



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**FIGURAS DE MUJERES  
EN EL ARTE RUPESTRE  
DE LA SIERRA DE  
SANFRANCISCO,  
BAJACALIFORNIA SUR**

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA  
(ARQUEOLOGÍA)

**P R E S E N T A:**  
NATALIA GONZÁLEZ VÁZQUEZ



DIRECTOR DE TESIS:  
DR. CÉSAR VILLALOBOS ACOSTA

CIUDAD DE MÉXICO

2022



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.

Universidad Nacional Autónoma de México

# FIGURAS DE MUJERES EN EL ARTE RUPESTRE DE LA SIERRA DE SAN FRANCISCO, BAJA CALIFORNIA SUR

Natalia González Vázquez

Tesis para obtener el título de licenciada en antropología (arqueología)





# Contenido

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>1.Marco teórico: Arqueología de Género.....</b>	<b>15</b>
1.1. Arqueología de Género .....	16
1.2 Arte Rupestre y Género .....	24
1.3 Conclusiones .....	31
<b>2.Historia y Etnografía .....</b>	<b>34</b>
2.1 Fuentes históricas .....	35
2.2 Etnografía .....	43
2.3 Conclusiones .....	50
<b>3.Arqueología, Gran Mural, género y mujeres.....</b>	<b>53</b>
3.1 Trabajos arqueológicos sobre el Gran Mural .....	54
3.2 Conclusiones .....	70
<b>4.Metodología .....</b>	<b>74</b>
4.1 Herramientas .....	75
4.2 Resultados .....	81
4.3 Conclusiones .....	107
<b>5.Análisis crítico de las representaciones de mujeres en el Gran Mural.....</b>	<b>108</b>
5.2 Espacios rituales y mujeres .....	116
5.3 Conclusiones .....	131
<b>Conclusiones .....</b>	<b>134</b>
1. Indicadores de sexo y escenas con mujeres .....	136
2. Organización social por sexo .....	137
3. Mujeres dentro de la vida ritual .....	139
4. Elementos identitarios.....	140
5. Perspectivas futuras .....	141
<b>Bibliografía .....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>154</b>

# Figuras

Figura 1. Mapa de arte rupestre en Baja California. ....	5
Figura 2. Ritos de pubertad femenina localizados por Steward.....	50
Figuras 3 y 4. Tablas de pintura corporal propuesta por Smith. ....	68
Figura 5. Propuestas cronológicas y dataciones de radiocarbono .....	71
Figura 6: Figura M09 en Cueva Pintada desde distintas perspectivas. ....	78
Figura 7: Cueva La Soledad. ....	79
Figura 8: Indicadores de sexo femeninos.....	82
Figura 9: Figuras femeninas con piernas abiertas.....	85
Figura 10: Decoraciones y colores de las figuras femeninas.....	87
Figura 11: División vertical de colores .....	88
Figura 12: Mapas figuras femeninas.....	91
Figura 13 y 14: Mapa de sitios de petrograbados de vulvas y Mapas de sitios revisados .....	92
Figura 15 y 16: Mapa de sitios por revisar y Mapa de Sierra de San Francisco de sitios revisados con y sin figuras femeninas.....	93
Figura 17 y 18: Mapa de Sierra de San Francisco con sitios por revisar y Sitios y cuerpos de agua en la sierra de San Francisco .....	94
Figura 19: Distribución espacial 1. La Pintada.....	97
Figura 20: Distribución espacial 2. La Pintada. ....	97
Figura 21: Distribución espacial. El Brinco.....	98
Figura 22: Distribución espacial. Cuesta Palmarito. ....	98
Figura 23: Distribución espacial. San Borjitas. ....	99
Figura 24: Muro con petrograbados de vulvas. San Borjitas. ....	100
Figura 25: Distribución espacial. La Soledad. ....	101
Figura 26: Distribución espacial. San Julio. ....	101
Figura 27, 28 y 29: Distribución espacial de La Palma de San Gregorio. .	102
Figura 30: Distribución espacial. Cueva del Cacarizo. ....	103
Figura 31: Distribución espacial. Boca de San Julio .....	103
Figura 32: Asociaciones a círculos y/o esferas .....	106
Figura 33: Dos grupos con varias mujeres. La Palma de San Gregorio / San Gregorio. ....	111
Figura 34: Escena familiar y escena de coito. ....	112
Figura 35: Sector de La Pintada con mayor presencia de figuras femeninas.127	
Figura 36: Calco de la pared izquierda en San Borjitas, arriba del bloque pétreo con vulvas grabadas.....	130

