosor en el trazo bastante delgado de 0.5-1 cm nos hace sospechar la posibilidad que se haya utilizado algún tipo de pincel para pintarlo. El uso de pinceles suele también presentarse en la elaboración de algunos de los diseños del Arcaico, como es el caso del conjunto de líneas verticales del panel 9 que acabamos de describir. Sin embargo, es importante considerar que inclusive entre los mismos motivos elaborados con pincel encontramos diferencias muy notables en las características del trazo, originadas seguramente por la

utilización de pinceles con distintos tamaños, tipos de cerdas (animal o vegetal), forma de la punta, etc. (Herrera y Chacón, en prensa).

Esta particular agrupación de series de líneas verticales paralelas, a la cual debemos agregar un quinto ejemplo más que se ubica como parte del panel 11, a un costado de las dos del extremo superior, y 5 ejemplos más con variantes muy particulares que integran una segunda concentración de estos motivos en la parte inferior del panel 11, a continuación de la mano en negativo (Figura 15), me permite considerar por un lado, la particular especialización y autonomía de este tipo de signo, y por el otro reconocer a esta agrupación como una de las evidencias más contundentes de organización de las imágenes en Rincón del Canal en la que signos de la misma naturaleza se sitúan bajo un mismo espacio.

Sólo para considerar algunas de las particularidades de esta segunda agrupación de signos del panel 11, mencionaré el caso de uno de estos conjuntos en los que las líneas verticales zigzagueantes son ordenadas de manera que conforman una secuencia de diseños romboidales o adiamantados que recuerdan los patrones presentes en las pieles de la víbora de cascabel (Figura 35). Este mismo tipo de diseños con sus flecos al final se encuentra frecuentemente representados en sitios de la tradición también abstracta de los cazadores-recolectores del desierto, como en el caso de Peñón Blanco de Covadonga en Durango en donde también se le ubica en relación a una agrupación de series de líneas verticales zigzagueantes (Lazalde et al. 1983, 10, 22; Martínez 1934; Porcayo 2014, Esquema 4a; Vigliani 2014, 86-90). Algunas de las otras secuencias lineales del panel 11 no necesariamente se ordenan de manera paralela, pues se aprecia como forman entramados que conectan las líneas verticales en zig-zag a partir de otras líneas transversales zigzagueantes (Figura 36).

## **De las propiedades numéricas de algunos motivos y su relación con el registro de los ciclos lunares**

Regresando al panel 10, a la izquierda de los conjuntos de líneas verticales se ubican dos agrupaciones de digitaciones en color rojo (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A; Indian Red #CD5C5C) que parecen servir como temas de transición entre las conjuntos principales (Figura 34). La primera de ellas parece definir ese gesto de marcar y asociarse con la forma discontinua y rugosa de la roca a partir del gesto de pintar con los tres dedos mayores de la mano como ya lo hemos visto repetirse en el panel 11 (Figura 37) (el grosor del trazo es de 1.5 cm). La segunda agrupación aprovecha un pequeño recoveco cuadrangular de la pared rocosa para plasmar dos hileras horizontales de 5 y 9 digitaciones (su grosor va de los 0.3-1.5 cm). La propiedad numérica de estos posibles conteos, tema en el cual no me he detenido hasta ahora, se hace más fehaciente en la siguiente serie de líneas verticales paralelas.

Sin duda se trata de una de las más emblemáticas del sitio por su llamativa policromía y explicito equilibrio rítmico (Figura 38). Su longitud es en general de 37 cm. Nuevamente vemos otro caso semejante al del panel 11 en donde previo a la realización de las líneas y columnas de digitaciones se aplicó una preparación de pintura con la diferencia que aquí es de color rosado (Figura 38) (Dark Salmon: #E9967A). La secuencia parece iniciar y terminar con un par de líneas verticales paralelas en color rojo (Brown: #A52A2A; Maroon: #800000), éstas a su vez circunscriben dos ritmos contrastantes que son separados por una línea vertical roja. El primero de estos ritmos conjuga la alineación paralela de dos columnas cada una de 10 y 11 puntuaciones todas en color negro (Dim Gray: #696969). El segundo ritmo en cambio alterna el diseño de una columna de 10 puntuaciones, una línea recta roja, y una segunda columna también de 10 puntuaciones. El color de los puntos no es en general negro pues llega también a alternarse con

los pintados en rojo. Nuevamente aquí se reconoce por las propiedades de los trazos (su grosor es de 1-2 cm) que su elaboración se realizó con las yemas de los dedos. El caso de las puntuaciones es muy esclarecedor en ese sentido, tanto por su tamaño (que en promedio es de 1-2 cm) como por su forma (Figura 38). Pequeñas líneas negras de 2 mm se superponen nuevamente aquí a la pintura roja de la esquina superior izquierda.

Su orden secuencial y simetría gráfica (nótese sobre todo las sumas idénticas en varias de las hileras de digitaciones) nos hacen sospechar inmediatamente sobre sus propiedades numéricas. La suma total de 41 puntos parece corresponder a un registro relacionado con los periodos observables del ciclo lunar equivalente a un mes y medio, muy parecido tanto en el sistema de conteo y orden de lectura a otros ejemplos que se encuentran en el arte rupestre de los cazadores-recolectores del Noreste de México. William Breen Murray (1990, 1996, 2007) ha documentado a lo largo de varias décadas numerosos de estas configuraciones de puntos y líneas grabadas o pintadas que registran una “arcaica” tradición de numeración y de computo del tiempo en relación a la observación de los ciclos lunares. La importancia acerca del conocimiento astronómico para la subsistencia de estos pueblos deriva como ha denotado este mismo autor en la ventaja que les proporciona el anticipar los cambios ambientales estacionales y programar los movimientos necesarios para la explotación de ciertos recursos alimenticios dispersos y temporales (Murray 1990, 470; 1996, 20, 23).

Un ejemplo ilustrador de la complejidad que llegan a alcanzar estos registros temporales se encuentra en la llamada cuenta lunar del petroglifo de Presa de la Mula, Nuevo León. El petrograbado en cuestión cuenta con 207 rayas equivalentes a 7 meses sinódicos lunares organizadas en una compleja cuadrícula de 24 celdas formada por seis líneas horizontales y cuatro verticales (Murray 1990, 455-456; 2007, 76-78). En éste se reconocen tres modos

distintos para registrar el mes lunar que hacen uso de todos los puntos observables del ciclo sinódico, de los cuales dos parecen utilizarse en el conteo de Rincón del Canal (Murray 1990, 458-459; 2007, 79). En el primero de éstos se divide el mes en dos partes desiguales que en el caso de Rincón del Canal se refiere a los 21 puntos o días que suman las dos columnas contiguas negras de la derecha de 10 y 11 digitaciones (Figura 38), correspondientes el periodo de observación de la luna nueva al cuarto menguante; la segunda parte suma los 6 puntos negros de la tercera columna de digitaciones para alcanzar el último cuarto del ciclo lunar hasta su desaparición (Figura 38), teniendo en total un mes sinódico de 27 días a semejanza de lo que se registra en la primera línea del petrograbado de Presa de la Mula (Murray 1990, 456-459; 2007, 79).<sup>9</sup> El restante medio mes de 14 días que divide el ciclo lunar en dos mitades alrededor de la luna llena, suma los 5 (4+1) puntos rojos de la tercera y cuarta línea más los 9 puntos negros restantes de la cuarta (Figura 38) (Murray 1990, 457-459; 2007, 79).<sup>10</sup> Un dato llamativo es que este mismo sistema de división del medio mes lunar en 5+9 días se replique de la misma manera en el conjunto de digitaciones previamente mencionado (Figura 34).<sup>11</sup>

Otro caso que merece atención es el que se presenta en el panel 11, su propia iconografía subraya ya su carácter astronómico, sin embargo por su asimetría en el patrón numérico y disposición formal de las secuencias de círculos dificulta el poder confirmar si se trata realmente de un texto numérico (Figura 30). La primera columna de izquierda a derecha cuenta como ya lo había anotado con 7 círculos seguida de una segunda con 11 dando un total de 18 círculos o días

---

<sup>9</sup> En Presa de la Mula se establece en esta primera línea una división del mes sinódico en dos secciones de 11+11 y +5 = 27 días (Murray 1990, 456-457; 2007, 79).

<sup>10</sup> Los restantes días de esta primera línea en la cuenta de Presa de la Mula corresponden a 15 días para dar un total también de un mes y medio lunar (Murray 1990, 457-458; 2007, 79). En este mismo sitio y en Boca de Potrerillos también en Nuevo León se presentan petrograbados con registros de 42 y 43 puntos o días que concuerdan también con el mes y medio lunar, el caso de un petroglifo en Presa de la Mula es sumamente interesante pues su orden de lectura se realiza también de derecha a izquierda y con una secuencia de conteo dividido también en tres grandes secciones:  $20+9+14 = 43$  (Murray 1990, 465; 2007, 81).

<sup>11</sup> En el quinto mes de la secuencia de Presa de la Mula el periodo que abarca de la luna nueva a la luna llena (medio mes) se divide también en forma semejante: 5+10 (Murray 1990, 458).

que abarcarían el periodo de observación de la luna nueva a la gibosa menguante; las siguientes dos columnas de círculos se encuentran ligeramente separadas por lo que es difícil asegurar que se refieren a un mismo evento o a dos diferentes, constan de 7+3 círculos más el gran círculo del final dan un total de 11.<sup>12</sup> Considerando las cuatro columnas son en total 29 círculos correspondientes a la oscilación de 27-30 días del mes lunar producto de las diferencias en observaciones reales (Murray 2007, 79). En estos casos como en los otros analizados es necesario tomar las debidas precauciones y no forzar las interpretaciones como bien menciona William Breen Murray, parece necesario seguir documentando este tipo de secuencias en otros sitios del Arcaico como en Piedra de Amolar 1 o en la Cueva de las Mesas Pelonas en donde las extensas bandas horizontales de digitaciones en diferentes niveles podrían constatar la importancia del registro y observación de los ciclos sinódicos lunares, así como las coincidencias o variantes en los sistemas de conteo y división del mes lunar (Berrojalbiz et al. 2014, 158-159, 162-164; Forcano 2000, 506; Punzo 2008). Como Murray (1990, 469-471; 2007, 82) lo ha hecho también notar existen varios ejemplos de configuraciones de puntos que no representen números intencionales y que como en el caso del panel 11 podrían más bien referirse a algún tipo de representación de las estrellas o constelaciones.

### **Un ejemplo en el panel 10 de la convención círculo-secuencia de líneas verticales**

Ante las fuertes referencias lunares que parecen vincularse al tema de los círculos en Rincón del Canal es importante considerar sus implicaciones en la composición que sigue a la cuenta lunar analizada. Se trata de una de las versiones de la convención espacial entre la temática de los círculos y las líneas (Figura 34). Ésta se estructura conjuntando dos hileras de

---

<sup>12</sup> En Boca de Potrerillos existe una configuración de puntos en tres columna ( $11+8+11 = 30$ ) que en su división y cantidades se asemeja a las del panel 11 (Murray 1990, 463).

tres grandes círculos rojos (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A) de un diámetro de 8.5-10.2 cm, a lado de una línea central vertical en color rojo (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A) de 46 cm de largo que en su base se divide en tres líneas menores, su grosor es de 0.5-1.5 cm. Su relación espacial inmediata con el computo lunar me permite hipotetizar sobre la posibilidad de que estas secuencias de tres grandes círculos rojos representan seis periodos de luna llena, funcionando como una especie de marcadores de ciclos acumulados (Forcano 2000, 503). Como ya se ha sugerido en otros contextos el círculo podría tratarse de la representación de la luna llena (Murray 1990, 470-471), que vemos mantiene aquí como en los paneles anteriores esa tendencia particular a que sean de color rojo, tal vez en referencia a la luna llena roja. En esa lógica cada una de las columnas equivaldría a un mes y medio dividido en tres grandes fracciones como es el caso del computo sinódico previo. En total corresponderían a tres meses sinódicos lunares que podrían referirnos a un ciclo estacional de permanencia de los grupos de cazadores-recolectores en el cañón, el valle y su laguna, con el propósito de explotar ciertos recursos disponibles solamente en ciertas temporadas cortas (algunos tipos de plantas o aves) o para la realización de algunos rituales estacionales periódicos conectados con su subsistencia (Murray 1990, 470; 1996, 20, 23).

Entre los signos auxiliares que establecen variantes en esta convención espacial, se encuentran como lo vemos aquí las digitaciones (Figura 34). En este caso se trata de una hilera vertical de 4 de éstas en color rojo (Brown: #A52A2A). A su costado se dispone una segunda línea roja (Maroon: #800000), ligeramente curvada y de grosor variable, después de la cual le siguen dos conjuntos más de tres digitaciones rojas (Brown: #A52A2A) cada uno reflejando ese gesto de asociarse con la roca o dejar constancia del visitante en el lugar imprimiendo sus tres

dedos mayores de ambas manos. Considérese además la función de las digitaciones para enmarcar al inicio y al final los signos centrales de la composición.

Arriba del conjunto central se disponen en sus extremos dos conjuntos de líneas verticales (Figura 34). La de la derecha esta integrada de 4 pequeños trazos rectos paralelos de 13 cm de largo y de un grosor de 0.4-1 cm, estos parecen agruparse en grupos de tres líneas, de uno de éstos sólo se conserva un trazo. Su color es un llamativo amarillo (Peru: #CD853F) muy característico de Rincón del Canal. La segunda secuencia se integra de líneas zigzagueantes muy finas de apenas 1-4 mm realizadas con pincel (Figura 39). Se emplean dos colores para su ejecución: el naranja (Sienna: #A0522D) en una primera fase, sobre la cual se sobreponen los diseños rojos (Brown: #A52A2A; Maroon: #800000) de dos líneas zigzagueantes paralelas y un diseño cercano a una forma rectangular. Los dos colores presentan pequeñas salpicaduras de pintura negra (Dark Slate Blue: #483D8B) como ya lo hemos registrado en otras composiciones. Llama la atención el reducido tamaño de esta última secuencia (12.6 cm de largo) a diferencia de sus otras versiones, lo cual me permite inferir que para la realización de trazos tan juntos y delgados fue necesario un trazo firme y un pincel de buena calidad.

El sector inferior de este panel pareció albergar otros conjuntos de los cuales en la actualidad sólo es posible distinguir algunos restos (Figura 34). Con dificultad se perciben lo que probablemente serían otros ejemplos de la convención espacial círculo-secuencia de líneas verticales, pero que ante la fuerte erosión que se ha presentado allí no es posible profundizar en mayor detalles acerca de ella.

Para cerrar el panel 11 en su extrema derecha se encuentra la composición de la mano al negativo (Figura 40). Esta se integra de al menos cuatro fases de ejecución. La primera implicó el diseño de un par líneas horizontales en zig-zag ambas en color rojo (Figura 41a) (Rosy Brown:

#BC8F8F). Por su grosor de 1-1.6 cm es probable que se realizaran con los dedos, sin embargo la calidad del trazo presenta variantes con los diseños de su mismo tipo. Se trata de un trazo mucho más uniforme en su grosor como en la ausencia de interrupciones a su interior (Figura 40d) (Herrera y Chacón, en prensa).

En este mismo color pero en una tonalidad mucho más viva (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A), se plasmó sobre las líneas paralelas una mano al negativo a partir de la técnica del estarcido (Figura 41b). Las imágenes tomadas con el microscopio digital nos permiten distinguir las gotas de pintura producidas por esta técnica (Figura 40a y c). Probablemente el colorante fue esparcido con algún tipo de “tubo aerógrafo” (como lo puede ser un hueso delgado o una rama hueca), o algún tipo de instrumento empapado en pintura (Herrera y Chacón, en prensa; Sanchidrián 2001, 204-205, 215). La representación de la extremidad misma presenta rasgos muy particulares al tratarse de una mano derecha con la inclusión de tan sólo cuatro dedos, lo cual permite inferir que durante su elaboración el dedo pulgar faltante fuera ocultado doblándolo hacia el interior de la palma.