# Tablas

Tabla 1: Dataciones en motivos rupestres.....	61
Tabla 2: Resumen de figuras catalogadas.....	83
Tabla 3: Tabla de técnicas utilizadas.....	84
Tabla 4: Resumen de colores en figuras femeninas.....	86
Tabla 5: Resumen de decoraciones en figuras femeninas.....	87
Tabla 6: Resumen de fechas.....	89
Tabla 7: Resumen de ubicaciones con figuras femeninas.....	91
Tabla 7: Resumen de sitios con arte rupestre.....	95
Tabla 9: Asociaciones generales.....	104
Tabla 10: Antropomorfos asociados.....	105



# Agradecimientos

Llegar hasta el punto de tener una tesis terminada y publicada implicó pasar por diversas situaciones a lo largo de la licenciatura y del proceso de escribir la tesis en sí. Mis estudios y los de todos a mi alrededor en la facultad se vieron influenciados por un terremoto, protestas contra los porros de la UNAM, el nacimiento y crecimiento de esta ola del movimiento feminista en la universidad, y terminó con una pandemia mundial que nos obligó a tomar clases por vía remota y, en mi caso, también me hizo desarrollar este trabajo durante la cuarentena. A lo largo de este difícil proceso he recibido apoyo y enseñanzas de profesores, como Enriqueta, que siempre creyó en mí y me introdujo a la antropología de la frontera sur (lo cual ha traído puras cosas buenas en mi formación); o Agustín, que me recibió en el Laboratorio de prospección arqueológica del IIA como parte de mi servicio social, que también ha sido parte de este largo proceso de titulación; así como de muchos otros profesores que me inspiraron y me formaron a lo largo de estos años. También recibí apoyo y enseñanzas de mis compañeros y amigos, así como también mucho apoyo de mis papás y mi pareja. Quiero agradecer especialmente a mi amiga Claudia, que me ha enseñado muchísimo en todos estos años y que hizo lo más bonito de esta tesis: la portada.

Durante el proceso de escribir esta tesis hubo muchas personas de las que recibí apoyo. Me gustaría empezar con las dos personas que más influenciaron en este trabajo: César Villalobos y Margarita Díaz-Andreu. César, como director de esta tesis, que por medio de video llamadas de zoom pudo dirigirme a lo largo de los meses que dediqué al trabajo. Sin duda que el aislamiento fue un cambio en todos los sentidos y agradezco que César haya aceptado dirigirme, guiarme y leerme en estas circunstancias. A Margarita le agradezco por recibirme de la mejor forma en Barcelona y por ayudarme a empezar con la estructura e idea inicial de esta tesis, así como también por leerme como parte del cuerpo de sinodales y hacerme comentarios al final para terminar con el trabajo.

También me siento muy agradecida y afortunada con mi jurado, compuesto por mujeres a las cuales admiro. María Teresa Uriarte que ha dedicado años de su carrera en el estudio del arte prehispánico y que ha aportado significativamente a este campo. Beatriz, una arqueóloga que trabaja arte rupestre en la frontera norte y de la cual tuve la fortuna de tomar su clase a principios del 2020. Y Mari Carmen Serra Puche que es una mujer que ha influenciado mucho a la arqueología mexicana

y estudiado a mujeres en mesoamerica. Me siento enormemente agradecida con todas por haberme leído y por haber aceptado a formar parte de mi jurado.

Además de las lectoras y mi director, también otras personas me ayudaron en este trabajo. Le quiero agradecer a la Dra. María de la Luz Gutiérrez, por haberme aceptado una videollamada que me ayudó a aterrizar muchas de mis ideas y a solucionar dudas, también le agradezco por compartirme fotografías de sus temporadas de campo, y por haber dedicado tantos años al estudio de los Grandes Murales, y por haber hecho siempre un trabajo muy bueno y admirable. Asimismo, le quiero agradecer a los Rock Art Papers y Ken Hedges por haberme contestado mis mails y escaneado un artículo, lo cual, en temporada de cuarentena con todas las bibliotecas cerradas, fue un acto con el que estoy sinceramente agradecida. Le quiero agradecer también a Alberto Tapia Landeros que, de la misma forma, contestó mis mails llenos de dudas y me compartió fotografías que fueron muy valiosas para este trabajo.

Finalmente quiero agradecerles a todas las personas que han estudiado el arte rupestre Gran Mural, desde Leon Diguét hasta el presente. Le agradezco a Barbo Dahlgren por haber sido la primera mujer en estudiar el arte rupestre de las sierras de San Francisco y Guadalupe, y a Ramón Viñas por haber hecho un trabajo muy detallado con la Cueva Pintada. También le agradezco a todas las mujeres trabajando por la arqueología de las mujeres, y a Hays-Gilpin por haber hecho un libro maravilloso sobre arte rupestre y género.



# Introducción

En la presente tesis de licenciatura se busca estudiar a las mujeres representadas en el arte rupestre de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe, Baja California Sur. Los temas a tratar aquí abarcan dos áreas de la arqueología: el arte rupestre (al tratarse de un estudio de este tipo de manifestaciones) y la arqueología de género (ya que este trabajo se enfoca principalmente en las figuras de mujeres); es por esto que en esta tesis se procuró seguir una metodología relacionada al análisis de motivos y contexto del arte rupestre, mientras que fue direccionada con un marco teórico de arqueología de género. Por otra parte, la manera en que esta tesis pudo desenvolverse se vio determinada por el contexto en el que fue realizada (del año 2020 al 2021) ya que, debido a la contingencia mundial de COVID-19, se tuvo que adaptar el trabajo a las fuentes de recursos disponibles –producidos previamente y publicados en línea–, y a una metodología principalmente de escritorio –sin trabajo de campo–, lo que supuso un reto distinto e interesante para el análisis de las mujeres en el arte rupestre.

Las sierras de San Francisco y de Guadalupe se encuentran en el estado de Baja California Sur, México, se localiza en el extremo noroeste del territorio mexicano, entre los 109° 30' y los 117° 30' longitud oeste y entre los 23° y 32° 30' latitud norte (Laylander, 2016) (Ver Figura 1). La sierra de San Francisco se encuentra en municipio de Mulegé, mientras que la sierra de Guadalupe se reparte entre Mulegé y Comondú. A lo largo de la península de Baja California se eleva un sistema de cordilleras, siguiendo la dirección de noroeste a sureste (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 95). Tanto la sierra de San Francisco como la Sierra de Guadalupe, sobrepasan la altura de 1400 metros, encontrándose al oeste de estas a el desierto Vizcaíno, mientras que al este, se sitúa el sistema volcánico Tres Vírgenes (conformado por tres volcanes: El Viejo, El Azufre y Las Vírgenes) (Crosby, 1997, p. 25; Laylander, 2016). El clima en la península de Baja California varía en función de la altura, latitud y la vertiente costera. En el norte se tiene un clima templado, pero la mayor parte del territorio bajacaliforniano se caracteriza por ser caluroso y árido, con temperaturas que superan los 40 grados centígrados en verano, y llegando a temperaturas bajo cero en invierno. La precipitación pluvial es escasa y esporádica, con lluvias principalmente durante el verano, aunque también recibe precipitación por tormentas de ciclones tropicales del Pacífico (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 104; Viñas i Vallverdú 2013, 42). La sierra de San Francisco

está compuesta de dos series volcánicas, la primera de andesitas y brechas volcánicas, mientras que la segunda consta de lavas alcalinas (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 101). El municipio de Mulegé muestra algunos manantiales y arroyos que portan agua potable.