Tanto al interior del dedo anular como arriba de la mano se pintaron de manera dispersa unos 8 trazos verticales (4-6 mm de grosor) de la misma tonalidad en rojo a la de la mano al negativo (Figura 41c). Éstos parecen haberse realizado a través de un pincel (Figura 40e) (su trazo es bastante uniforme). Sobre los diferentes motivos en rojo se sobreponen como es costumbre pequeñas salpicaduras de pintura negra (Dark Slate Blue: #483D8B), concentradas tanto al interior de la palma de la mano, como sobre las líneas en zig-zag (Figura 40b y 41d).

La ubicación de este conjunto es en sí misma muy significativa pues para su plasmación se escogió el borde de un gran recoveco del frente, de manera que las líneas zigzagueantes y la mano al negativo pareciesen penetrar, o en su caso emerger, de la pared rocosa. La

complementariedad fundamental entre las formas lineales y circulares tema que como hemos visto es central en Rincón del Canal me llevan a considerar la posibilidad de que la mano al negativo funcione en sustitución a los círculos o a las digitaciones en esta relación binaria. Es necesario desde luego considerar otros casos para confirmar tal hipótesis.

### **Tres variantes de la convención círculo-secuencia de líneas verticales, panel 12 y 13**

Finalmente para concluir me gustaría considerar tres ejemplos más que ilustren las variantes en la convención espacial círculo-secuencia de líneas verticales. El primero de ellos se localiza en el panel 12 (Figura 42). Como es propio de este tipo de composiciones, éstas se adecuan a una superficie plana y rectangular cuyo eje dominante es el vertical como lo es también el de los conjuntos. A su vez, cada una de estas composiciones se encuentra claramente separada de la que le precede o le sigue a partir de los mismos vértices de la pared que llegan a formar aquí ángulos de 90°, lo cual establece una fuerte unidad al interior de éstas. Como en el caso del panel 11 su primera fase de ejecución está constituida por varios elementos lineales de color negro (Dim Gray: #696969): a la derecha una línea vertical en zig-zag y a la izquierda 8 pequeños trazos verticales paralelos, bajo estas líneas se ordenan en una hilera horizontal 5 círculos negros de los cuales sólo uno de ellos está relleno en tinta plana. Sobrepuesto a los motivos lineales negros se añade una secuencia de líneas verticales rojas (Brown: #A52A2A; Maroon: #800000) estructurada a partir de un gran trazo central de pronunciado grosor, el cual es ubicado justo en medio de la superficie rectangular para que a cada uno de sus lados se diseñe un par de líneas onduladas de un trazo mucho más delgado. La longitud de la composición es de 1.08 m.

El segundo ejemplo se localiza también en el panel 12 aproximadamente a un metro del anterior (Figura 43). Como en el primer caso se aprovecha una superficie plana y rectangular con un eje predominantemente vertical claramente separada de las otras superficies y composiciones por los vértices de 90° que lo rodean. Su primera etapa de plasmación es de color amarillo (Dark Golden Rod: #B8860B), tonalidad que como lo he mencionado es un rasgo distintivo de Rincón del Canal en su original combinación con los tonos rojos, no obstante que también se documenta su presencia en Cueva de Galindo y en Mesa del Comal. En este color encontramos una columna vertical de 9 pequeños círculos con un diámetro de 5 cm, a su izquierda se ubica un elemento en tinta plana rectangular y un motivo ramiforme, por último abajo de éstos se elabora el contorno de un par de diseños ovalados que es difícil apreciar por su mal estado de conservación. Sobreponiéndose a algunos círculos y a los motivos ovalados se elabora nuevamente un gran trazo central vertical en color rojo de 74.5 cm de largo que divide en dos la superficie rectangular. Este eje mayor se intersecciona en su sector superior e inferior por dos líneas horizontales, además de que dos trazos horizontales también parte de él hacia la izquierda. Cuatro trazos rojos verticales de menor tamaño acompañan en el sector inferior a la línea central. El buen estado de conservación de la pintura roja (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A) de esta segunda etapa de plasmación me permiten apreciar con claridad los típicos rasgos en el trazo, de los cuales ya hemos ahondado en varias ocasiones (su grosor en promedio es de 1.5-2.0 cm), que son diagnósticos en el uso de las yemas de los dedos para pintar. La longitud de la composición es de 94.5 cm.

La tercera y última composición se ubica en el panel 13 (Figura 44). Por su llamativa policromía y marcado equilibrio rítmico la hacen una de las versiones más bellas de esta convención. Tres son las etapas de ejecución que la componen, la primera en color negro (Black:

#000000; Dim Gray: #696969) la integra un elemento zigzagueante vertical dispuesto justo al centro de una superficie de forma también rectangular. La segunda etapa sobrepuesta a la de negro se refiere a los motivos en color amarillo (Dark Golden Rod: #B8860B), como la del diseño conformado por una línea vertical que es atravesada perpendicularmente por 7 pequeñas líneas rectas, abajo de éste se ordena horizontalmente una hilera de 4 círculos de 5 cm de diámetro. La tercera etapa sobrepuesta tanto a la negra como a la amarilla integra motivos en color rojo (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A) con una expresa simetría rítmica (Figura 44a y c). Se trata de una secuencia de líneas verticales ordenadas a partir de un par de líneas verticales centrales que son rodeadas a cada lado por una línea zigzagueante. La línea en zigzag de la izquierda se conecta con dos círculos dispuestos en columna y la línea de la derecha con una secuencia de 7 trazos horizontales que parecen subrayar a los de amarillo. Varios trazos en rojo enmarcan también los 4 círculos en amarillo. Una última línea en zigzag se ubica a la derecha de la composición. Por el grosor del trazo en estas tres etapas que va de los 0.5-1.5 cm y su falta de uniformidad general con varios huecos o interrupciones a su interior, se trata de uno de los ejemplos diagnósticos en los que para su realización se reconoce el empleo de las yemas de los dedos (Figura 44d) (Herrera y Chacón, en prensa). Si esto no fuera suficientemente claro, acompañando a los círculos y al conjunto de líneas verticales se identifica en la parte inferior de la composición esa forma de digitación que implica el gesto de imprimir los dedos con pintura de arriba hacia abajo en al menos dos ocasiones. El primer caso utiliza los tres dedos mayores y el segundo cuatro, inclusive gracias a su buen estado de conservación es posible apreciar con claridad las huellas digitales de sus autores (Figura 44b). La composición en general tiene una longitud de 66 cm.

El orden tan explícitamente estructurado de las fases que integran las composiciones analizadas me ha llevado a reflexionar sobre la importancia de su secuencia cromática específica. A partir de su documentación he identificado seis patrones principales siendo los cinco primeros los más relevantes para la tradición pictórica del Arcaico. El primero de éstos se ordena siguiendo la secuencia cromática negro-rojo, como es el caso de la parte superior del panel 11 o la primera composición analizada del panel 12; el segundo patrón dispone los colores en el orden amarillo-rojo como en la segunda composición analizada del panel 12; a su vez, el tercer patrón combina los dos anteriores en una secuencia negro-amarillo-rojo como en la composición del panel 13; el cuarto patrón presenta el color naranja siempre como última fase de plasmación en dos variantes principales que son la de negro-rojo-naranja de la composición superior del panel 11, o la rojo-naranja de algunas secuencias de líneas en zigzag del área inferior de ese mismo panel; sin embargo, existe también un patrón en el que el color naranja se ubica como primera etapa de plasmación, naranja-rojo, algunos ejemplos los encontramos en las secuencias de líneas verticales zigzagueantes del panel 10 o la del área superior del panel 11; por último, como lo he apuntado en distintas ocasiones existe una reiterada presencia en varias de las composiciones, siempre como última etapa de plasmación, de pequeñas salpicaduras de pintura negra o trazos delgados de apenas 2 mm de muy mala calidad también en color negro, su inclusión en las secuencias cromáticas incluye las siguientes variantes: rojo-negro, naranja-rojo-negro, rojo-naranja-negro, negro-amarillo-rojo-negro y negro-rojo-naranja-negro. Algunos de estos trazos conforman la figura del conocido venado de cinco trazos por lo que es más fácil atribuirlos a los chalchihuiteños, sin embargo, no es lo mismo para el caso de las salpicaduras de pintura negra en las que ante la falta de un patrón formal es más complicado inclinarse a afirmar de quien es su autoría.

## **Conclusiones. Nuevos caminos de investigación**

Ocultas bajo lo que casi siempre nos parece como un aparente desorden, el análisis que he podido realizar en estas páginas empieza a develarnos algunas de las reglas que rigen la organización de las imágenes de Rincón del Canal. Se trata de un sitio como hemos visto que perfila un sentido de alternancia y transformación, y por lo mismo de cambio y movimiento. Ese carácter se expresa en la construcción simbólica del paisaje que ha llevado a los cazadores-recolectores a seleccionar ese espacio por su explícito sentido de aislamiento y al mismo tiempo de continua comunicación con el exterior a partir de sus extraordinarios efectos sonoros. También es percibido en la mayor humedad que se concentra ahí al contrario de lo que se presenta en el resto del cañón, sensación que parece acentuarse durante los meses de mayor lluvia en los que es posible apreciar como cae el vital líquido de sus altas paredes. Ese mismo carácter del sitio parece manifestarse en sus imágenes como en la alternancia y complementariedad de los valores que sintetiza el emparejamiento de los círculos y las secuencias de líneas verticales. Además, no hay astro que sintetice con mayor claridad las propiedades de transformación que la luna, cuyas fases y ciclos como los vemos documentados en Rincón son un buen referente temporal de los cambios ambientales a lo largo del año que inciden directamente en los movimientos estacionales necesarios para la sobrevivencia de los grupos de cazadores-recolectores.

Desde luego resta mucho trabajo por hacer, desde concluir con el estudio global de Rincón del Canal, hasta profundizar en la diversidad en cuanto a composición del resto de sitios pertenecientes a esta tradición que como en el caso de este último espacio expresan una singularidad muy notable propia de cada uno de estos santuarios. El recorrido que he podido realizar en algunos de ellos me ha permitido inicialmente reconocer ciertas variantes como en el

caso del sitio de Charco Azul también localizado en el Cañón de Molino (Figura 7). Se trata de un espacio que a semejanza de Rincón permea esa percepción de aislamiento e ensimismamiento (Figura 45). Ya he mencionado anteriormente como a partir de este punto las altas paredes del cañón se cierran en torno a las aguas del río de Molino, además como su nombre lo indica el lugar es conocido por las profundas pozas que se forman ahí, justo a lado de las cuales se encuentran las expresiones de arte rupestre. En sus imágenes permea el carácter geométrico-abstracto como es propio de los otros sitios del Arcaico, sin embargo una característica que lo diferencia es su manifiesta monocromía en color rojo. En cuanto a composición vemos también presentes algunos ejemplos de las series de hileras de líneas verticales rectas o en zig-zag, si bien es cierto es que el énfasis en la disposición de sus imágenes esta enfocado a marcar con pequeños trazos de unos pocos centímetros ciertas características del soporte como pueden ser pequeñas cavidades al pie de la pared rocosa (Figura 46).

Otro de estos sitios que he podido conocer gracias al apoyo incondicional de Don Eulalio Rivera Aguilar, nativo del rancho de Molino, es el de Rinconada de Flores (Figura 7). Como en Charco Azul permea la monocromía de sus imágenes con el característico rojo (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A). Nuevamente aquí a semejanza de Charco Azul parece más importante el gesto de pintar sobre la roca que los diseños representados. Efectivamente las características del soporte escogido, un especie de conglomerado que contiene una matriz de ceniza color blanco con abundantes nódulos de rocas volcánicas en color negro, parece haber llamado poderosamente la atención de los artistas. De manera que estos nódulos son rellenados con pintura a partir de pequeñas puntuaciones o son aprovechados para plasmar algunos diseños lineales conformados también por estas puntuaciones (Figura 47). La técnica es también muy característica pues vemos una ausencia notable del uso de los dedos de las manos para pintar, en

cambio prevalece un trazo sumamente fino y delgado propio del uso de pinceles o de lo que parece ser una especie de tamponado.

El último sitio al que me referiré y con el que concluiré este ensayo es la Cueva del Diablo, el cual si bien no pertenece al área del Cañón de Molino si se localiza en la misma Sierra del Epazote que atraviesa este cañón (Figura 5). En las dos cuevas que lo conforman encontramos varias composiciones de tradición chalchihuiteña, pero es debajo de estas en un pequeño abrigo en donde se ubican las imágenes abstractas (Figura 48). Como en Charco Azul y Rinconada de Flores se distingue por el aspecto monocromo de sus pinturas en color rojo (Maroon: #800000; Brown: #A52A2A). Si bien como hemos visto es notable en estos dos últimos espacios la ausencia de la característica banda horizontal que da unidad rítmica a la composición, en Cueva del Diablo parece presentarse una estructura compositiva en cierta medida semejante. No obstante su pésimo estado de conservación se alcanza apreciar conjuntos de delgadas líneas verticales de una longitud muy variable y dispuestas a muy distintas alturas (Figura 49). Cada una de estas líneas se conecta con la de alado a partir de un trazo horizontal igualmente muy delgado, que sin embargo aquí no es de forma recta, pues llega a presentar ondulaciones muy marcadas que son producto de la intención del artista de seguir con el trazo las pequeñas grietas o fisuras de la roca. Algunos pequeños recovecos de la pared son rellenadas con conjuntos de estas líneas de manera similar a lo que se documenta en Charco Azul y Rinconada de Flores. Además como en este último sitio el trazo es sumamente delgado, de unos cuantos milímetros, realizado a partir de pincel.

Como vemos, el reconocimiento inicial de estos tres sitios nos permiten vislumbrar como la tradición pictórica del Arcaico es mucho más amplia de lo que en un primer momento habíamos concebido. El caso de Rincón del Canal ha sido muy ilustrador de la diversidad que

esta tradición llega a alcanzar en términos de sus ritmos y composición. Su particularidad más notable es la función mucho más restringida que tiene la gran banda horizontal, circunscrita en este sitio a tan sólo el panel 11, a diferencia de lo que se presenta en los sitios más conocidos de esta tradición donde la vemos transcurrir ininterrumpidamente como eje central, dando sentido y estructura a todo el conjunto pictórico. Este particular protagonismo de la banda horizontal es sustituido en el caso de Rincón del Canal por las varias secuencias de líneas verticales, cuya autonomía y especialización se expresa en su intencionada agrupación en una misma área, cada una separada de la otra por los distintos planos naturales en los que el frente rocoso se divide.

A estas secuencias vemos asociarse en reiteradas ocasiones las formas circulares, lo cual evidencia que se trata de una convención en la conjunción entre estos dos tipos de signos. Si bien es cierto, no es mi intención afirmar una interpretación generalizante sobre el sentido de los círculos en Rincón del Canal, existen fuertes referencias lunares sobre ellos, tanto en el papel que parecen desempeñar en relación a los sistemas de conteo y división del mes lunar, como en representación también de la luna llena roja o de algún otro tipo de elemento celeste. No puede dejar de mencionarse la aparente contradicción de un espacio con las características de Rincón del Canal, en el que se dificultaría el realizar observaciones de la luna, y por el contrario la fehaciente importancia en el registro de sus ciclos sinódicos. Sin embargo, tal incompatibilidad parece disiparse cuando consideramos el sentido de alternancia y cambio que parece expresar este espacio, y al cual por sus propias propiedades transformativas se asociaría la luna. De esta manera el registro de sus cambios permitiría subrayar el sentido general de este espacio, no obstante que las observaciones que se realizaran aquí de este astro no fueran con plena visibilidad del mismo.