Con respecto a la vegetación, Baja California cuenta con matorral xerófilo y crasi-caule. Las plantas en esta región están adaptadas al clima desértico con grandes cambios de temperatura (agaves, yucas, pitahayas, biznagas, cactáceas como los cardones, entre otros). La fauna consta de aves (águilas, zopilotes, halcones, correcaminos, etc), mamíferos (ciervos, venados, borrego cimarrón, puma, tuza, etc), reptiles (lagartijas, víboras de cascabel, escorpiones, tarántulas, etc) y anfibios, además de la diversa fauna marina que habita en sus costas (ballena gris y azul, delfines, elefante marino, baquita marina, orca, etc).

Las manifestaciones gráfico-rupestres en la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe, se caracteriza por la presencia de pinturas en abrigos rocosos al aire libre. Los motivos generalmente están hechos en color rojo, negro, blanco y en ocasiones amarillo, su tamaño ronda

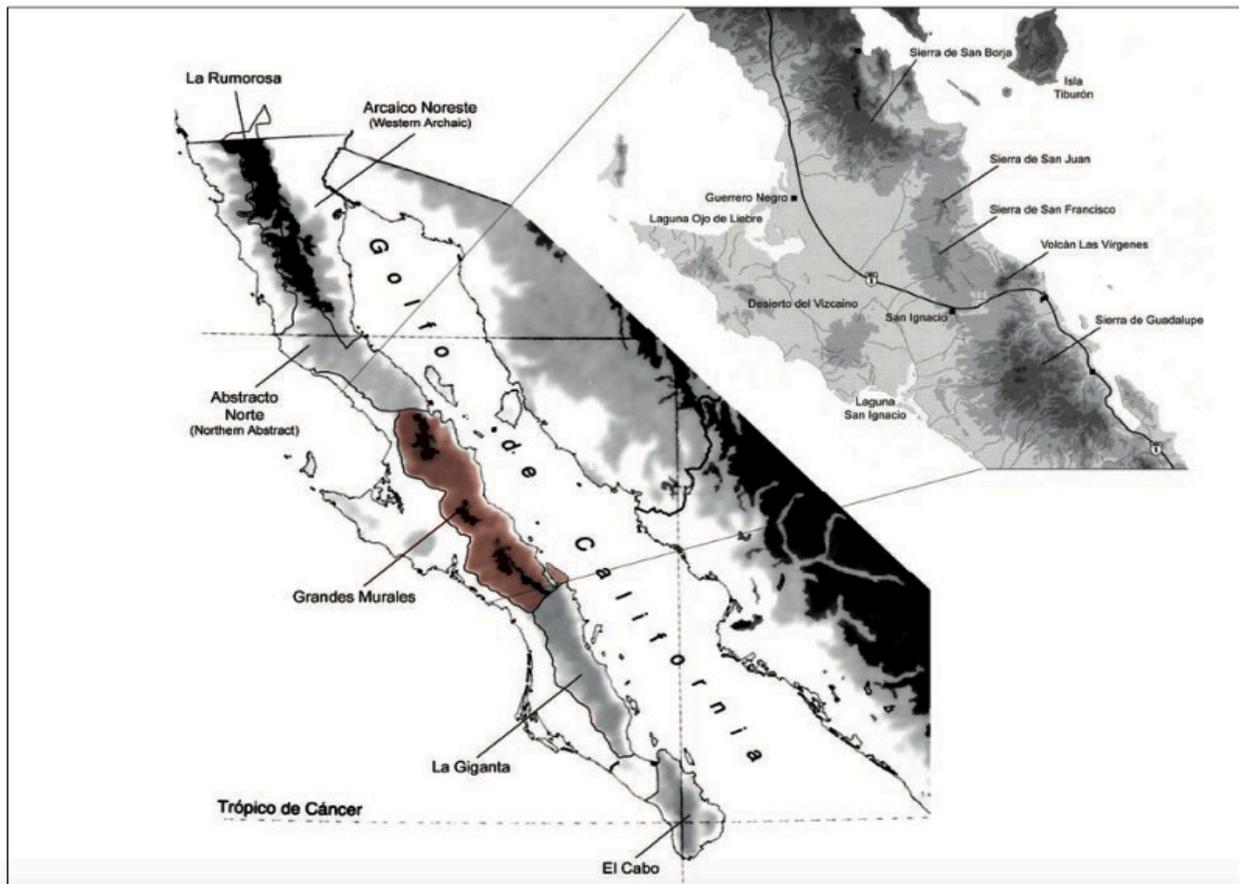


Figura 1. Mapa de arte rupestre en Baja California. Tomado de Viñas (2014, p. 21)

entre los 20cm y los 4 metros y hay una variedad de motivos: figuras zoomorfas (venados, ciervos, serpientes, aves, ballenas, etc), herramientas (flechas y lanzas principalmente) elementos abstractos (círculos, retículas, líneas), y figuras antropomorfas. Estas últimas se caracterizan por ilustrar el contorno de las figuras y el relleno con colores sólidos (de uno a tres colores), en donde se puede distinguir la cabeza, el tronco, los brazos, las manos con dedos, las piernas y los pies con dedos. No se representa la cara, estando la mayoría de estas figuras están en una posición frontal y vertical (como si estuvieran paradas