Acompañando a la convención espacial círculo-secuencia de líneas verticales, vemos frecuentemente la inclusión de temáticas “auxiliares” como son las digitaciones. Éstas cumplen aquí la función de enmarcar a los signos centrales de la composición, a partir del gesto de imprimir los tres dedos mayores con pintura como constancia del visitante en el lugar. Ese significativo acto les lleva asimismo a vincularse con este espacio de clara relevancia simbólica, en el que sus autores se ven constantemente urgidos a asociarse a la roca, tocándola, sintiéndola, y en consecuencia también a ese líquido preciosos de vida que surge a través de ella en los manantiales, o que escurre a lo largo de sus paredes a semejanza del serpentear de las líneas zigzagueantes pintadas en éstas como sucede en el caso de Rincón del Canal.

La fuertes propiedades que parece denotar este espacio y otros pertenecientes a la misma tradición, me refieren inmediatamente a la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno (Campbell 2014, 45). En esas circunstancia me es posible imaginar como los individuos que debían tenían acceso a estos espacios cumplirían en principio con una “separación” del mundo de todos los días hacia una nueva zona de experiencia; una vez ahí, se enfrentaría con fuerzas magnificadas y peligrosas, ganando una victoria decisiva dentro del proceso de “iniciación”; su transformación o nuevo renacer esta marcado por su eventual “retorno” para otorgar los nuevos dones recibidos a los otros miembros de la tribu (Campbell 2014, 45, 73-74, 94-99). En ese sentido, los conjuntos de digitaciones, que cumplen también la función de coadyuvar en el preciso conteo astronómico del tiempo, nos refieren a esos ciclos estacionales en donde los grupos de cazadores-recolectores permanecerían en el cañón para la recolección de ciertas plantas o la caza de algunas aves que solamente arriban anualmente a la laguna durante temporadas muy concretas, ciclos que además serían particularmente propicios para la realización de esos complejos rituales periódicos de iniciación.

## Referencias Citadas

- Berrojalbiz, Fernando. 2012. *Paisajes y fronteras del Durango prehispánico*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2014. “Divisadero 2. Las dificultades para el conocimiento de los antiguos pobladores.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 142-152. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Berrojalbiz, Fernando, y Marie-Areti Hers. 2012. “Memoria y paisaje cultural: diversas estrategias de la apropiación del arte en la Sierra Madre Occidental de Durango.” En *Apropiarse del arte: impulsos y pasiones, XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Olga Sáenz, 93-115. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2014a. “La ocupación chalchihuiteña en el Valle de Guatimapé.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 246-270. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- . 2014b. “El alto Nazas. La comarca del venado.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 272-317. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Berrojalbiz, Fernando, Marie-Areti Hers, y José Luis Punzo Díaz. 2014. “Arte rupestre arcaico.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-

- Areti Hers, 154-167. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Campbell, Joseph. 2014. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Waal, Frans. 2014. *El bonobo y los diez mandamientos. En busca de la ética entre los primates*. México: Tusquets Editores.
- Forcano, Marta. 2000. “Las pinturas rupestres de Potrero de Cháidez, Durango.” En *Nómadas y sedentarios en el Norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*, editado por Marie-Areti Hers, José Luis Mirafuentes, María de los Dolores Soto y Miguel Vallebuena, 489-509. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Freedberg, David y Vittorio Gallese. 2007. “Motion, emotion and empathy in esthetic experience.” *Trends in Cognitive Sciences* , vol. 11, no. 5: 197-203.
- Ganot R., Jaime y Alejandro A. Peschard F. 1995. “The Archaeological Site of El Cañón del Molino, Durango, Mexico.” En *The Gran Chichimeca: Essays on the Archaeology and Ethnohistory of Northern Mesoamerica*, editado por Jonathan E. Reyman, 146-178. Gran Bretaña: Avebury.
- 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, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

- . 2015. “Arte rupestre en Durango, ¿qué conocemos hasta ahora?” En *Segunda semana de arqueología en León. Arte rupestre y prehistoria*, editado por Luis Humberto Carlín Vargas, 69-112. León: Proyecto Cultural León Prehispánico, Editorial Montea.
- . En prensa. “Arte rupestre y cosmovisión de las poblaciones chalchihuiteñas del valle del río Tepehuanes, Durango.” En *Estudios de iconografía en la cultura chalchihuites (Zacatecas y Durango) y regiones afines*, editado por Nora Rodríguez Zariñán. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Herrera Maldonado, Daniel, y Ana Laura Chacón Rosas. En prensa. “Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio el Rincón del Canal, Cañón de Molino, Durango.” En *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*, editado por Gustavo A. Ramírez Castilla, Francisco Mendiola Galván, William Breen Murray y Carlos Viramontes Anzures. Tamaulipas: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hers, Marie-Areti. 2001a. “La sombra de los desconocidos: los no mesoamericanos en los confines tolteca-chichimecas.” En *La gran chichimeca. El lugar de las rocas secas*, editado por Beatriz Braniff, 65-70. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editoriale Jaca Book Spa.
- . 2001b. “La música amorosa de Kokopelli y el erotismo sagrado en los confines mesoamericanos.” En *Amor y Desamor en las Artes*, editado por Arnulfo Herrera Curiel, 293-335. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

- . 2014. “El occidente duranguense: los chalchihuiteños. La presencia mesoamericana en Durango: origen y desarrollo.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 168-191. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Lazalde, Jesús F. 1987. *Durango indígena. Panorama cultural de un pueblo prehispánico en el noroeste de México*. Durango: Impresiones Gráficas México.
- Lazalde, Jesús F., Alejandro Peschard F., y Jaime Ganot R. 1983. *Documentos históricos sobre rocas arte rupestre del Valle de Guatimapé Durango*. Durango: Salas Offset.
- Leroi-Gourhan, André. 1971. *El gesto y la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- . 1984. *Símbolos, Artes y Creencias de La Prehistoria*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- Mallouf, Robert J. 1992. “La Prehistoria del noreste de Chihuahua: complejo Cielo y distrito La Junta.” En *Historia General de Chihuahua I. Geología, Geografía y Arqueología*, editado por Arturo Márquez-Alameda, 137-162. Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Gobierno del Estado de Chihuahua.
- Martínez del Río, Pablo. 1934. *Las Pinturas Rupestres del Cerro Blanco de Covadonga*. México: Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional de México.
- Mendiola Galván, Francisco. 2002. *El arte rupestre en Chihuahua*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Murray, William Breen. 1990. “Arte rupestre en Nuevo León.” En *El Arte Rupestre en México*, editado por María del Pilar Casado y Lorena Mirambell, 453-485. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- . 1996. “The Northeast Mexican petroglyphic counting tradition: a methodological summary.” En *Astronomical Traditions in Past Cultures*, editado por Vesselina Koleva y Dimiter Kolev, 14-24. Sofía: Institute of Astronomy, Bulgarian Academy of Sciences, National Astronomical Observatory Rozhen.
- . 2007. “Petroglifos calendáricos del norte de México.” En *Arte rupestre del noreste*, editado por William Breen Murray, 75-85. Nuevo León: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Nieto-Samaniego, Ángel Francisco, Constancio Iván Barajas-Gea, Juan Martín Gómez-González, Armando Rojas, Susana Alicia Alaniz-Álvarez y Shunshan Xu. 2012. “Geología, evolución estructural (Eoceno al actual) y eventos sísmicos del Graben de Santiaguillo, Durango, México.” *Revista Mexicana de Ciencias Geológicas*, vol. 29, no. 1: 115-130.
- Porcayo Michelini, Antonio. 2014. “Un transecto oeste-este. Explorando la diversidad cultural.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 100-121. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Punzo, José Luis. 2008. “La ruta de las praderas en época prehispánica. El caso del abrigo de piedra de amolar 1, Durango.” En *Las vías del noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, editado por Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarría, 103-129. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanchidrián, José Luis. 2001. *Manual de arte prehistórico*. España: Editorial Ariel.
- Schaafsma, Polly. 1980. *Indian Rock Art of the Southwest*. New Mexico: School of American Research.

- Solís, Nahum, Daniel Herrera y Araceli Rivera. 2011. "Agency and Structure in South-Central Nuevo León: The Petroglyphs at Loma de Barbechos (Mexico)." En *American Indian Rock Art Volume 37*, editado por Mavis Greer, John Greer y Peggy Whitehead, 195-208. Arizona: American Rock Art Research Association.
- Soto, María de los Dolores. 1995a. "Subproyecto cazadores recolectores. Temporada 13 de mayo al 2 de julio de 1995. Informe del trabajo de campo. Proyecto Hervideros." Manuscrito. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1995b. "Subproyecto cazadores recolectores. Temporada 2 de noviembre al 17 de diciembre de 1995. Informe del trabajo de campo. Proyecto Hervideros." Manuscrito. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tsukada, Yoshiyuki. 1996. "Arqueología de la región de Cañón de Molino, Durango. Informe de la temporada de campo mayo-julio 1996. Proyecto Hervideros." Manuscrito. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 2006. "Grandes asentamientos chalchihuiteños de la Sierra Madre duranguense: estudio comparativo entre Cañón de Molino y Hervideros." En *La sierra tepehuana. Asentamientos y movimientos de población*, editado por Chantal Cramaussel y Sara Ortelli, 45-55. México: El Colegio de Michoacán, Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Valdovinos Rojas, Elda Vanya. 2014. "Rostros en la montaña. Arte rupestre en Tlayacapan y Amatlán, Morelos." Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
- Vigliani, Silvina. 2014. "Retazos del pasado en el oriente de Durango." En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 78-98. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.

Zavala Moynahan, Bridget M. 2014. “El camino a la agricultura. Especulaciones sobre el agricultor temprano en Durango.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 122-140. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Juárez del Estado de Durango.

# FIGURAS

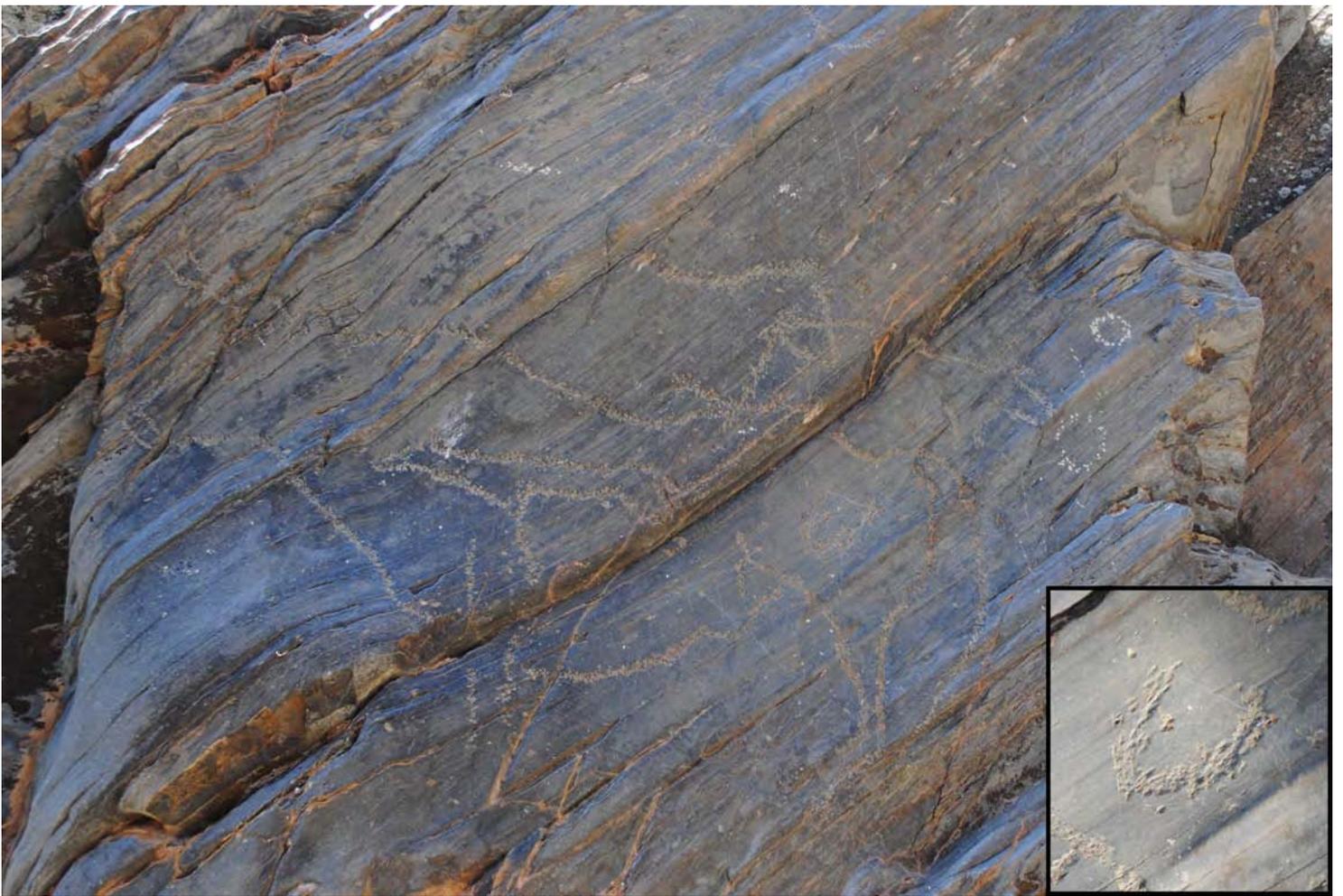


Figura 1. Panel de petrograbados del yacimiento rupestre de Siega Verde, Salamanca, España. Al centro del panel destaca la figura de un gran bóvido en cuyo interior aparece un cánido. Arriba de éste se aprecia los prótomos de un caballo y un cuadrúpedo indeterminado. En un recuadro se aprecia un detalle de uno de los llamados signos abstractos, ubicado en los cuartos traseros del gran bóvido. Fotos: Daniel Herrera.



Figura 2. Pieter Bruegel el Viejo, El triunfo de la Muerte, h. 1562. Óleo sobre tabla, 117 cm × 162 cm; Museo del Prado, Madrid, España.

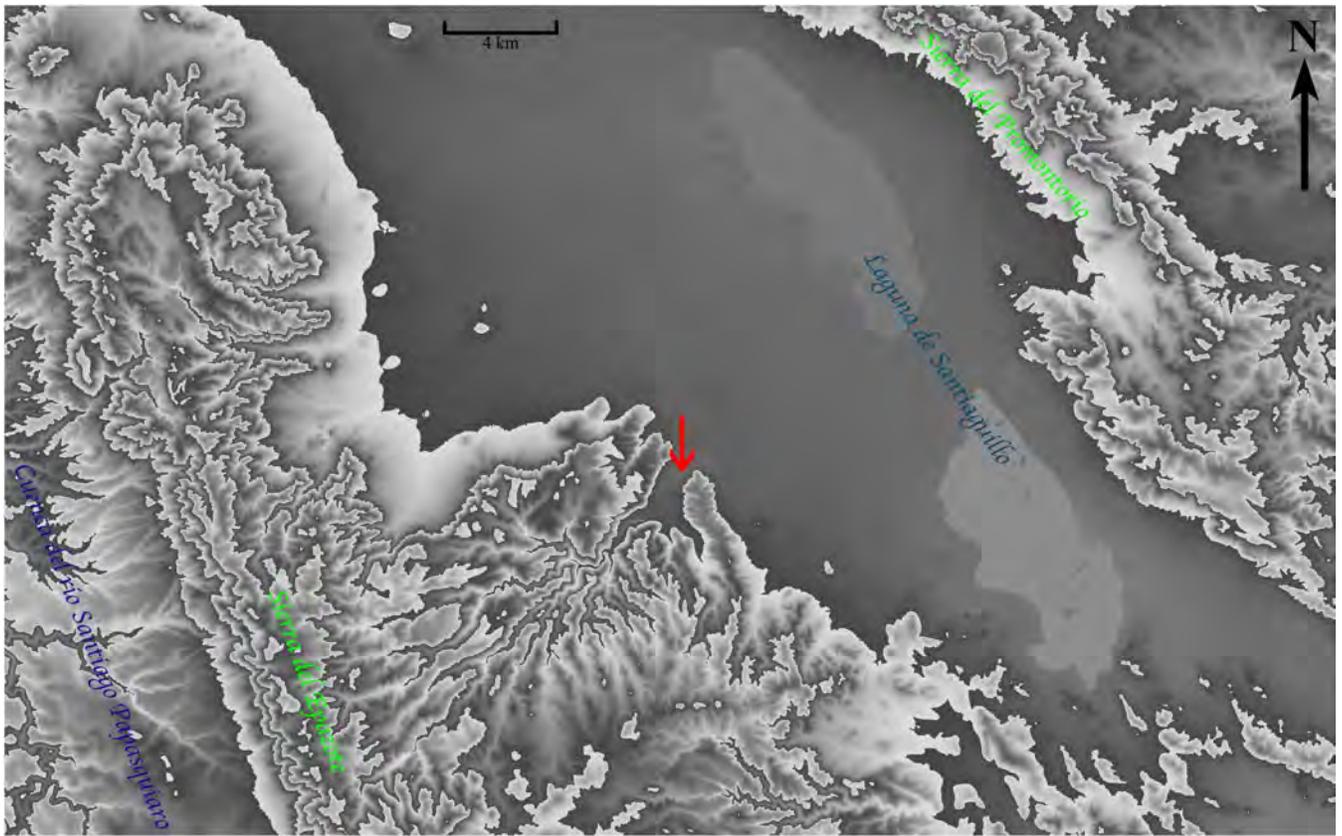


Figura 3. Mapa del Valle de Guatimapé. La flecha señala la ubicación del Cañón de Molino. Elaborado por: Ana Laura Chacón Rosas.



Figura 4. Panorámica del interior del cañón de Molino. Al fondo se aprecia el cauda del río El Molino. Foto: Daniel Herrera.

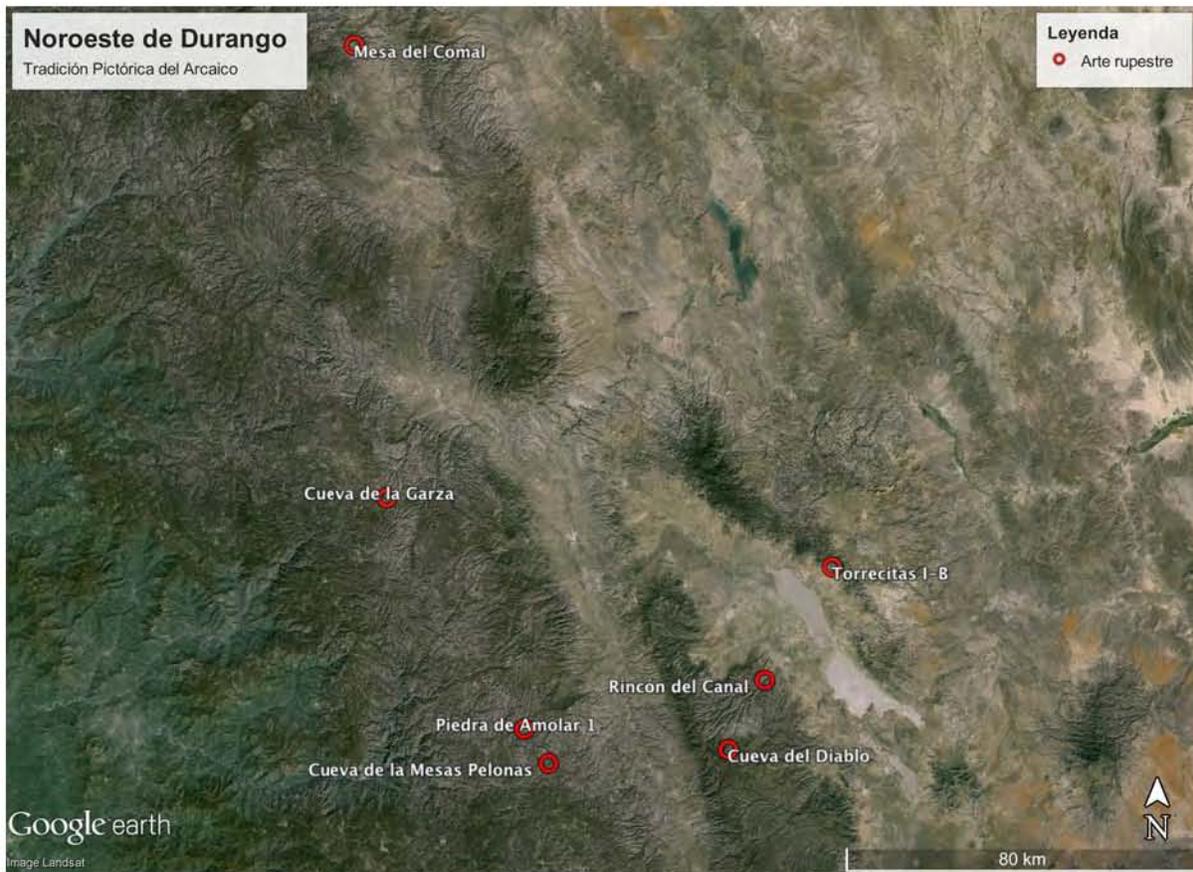


Figura 5. Mapa con la ubicación de los sitios de arte rupestre pertenecientes a la tradición pictórica del Arcaico en Durango.



Figura 6. Vista de la Laguna de Santiaguillo y de la Sierra del Promontorio al fondo. Foto: Daniel Herrera.

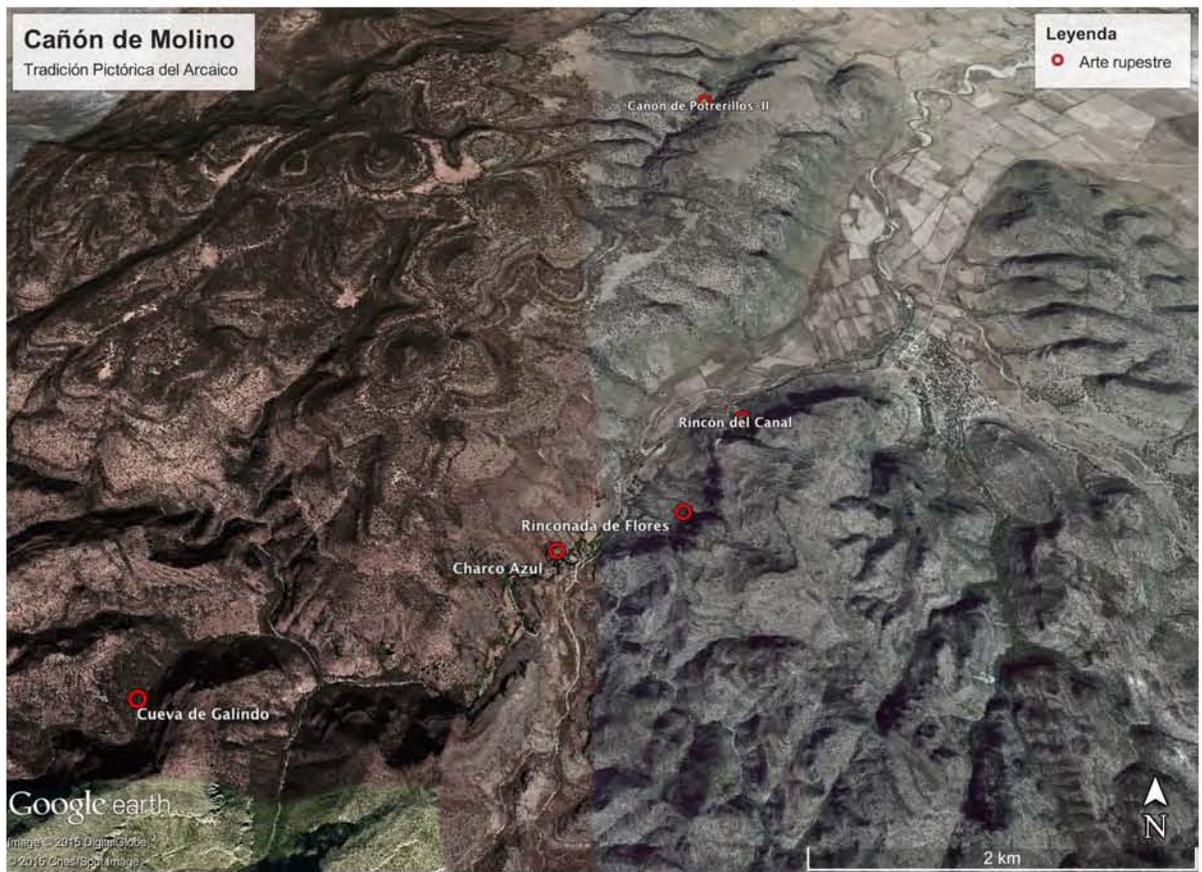


Figura 7. Mapa del Cañón de Molino con los principales sitios de arte rupestre de la tradición pictórica del Arcaico en Durango.



Figura 8. Panorámica del interior del Cañón de Molino. En primer plano se observa el río de Molino y al fondo la cuatro grandes vertientes en las que se divide el cañón. A la derecha se distingue la Mesa de los Jabalíes en la cual se ubica Rincón del Canal. Foto: Daniel Herrera.



Figura 9. Rinconada de la Mesa de los Jabalíes en donde se ubica Rincón del Canal. Foto: Daniel Herrera.

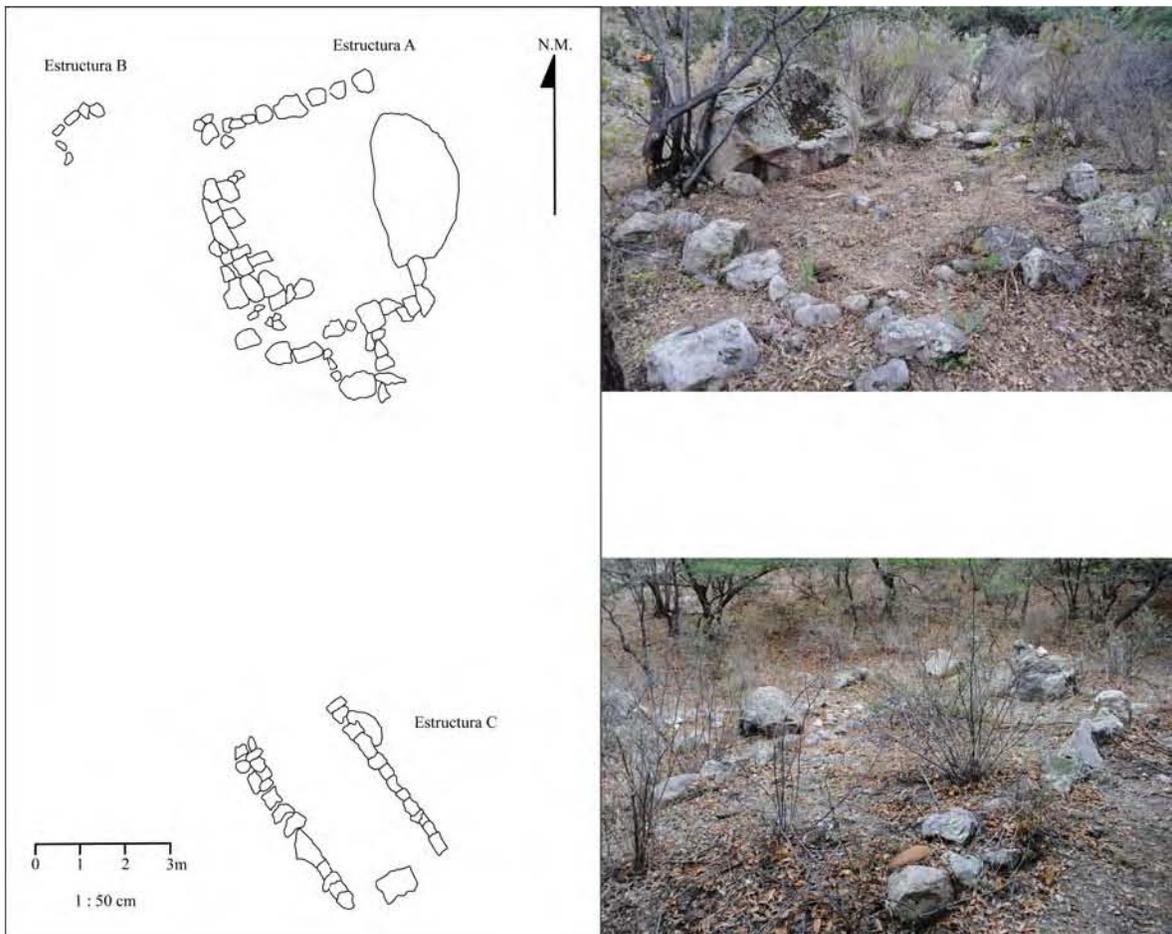


Figura 10. Plano e imágenes de las estructuras de Rincón del Canal. Levantado por: Ana Laura Chacón Rosas y Daniel Herrera.