viendo al espectador), con algunas muy pocas excepciones que se encuentran de perfil y otras en posición frontal pero horizontal. Las figuras generalmente tienen los brazos levantados hacia arriba con los codos doblados generando un ángulo recto u obtuso. Existen muy pocos antropomorfos con los brazos colocados para abajo. En algunos casos se observan los dedos de las figuras (tanto de las manos como de los pies), aunque comúnmente el estado de conservación no permite apreciar ese tipo de detalles. Estos personajes siluetados son rellenos por diferentes decoraciones de lo que parece ser pintura corporal, en donde lo más común de encontrar son figuras completamente de color rojo, seguido por figuras completamente de color negro. Se observan diversas formas de pintar estas figuras: divididos verticalmente rojo y negro; divididos horizontalmente rojo y negro; con un color sólido y líneas representadas en el cuerpo; con un color sólido y el área de la cara de un color distinto; etc. Además, también hay algunos antropomorfos en los que se ve la silueta de tocados, que por la falta de detalles no podemos asegurar si se tratan de decoraciones (por ejemplo, plumas o pelaje de animales), o peinados realizados directamente con el cabello de las personas. Finalmente, el elemento de las figuras antropomorfas que llama la atención para la creación de esta tesis es la presencia de personajes sexuados, femeninos o masculinos, en el cual se pintan la silueta de senos, se añade el detalle de una vulva sobre la pintura plana, se representa embarazo en figuras de perfil o con el relieve de la roca, o en caso de los masculinos, se resalta la silueta del pene.