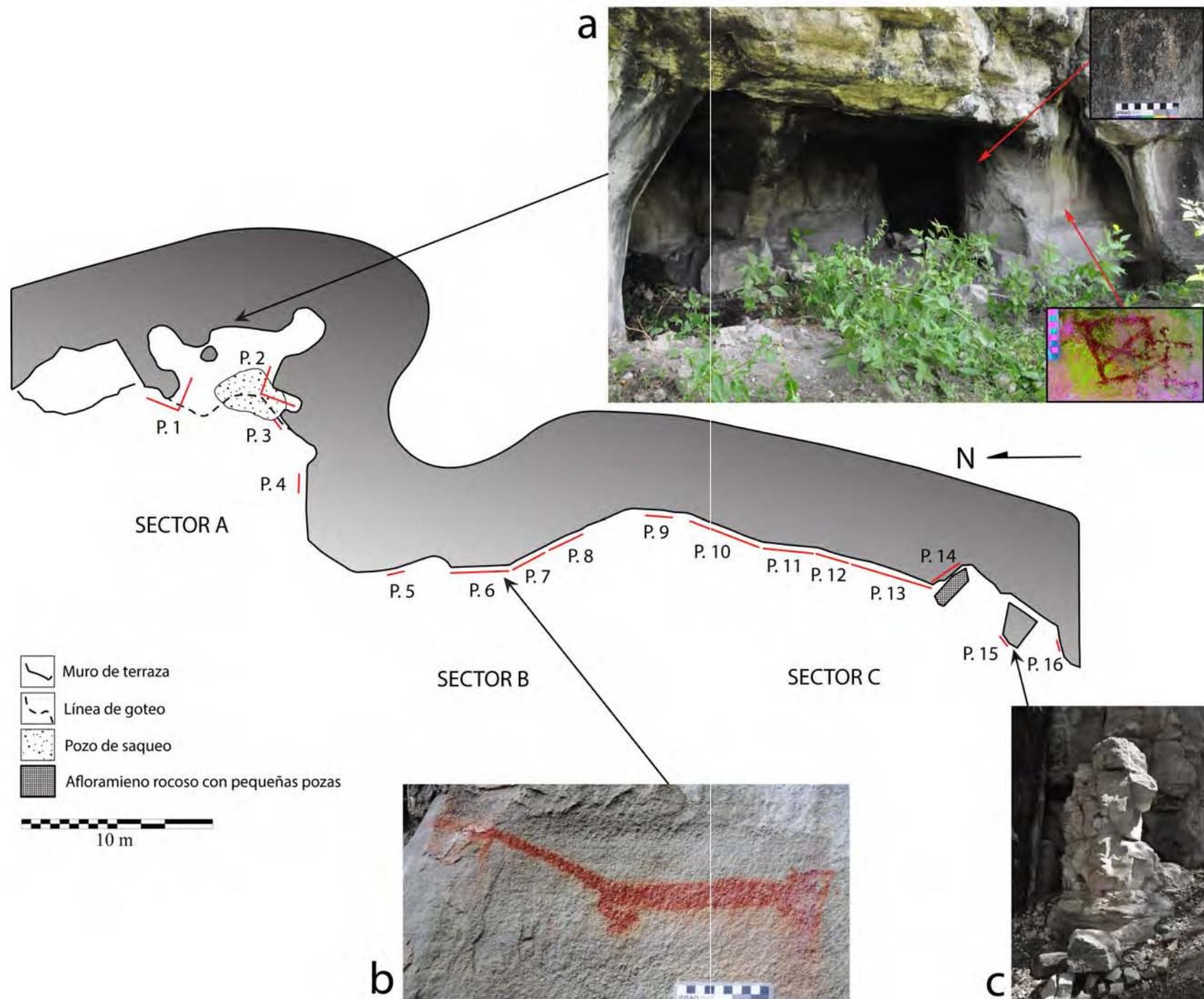


Figura 11. Mapa en planta de Rincón del Canal. Elaborado por Marta Forcano y modificado por Ana Laura Chacón Rosas y Daniel Herrera: (a) vista general de la cueva del sector A, arriba en una esquina se aprecia una vulva grabada, abajo un escudo con equis interna junto a un antropomorfo esquemático, modificación DStretch (CRGB); (b) felino chalchihuiteño del sector B; (c) vista del pilar rocoso del sector C con presencia de digitaciones. Fotos: Daniel Herrera.



Figura 12. Panorámica de los paneles 9, 10 y 11 de Rincón del Canal. Foto: Daniel Herrera.



Figura 17. Sitio Cueva de la Garza. Dibujo: Marta Forcano.

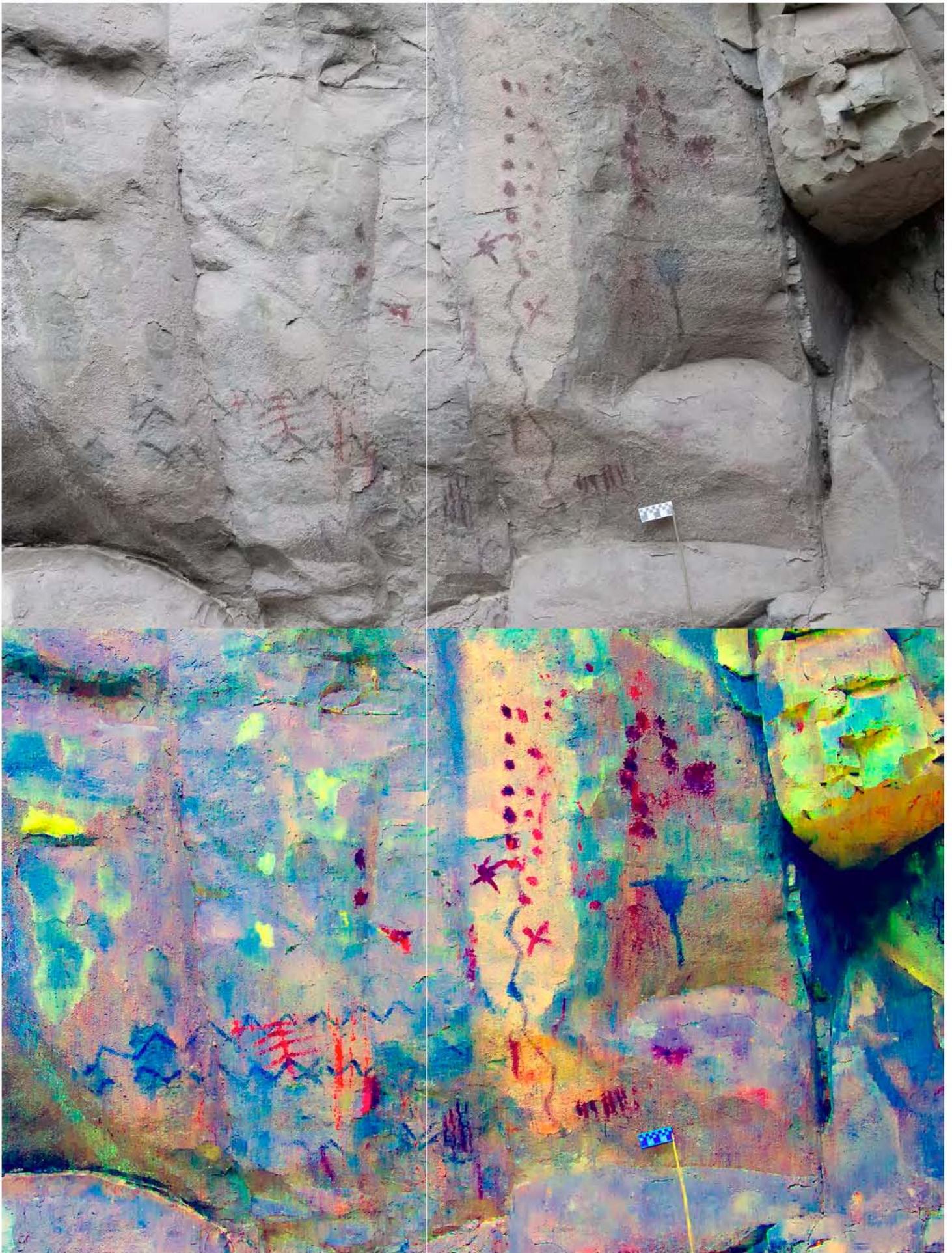


Figura 13. Región superior del panel 11, Rincón del Canal. Modificación DStretch (LDS). Fotos: Daniel Herrera.



Figura 14. Etapa 1 de la composición superior del panel 11, Rincón del Canal. Dibujo: Daniel Herrera.

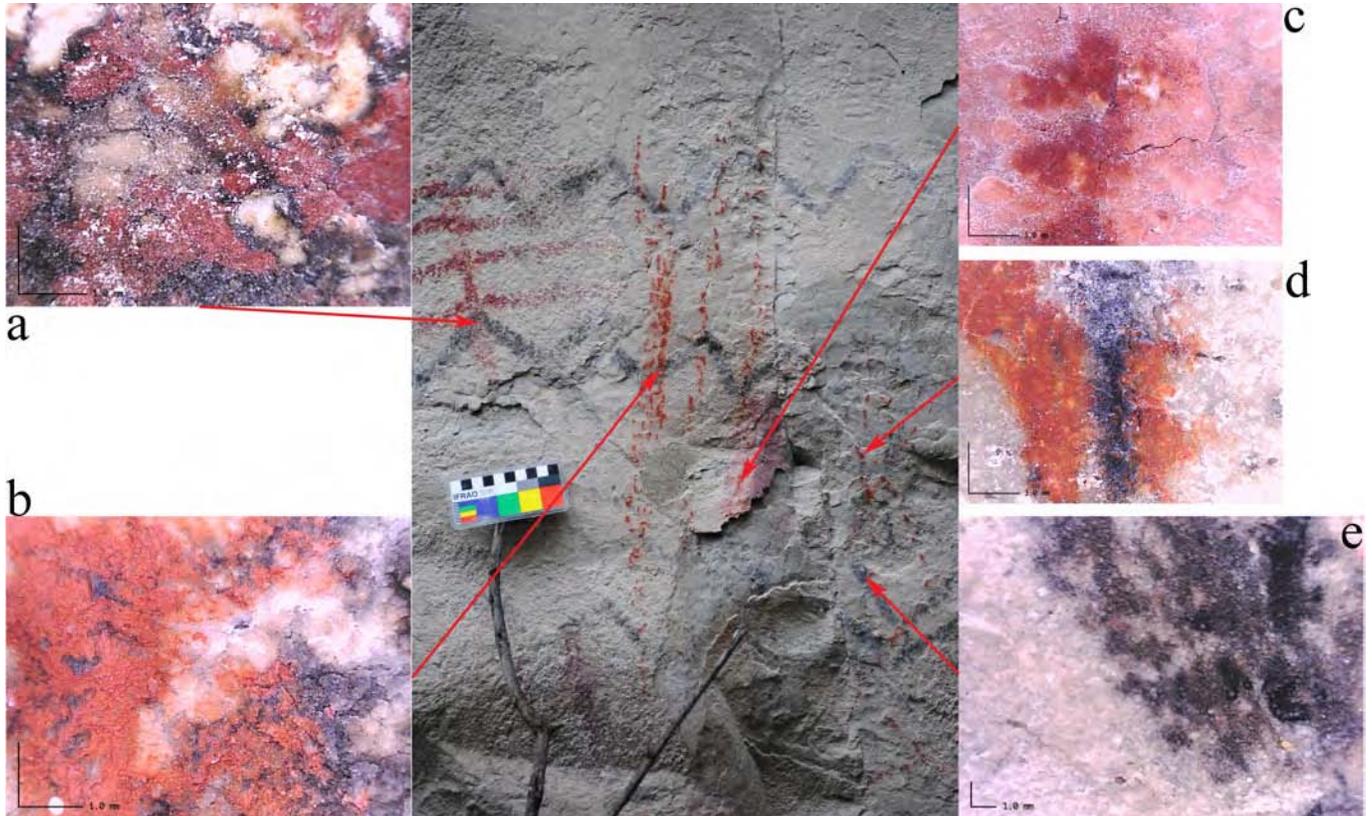


Figura 16. Detalle del panel 11, Rincón del Canal. Imágenes con microscopio digital: (a) sobreposición cuadrilátero rojo sobre línea ondulada negra; (b) sobreposición trazo naranja sobre línea ondulada negra; (c) sobreposición trazo delgado naranja sobre rojo; (d) sobreposición trazo delgado negro sobre naranja; (e) vista general del trazo ondulante negro. Fotos: Daniel Herrera.

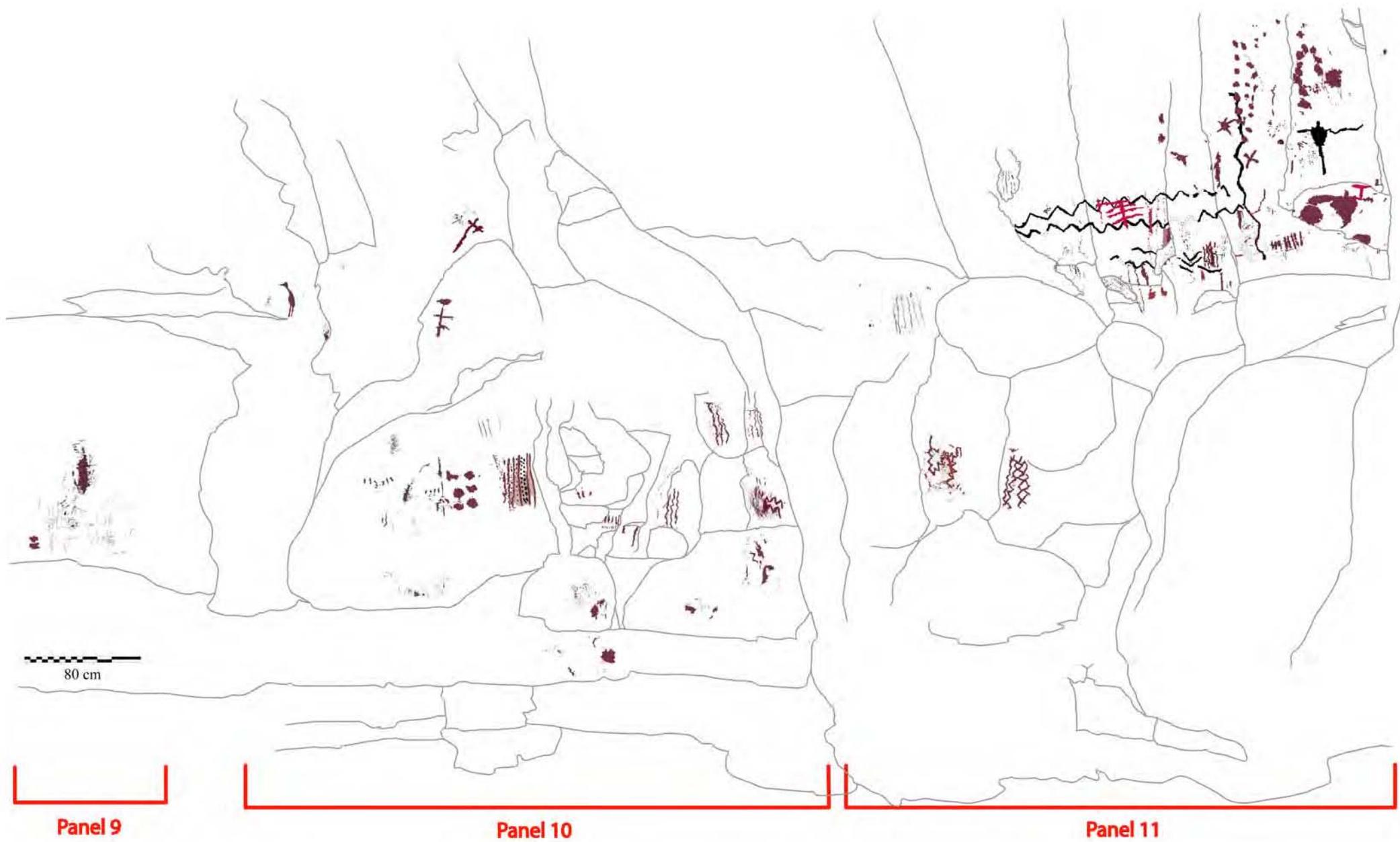


Figura 15. Imágenes del panel 9, 10 y 11, Rincón del Canal. Dibujo: Daniel Herrera.



Figura 18. Etapa 2 de la composición superior del panel 11, Rincón del Canal. Dibujo: Daniel Herrera.



Figura 20. Punta de proyectil pintada arriba de la banda horizontal y a un costado de una secuencia de líneas zigzagueantes, sitio Mesa del Comal. Modificación DSStretch (LDS). Fotos: Marie-Areti Hers.