Las figuras femeninas de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe llaman la atención debido a que, en comparación de otros sitios del actual territorio mexicano, tiene una alta presencia de antropomorfos sexuados femeninos. Por poner un ejemplo, en la zona del semi-desierto de Guanajuato, en el municipio de Victoria, la representación de las figuras humanas llega a alrededor del 70% de los grafismos, que por lo general son figuras asexuadas, pero un porcentaje alto presenta la intencionalidad de mostrar el sexo de figuras masculinas, que era representado con una línea que se continúa desde el tronco y entre las piernas del antropomorfo. Solamente en un sitio (en la Cueva del Cuervo) se registraron diseños de vulvas, como el único motivo relacionado con lo femenino (Viramontes Anzures, 2017; Viramontes Anzures et al., 2015). En contraste con lo anterior, en la Sierra de San Francisco, en Baja California Sur, únicamente en la cueva La Pintada, hay un total de 199 figuras antropomorfas, dentro de las cuales hay 19 figuras sexuadas femeni-

nas, mientras que únicamente hay 3 figuras sexuadas masculinas<sup>1</sup> (Viñas i Vallverdú, 2013). De igual manera, existen otros sitios con pintura rupestre estilo Gran Mural en donde únicamente se observan figuras femeninas y antropomorfos asexuados, como es el caso de los sitios La Soledad, Boca de San Julio o El Brinco, por ejemplo. En contraste a esto, hasta ahora no hay registro de algún sitio en Sierra de San Francisco o Sierra de Guadalupe en donde únicamente hayan figuras masculinas y antropomorfos asexuados<sup>2</sup>.

Se han realizado dos textos breves sobre el tema de los antropomorfos sexuados en el arte rupestre del estilo Gran Mural (Gutiérrez Martínez 2007; Smith 1986), los cuales fueron retomados como una primer guía para generar el presente trabajo, el cual busca hacer un estudio más a profundidad, indagando en todas aquellas figuras femeninas que se han documentado, publicado y digitalizado<sup>3</sup>. El interés por profundizar en este tipo de figuras se debe al posicionamiento de que una estrategia útil para poder llegar a entender un todo, se hace por medio del estudio de sus partes. En este caso sería considerar que para poder llegar a entender el contexto del arte rupestre de la Sierra de San Francisco y Guadalupe, podemos acercarnos mediante distintos puntos de estudio, como podría ser estudiar la tecnología de realización, los paleambientes de la región, etc; en este caso he elegido acercarme al arte rupestre de la sierra de San Francisco mediante las figuras femeninas representadas. Además, el acercamiento desde un enfoque de arqueología de género podría dar nuevos puntos de vista sobre lo que ya se ha estudiado, aportar nuevos datos y promover el ejercicio de reflexividad por parte de las arqueólogas y arqueólogos.

Por otra parte, tanto el arte rupestre como la arqueología de género han sido temas secundarios en la arqueología mexicana, lo cual no quiere decir que no sean importantes ni que no puedan ser estudiados, sino que lo deberíamos tomar como invitación para tratar ambos temas más a fondo, para poder acercarnos a entender los contextos sociales en los que se hacían este tipo de representaciones gráficas, así como acercarnos a la construcción de una arqueología de las mujeres.

---

1 El autor reconoce un mayor número de figuras masculinas basándose en diversos factores (por ejemplo el tamaño de la figura), pero únicamente hay 3 figuras antropomorfas sexuadas como masculinas, es decir, con presencia del pene. Con relación a las figuras femeninas, se identificaron las mismas 19 figuras sexuadas como femeninas. El resto de figuras, para esta tesis, serían consideradas como asexuadas al no tener ningún elemento que delimite el sexo.

2 Existen varios casos en donde únicamente hay figuras con antropomorfos asexuados, por ejemplo: Cueva de La Serpiente, Las Flechas o Los Músicos. Los cuales son sitios icónicos de la Sierra de San Francisco.

3 La investigación principal de este trabajo no se pudo realizar con el acceso a bibliotecas, por lo cual únicamente se utilizaron recursos electrónicos y libros digitalizados.