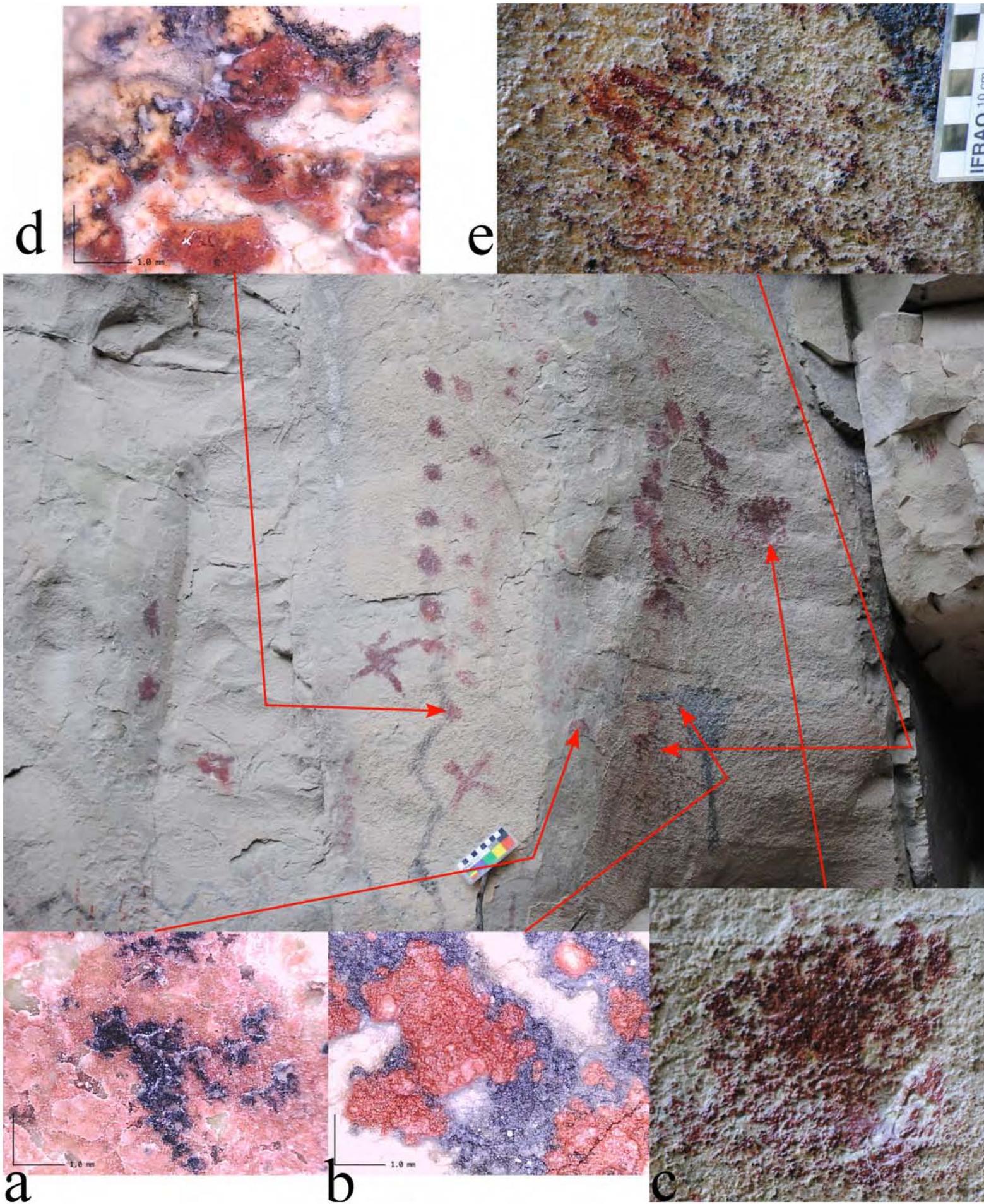


Figura 19. Columnas de círculos del panel 11, Rincón del Canal. Imágenes con microscopio digital: (a) sobreposición trazo delgado negro sobre círculo rojo; (b) sobreposición rojo sobre negro; (d) vista general del trazo de un círculo rojo. Detalles de la técnica de elaboración: (c) gran círculo rojo; (e) digitaciones. Fotos: Daniel Herrera.



Figura 21. Panel con manos rojas, sitio Cueva de Galindo. Fotos: Daniel Herrera.



Figura 22. Rumbo a Charco Azul una vez que hemos pasado por Rincón del Canal. Foto: Daniel Herrera.



Figura 23. Vista del friso en donde se ubican las pinturas de Cueva de Galindo. Foto: Daniel Herrera.

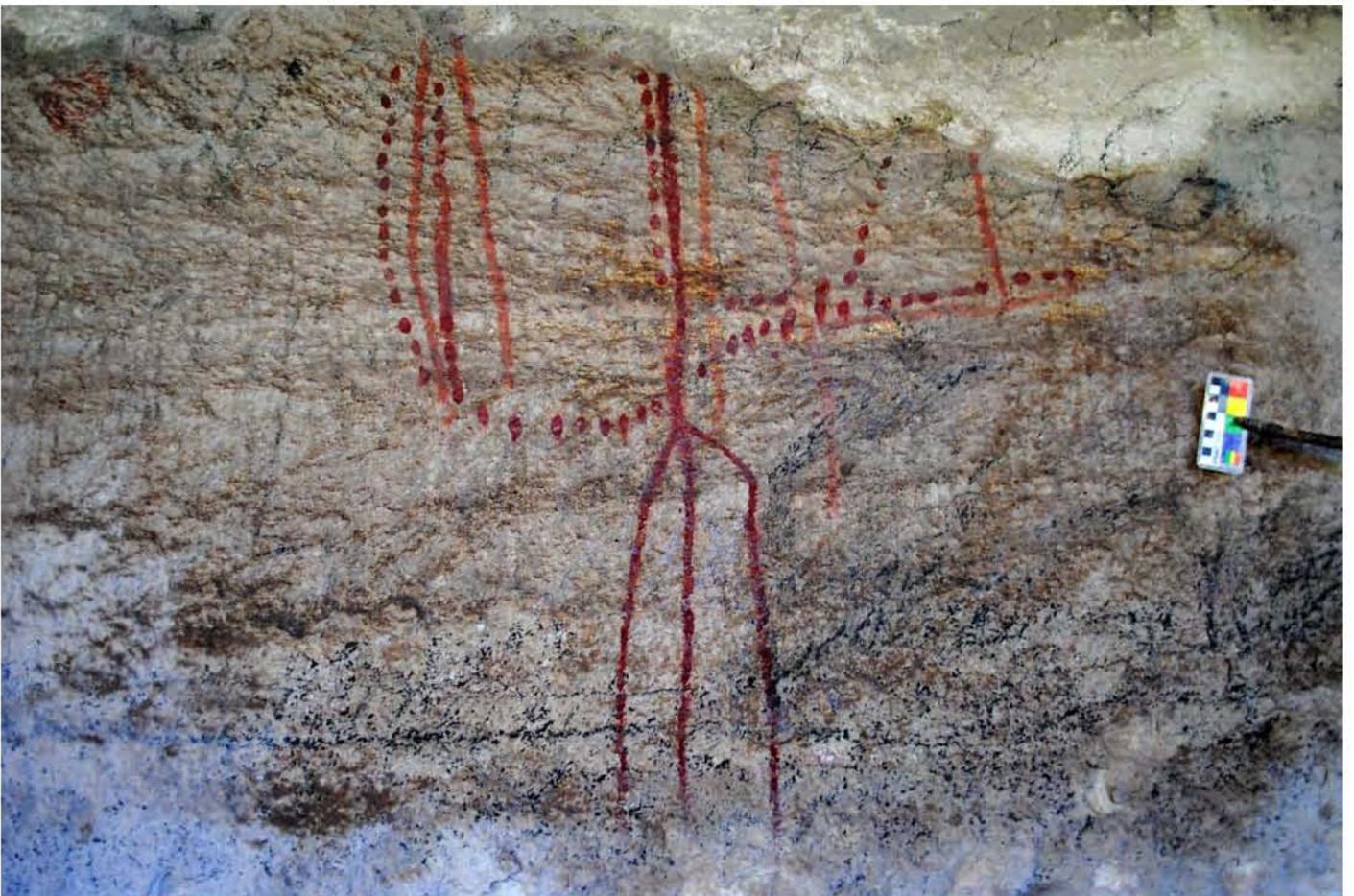


Figura 24. Composición de Cueva de Galindo. Foto: Daniel Herrera.



Figura 25. Conjunto de digitaciones en el sitio Cañón de Potrerillos II. Modificación DStretch (YBK). Fotos: Daniel Herrera.

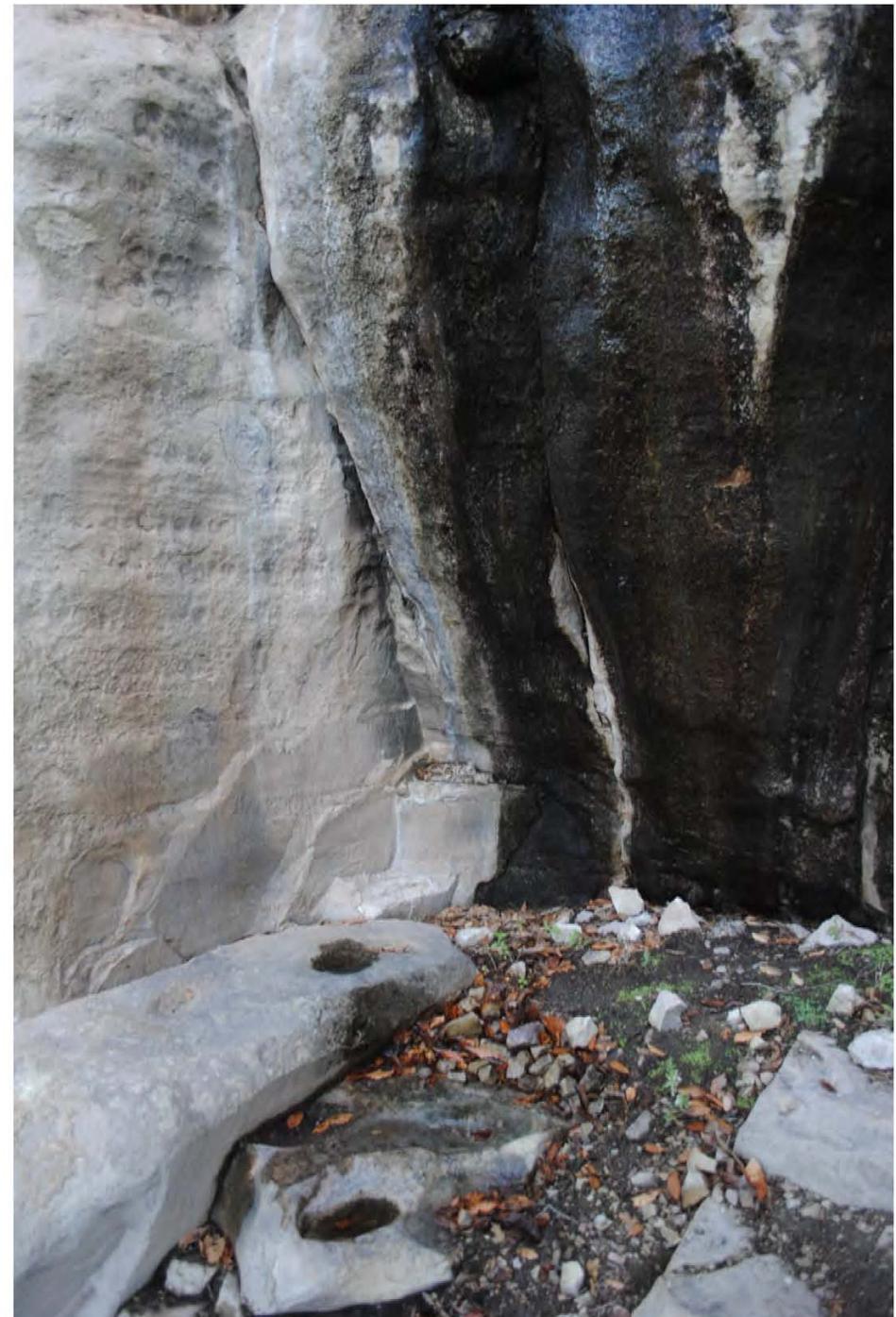


Figura 26. Vista del escurrimiento de agua que ha ennegrecido la pared rocosa en Rincón del Canal, al pie del cual se aprecian una pequeñas pozas que contienen el agua. Junio de 2015. Foto: Daniel Herrera.



Figura 27. Secuencia de 8 trazos rojos verticales del panel 11, Rincón del Canal. En la esquina de la imagen se aprecia un detalle del trazo tomado con microscopio digital. Fotos: Daniel Herrera.

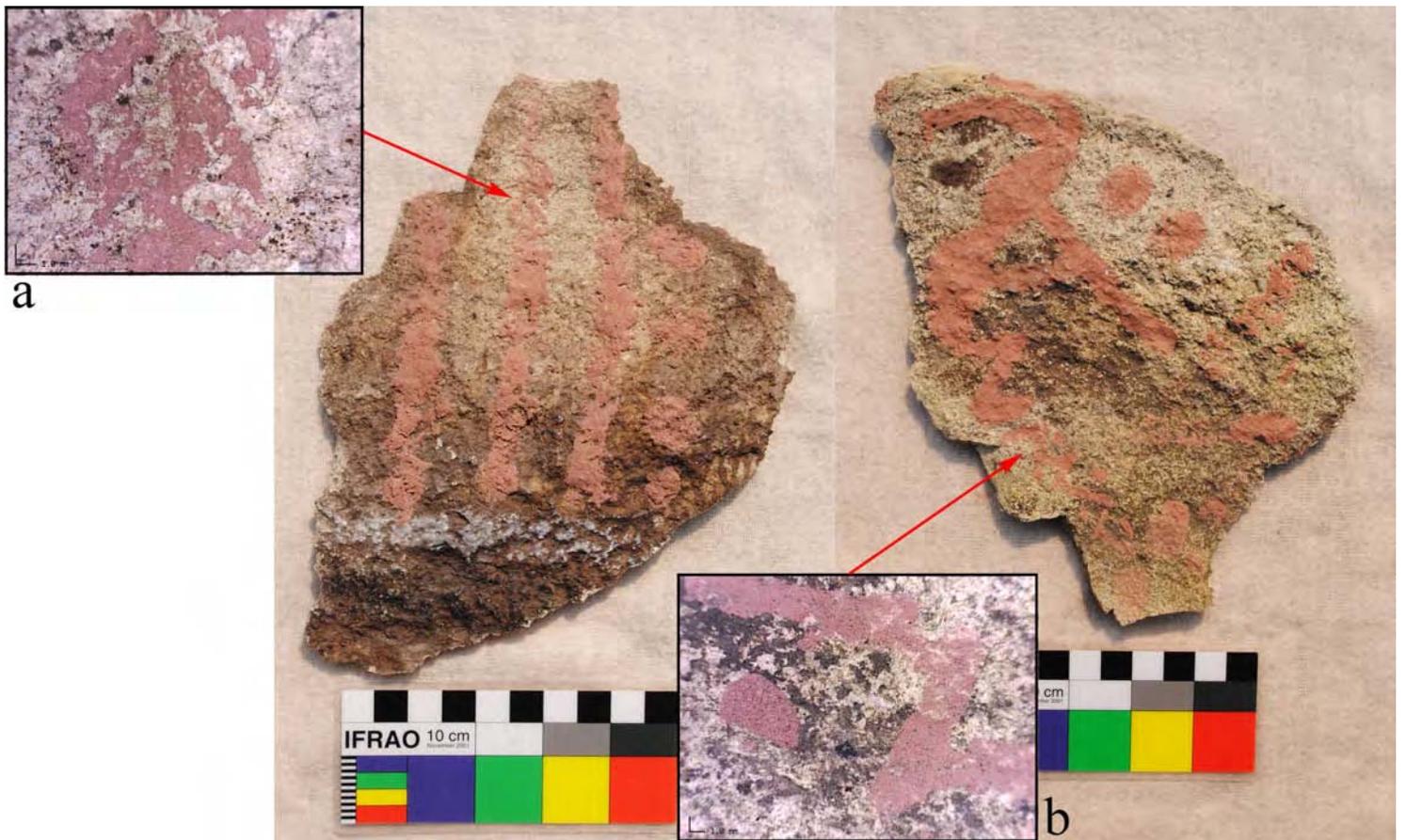


Figura 28. Reproducción experimental de arte rupestre sobre soportes de la misma naturaleza al de los casos originales. El pigmento mineral utilizado se encuentra en las cercanías de Rincón del Canal. Imágenes con microscopio digital: (a) vista general del trazo elaborado a partir de los dedos; (b) vista general del trazo elaborado con pincel, en este caso se trata de un fragmento de una rama. Fotos: Daniel Herrera.



Figura 29. Etapa 3 de la composición superior del panel 11, Rincón del Canal. Dibujo: Daniel Herrera.



Figura 30. Etapa 4 y 5 de la composición superior del panel 11, Rincón del Canal. Dibujo: Daniel Herrera.



Figura 31. Cuadriláteros de la tradición chalchihuiteña: (a) Cueva de Molino, Cañón de Molino; (b) Rincón del Canal; (c) La Candela, valle del río Tepehuanes; (d) Cueva de Molino, Cañón de Molino. Fotos: Daniel Herrera.

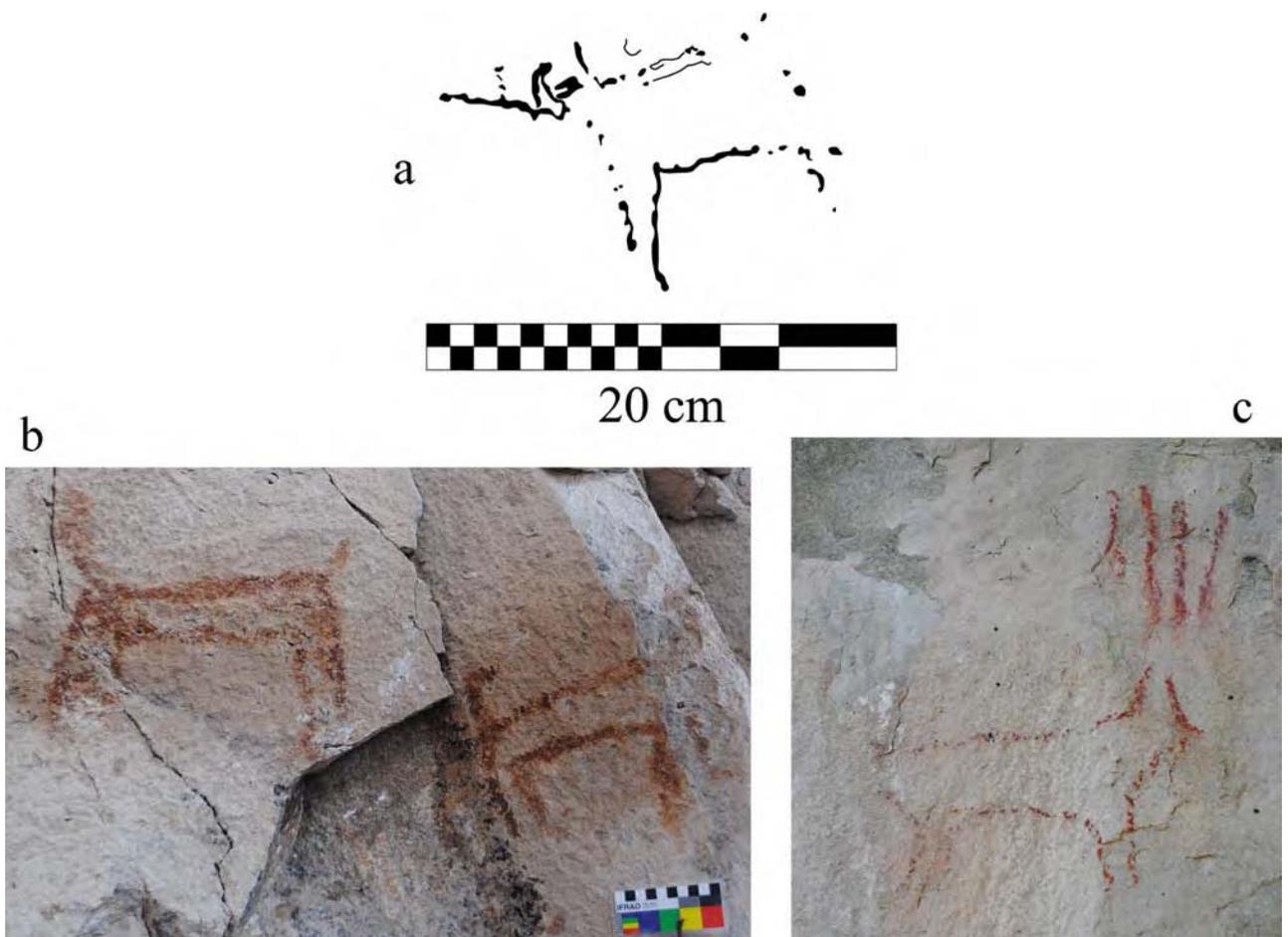
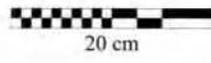


Figura 32. Representaciones del venado de cinco trazos: (a) Rincón del Canal, panel 11; (b) Cueva de Molino, Cañón de Molino; (c) Rincón del Canal, panel 12. Fotos y dibujo: Daniel Herrera.



Fase 1



Fase 2

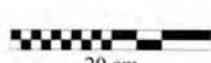


Figura 33. Panel 9, Rincón del Canal. Dibujo: Daniel Herrera.



Figura 34. Panel 10, Rincón del Canal. Dibujo: Daniel Herrera.

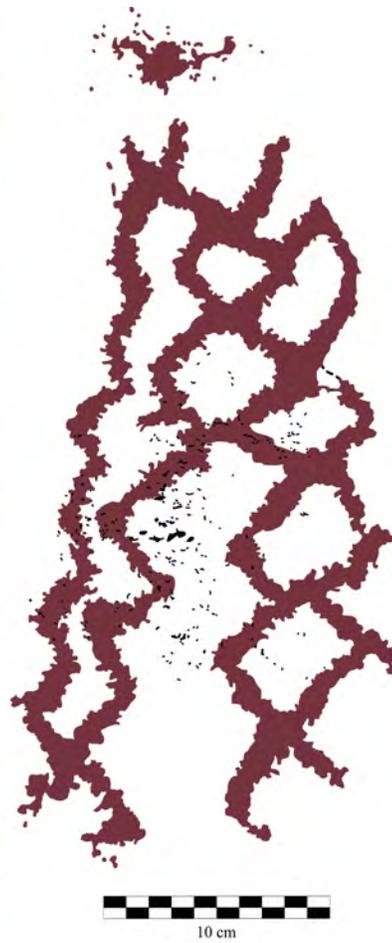


Figura 35. Composición del área inferior del panel 11, Rincón del Canal. En una de sus esquinas se aprecia un detalle de su técnica de elaboración por digitación, la imagen fue tomada con microscopio digital. Fotos y dibujo: Daniel Herrera.

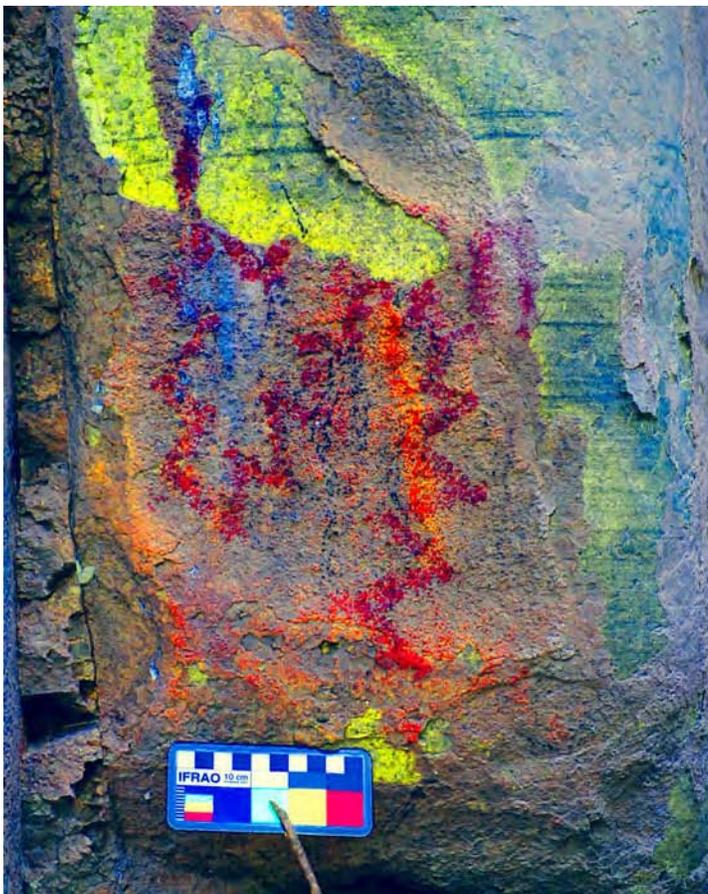


Figura 36. Composición del área inferior del panel 11, Rincón del Canal. Modificación DStretch (LDS). Foto y dibujo: Daniel Herrera.



Figura 37. Digitaciones del panel 10, Rincón del Canal. Foto: Daniel Herrera.

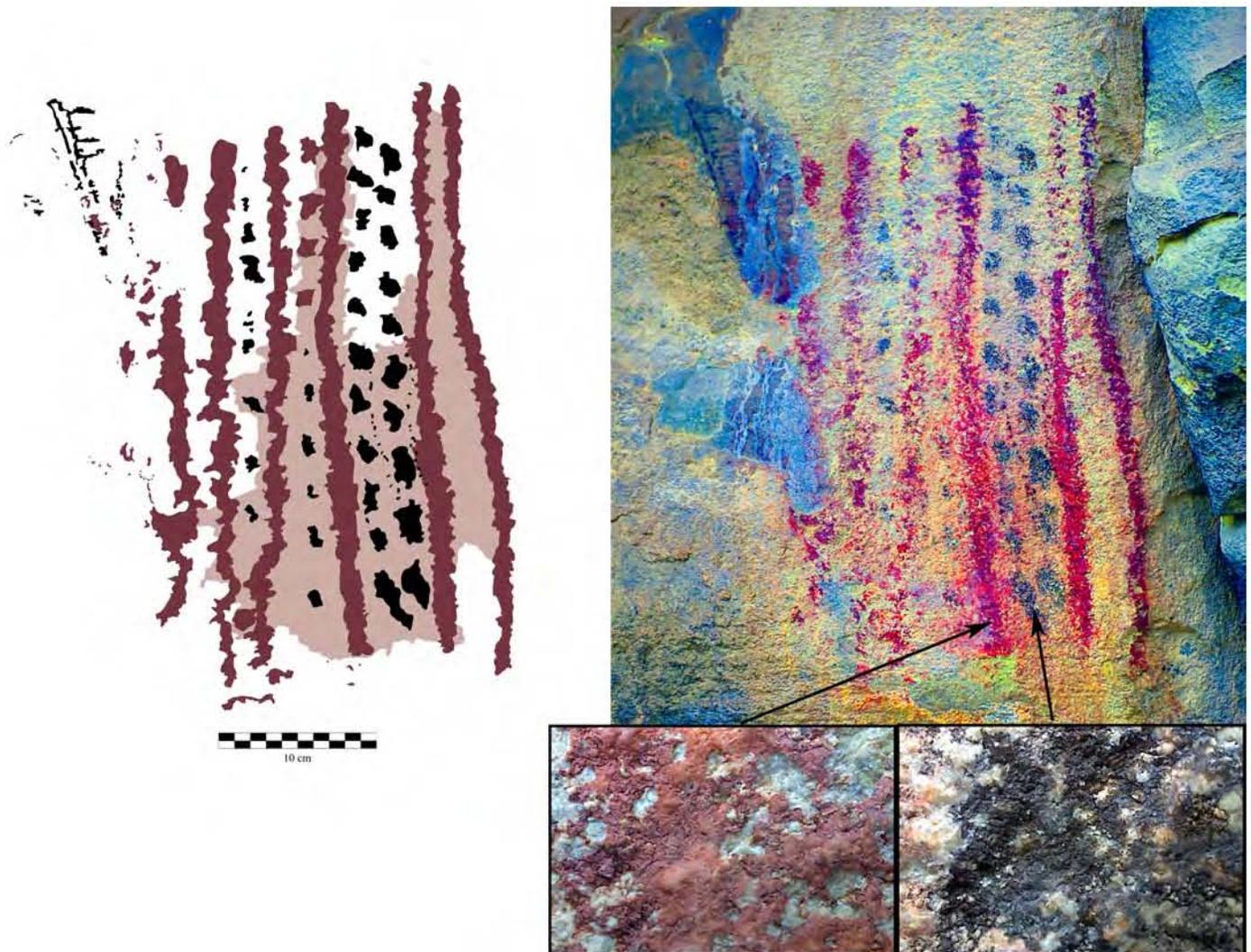


Figura 38. Secuencia de líneas verticales y columnas de puntos del panel 10, Rincón del Canal. Abajo en la imagen se aprecia algunos detalles del trazo registrados con microscopio digital. Modificación DStretch (LDS). Fotos y dibujo: Daniel Herrera.

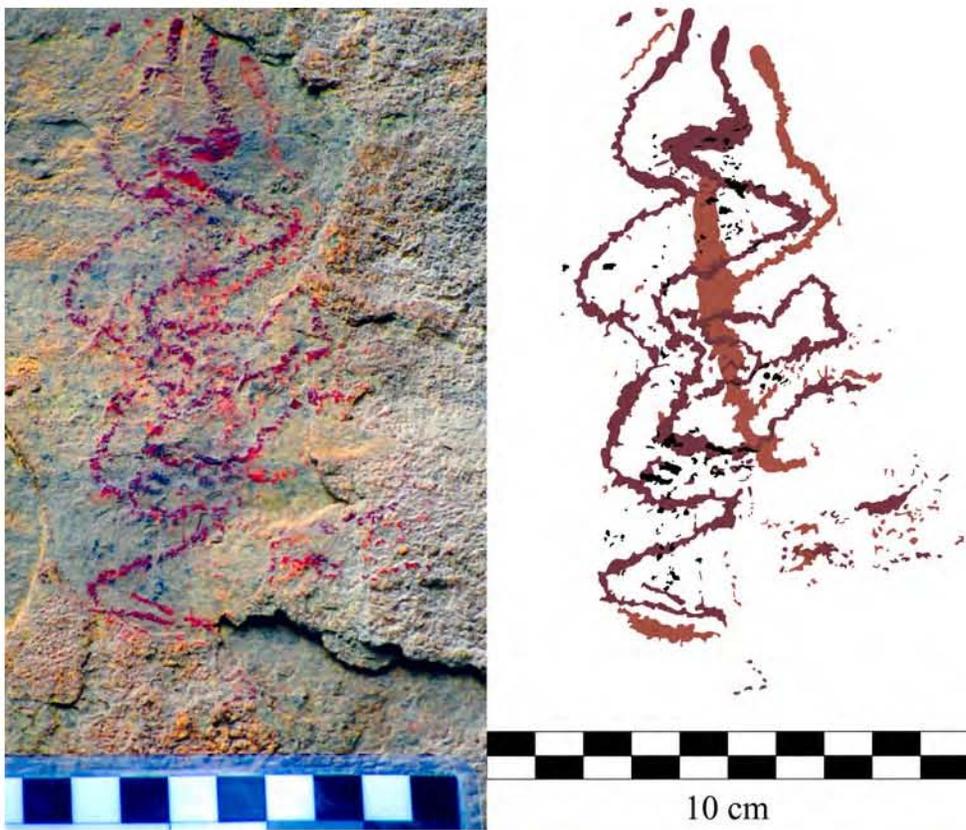


Figura 39. Secuencia de líneas zigzagueante del panel 10, Rincón del Canal. Modificación DStretch (LDS). Foto y dibujo: Daniel Herrera.

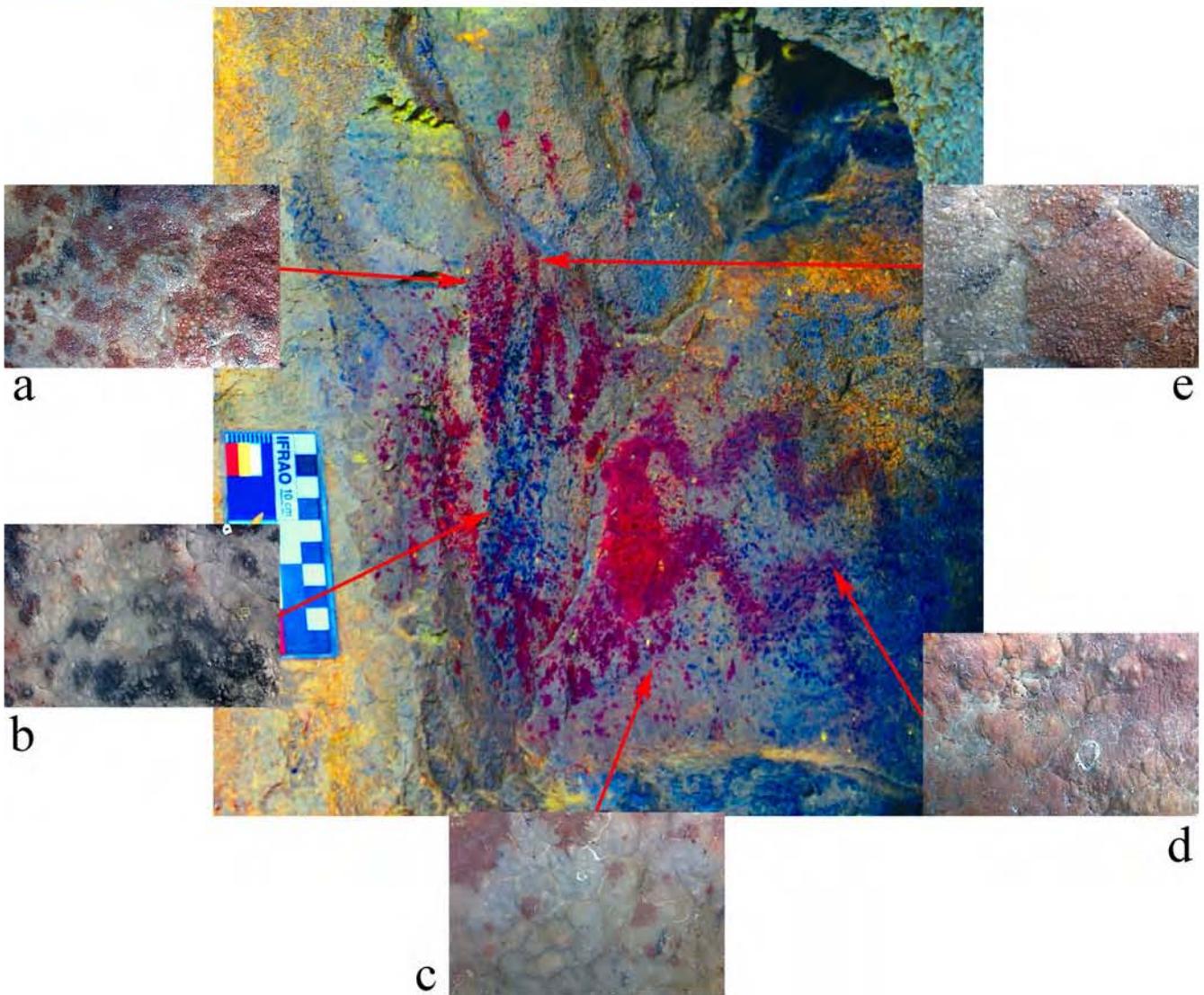


Figura 40. Composición de mano al negativo, panel 10, Rincón del Canal. Imágenes con microscopio digital: (a y c) gotas del estarcido; (b) vista general del trazo negro; (d) centro de la línea zigzagueante roja; (e) vista general del trazo rojo con pincel. Modificación DStretch (LDS). Fotos: Daniel Herrera.

Figura 41. Fases de elaboración de la mano al negativo, panel 10, Rincón del Canal. Dibujos: Daniel Herrera.

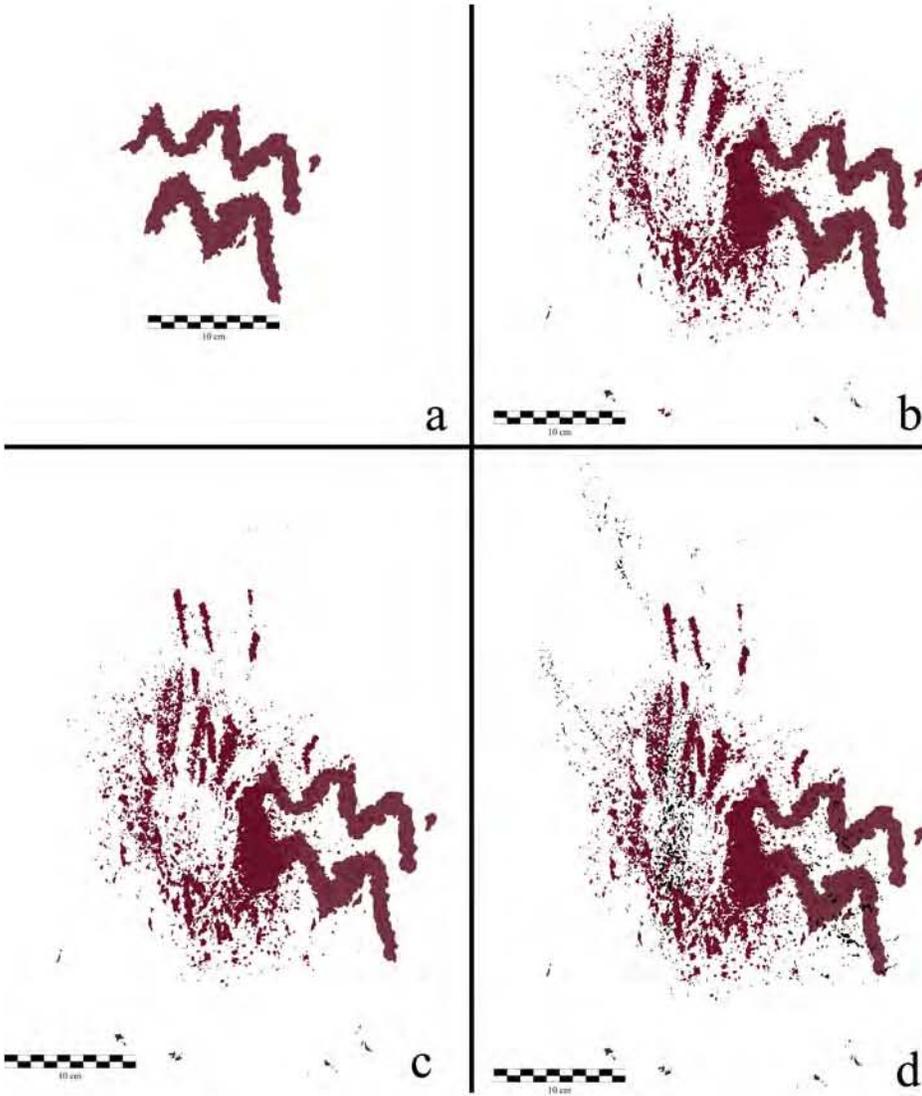


Figura 42. Secuencia de líneas verticales del panel 12, Rincón del Canal. Modificación DStretch (LDS). Fotos: Daniel Herrera.



Figura 43. Composición del panel 12, Rincón del Canal. Imágenes con microscopio digital: (a) vista general del trazo amarillo; (b) sobreposición rojo sobre amarillo. Modificación DStretch (LDS). Fotos: Daniel Herrera.

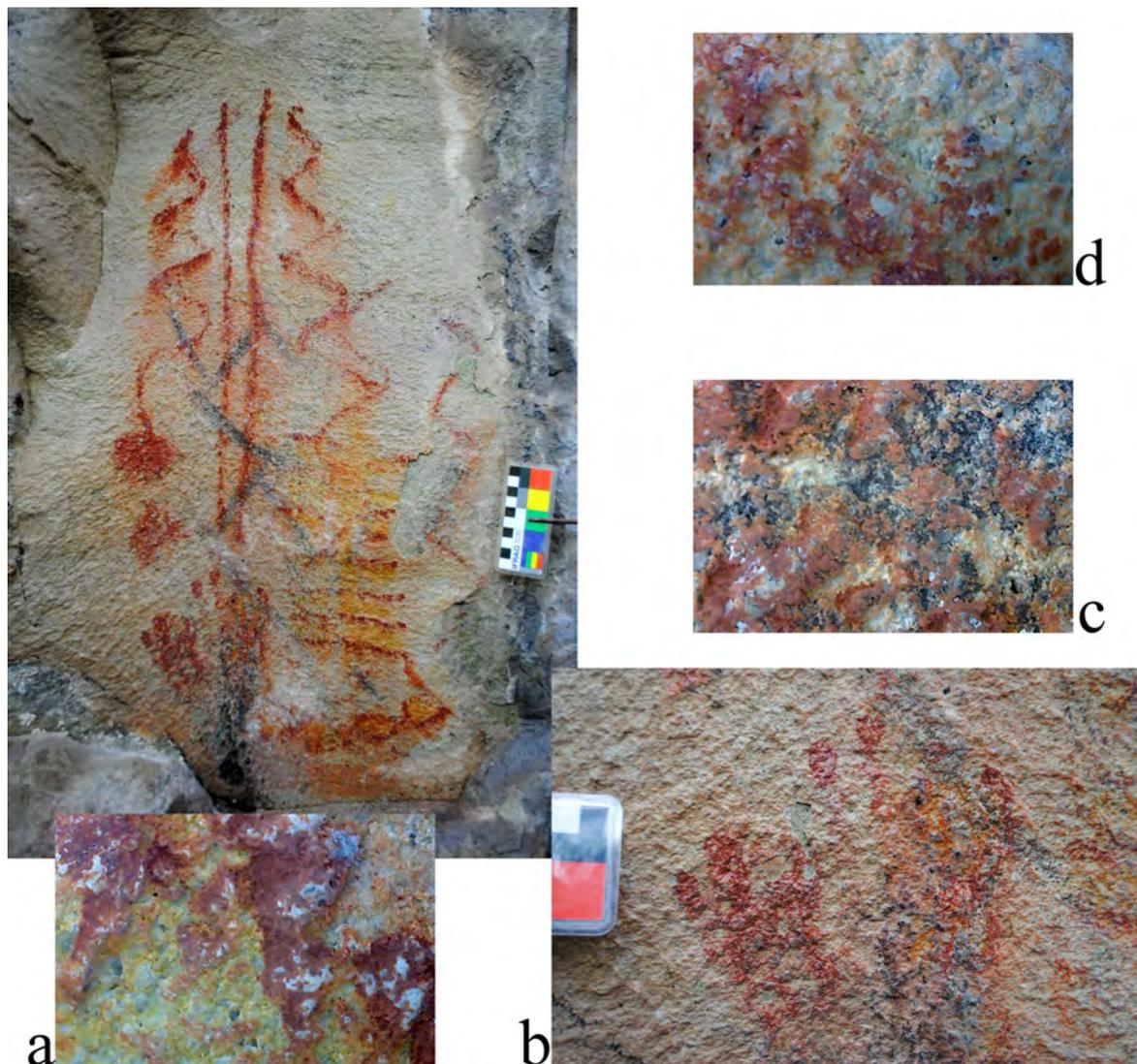


Figura 44. Composición del panel 13, Rincón del Canal. Imágenes con microscopio digital: (a) sobreposición rojo sobre amarillo; (c) sobreposición rojo sobre negro; (d) vista general del trazo rojo elaborado a partir de la llema de los dedos. Detalle del gesto de pintar con los dedos, notese la impresión de las huellas digitales del autor: (b). Fotos: Daniel Herrera.



Figura 45. Panorámica del área de Charco Azul, Cañón de Molino. Foto: Daniel Herrera.



Figura 46. Pequeños trazos al interior de una concavidad de Charco Azul, Cañón de Molino. Modificación DStretch (LDS). Fotos: Daniel Herrera.

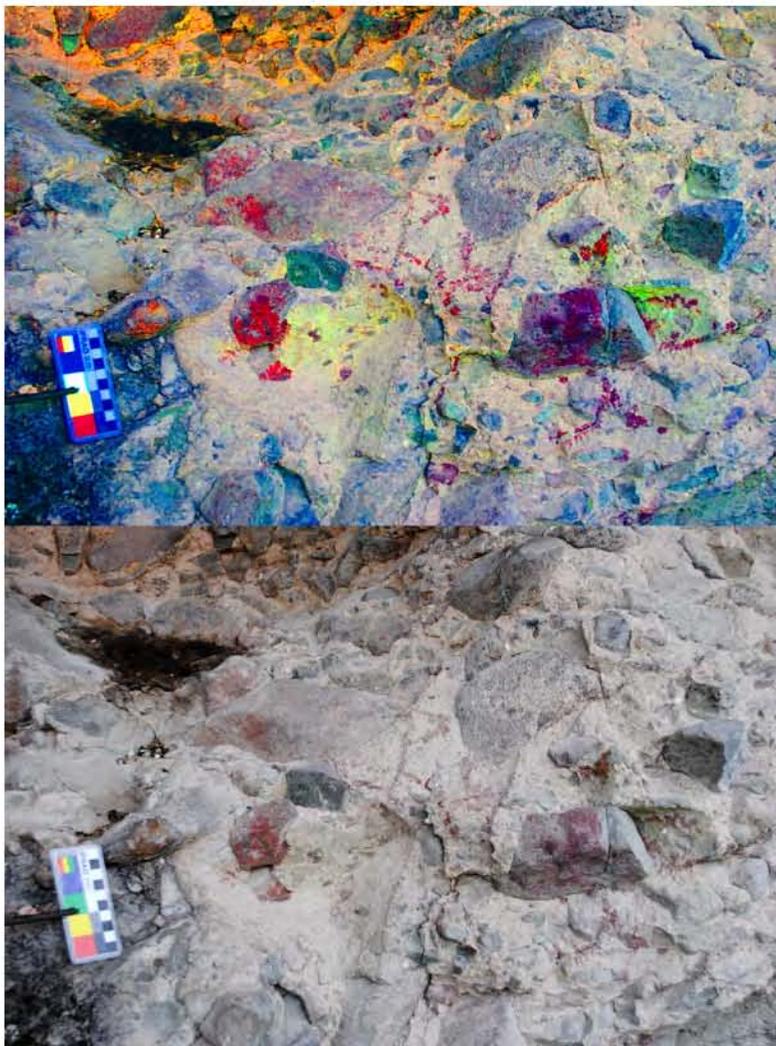


Figura 47. Pinturas del sitio Rinconada de Flores, Cañón de Molino. Modificación DStretch (LDS). Fotos: Daniel Herrera.



Figura 48. En la cueva de arriba se alcanzan a apreciar algunos motivos antropomorfos chalchihuiteños, pero es abajo en donde se concentran las imágenes de la tradición pictórica del Arcaico. Sitio Cueva del Diablo, Sierra del Epazote. Foto: Daniel Herrera.



Figura 49. Conjunto de líneas verticales rojas, Cueva del Diablo, Sierra del Epazote. Modificación DStretch (CRGB).  
Fotos: Daniel Herrera.