Para el caso de México, desde el contacto misionero se registró, de manera narrativa y anecdótica, la existencia de manifestaciones gráficas rupestres a lo largo del territorio nacional (Casado Lopez, 2019), como es el caso de Miguel del Barco para el arte rupestre del centro de la península de Baja California. En el siglo XX se empieza a mostrar un interés en el registro y estudio de estas manifestaciones, comenzándose en la primera mitad una labor por la documentación del arte rupestre, aunque solo en el último tercio del siglo se produce una intensificación de los estudios (Casado Lopez, 2019). Por parte de la arqueología de género, también fue hasta finales del siglo pasado, a partir de la década de los ochenta, cuando la creación de literatura de arqueología de género comenzó a estar más presente (Díaz-Andreu 2014a; Sanahuja 2002; Voss 2000). Esto fue principalmente en los países angloparlantes, que en el caso de América hubo publicaciones principalmente en Estados Unidos, que en ocasiones se referían a la arqueología mexicana (véase por ejemplo: Brumfiel, 1991; Guillén, 1993; McCafferty & McCafferty, 1988). Asimismo, en parte de los países europeos también tomó fuerza la arqueología de género, pero para el caso de México, es hasta el siglo XXI cuando comienza a despertar un mayor interés hacia este campo (Rodríguez Shadow, 2007).

Para poder desarrollar este trabajo de mujeres en el arte rupestre de Baja California, se generaron seis capítulos: Capítulo 1, Marco teórico: arqueología de género; Capítulo 2, Fuentes históricas y etnográficas; Capítulo 3, Trabajos Arqueológicos; Capítulo 4, Metodología; Capítulo 5, Figuras femeninas; y Capítulo 6 conclusiones. Además se incluye un anexo en el que se puede consultar la muestra de las figuras femeninas identificada a lo largo de la revisión bibliográfica, junto con una ilustración (realizada con base a las imágenes y/o calcos disponibles para cada una, con el objetivo de que se puedan visualizar mejor, a pesar de no ser una réplica exacta).

En el capítulo 1, al tratarse de un trabajo en donde el eje que rige el enfoque son las mujeres, una categoría dentro de los estudios relacionados al género/sexo, se ha retomado la arqueología de género como el marco teórico en el cual me he basado. Para discutir la propuesta de forma particular, se han tomado en cuenta una serie de puntos que abarca este enfoque: 1) Las mujeres en las sociedades del pasado, 2) los conceptos de sexo-género-sexualidad, 3) la interseccionalidad y 4) la corporeidad. En primer lugar, la reivindicación del papel de las mujeres en las sociedades del pasado hace referencia a evitar ver el pasado únicamente desde la perspectiva masculina y hacer más investigación por parte de mujeres, sobre mujeres. La temática de sexo-género-sexualidad hace referencia a ver estos conceptos como algo separado, es decir, ver el sexo como algo físico, ligado a la corporeidad; mientras que el género es parte de la identidad y es un constructo social; finalmente la sexualidad, la cual también es una dimensión cultural, hace referencia a

prácticas sexuales, erotismo, identidad sexual, etc. La intención de hacer esta diferenciación entre sexo, género y sexualidad apunta a ver las diversas maneras en que estas categorías se manifestaban y se concebían en las sociedades arqueológicas. Con respecto a la interseccionalidad, es una propuesta teórica que apunta a que la identidad de género debe ser vista en conjunto con las otras identidades que puede tener un ser humano o grupo sobre sí y que los otros hacen sobre los demás. Este enfoque apunta a que al estudiar las sociedades pretéritas es necesario considerar todas las categorías identitarias que se atraviesan, para poder tener un panorama de estudio más amplio. Por último, la corporeidad en la arqueología de género retoma la conceptualización cultural del cuerpo de las sociedades del pasado, plasmada en la cultura material, junto con ver la manera en que las personas vivieron, experimentaron y percibieron sus cuerpos —desde una perspectiva subjetiva, experiencial, cinestética—.

Todos estos puntos se han posicionado a la vez dentro de los estudios del arte rupestre: Con respecto a la reivindicación de las mujeres en las sociedades del pasado —que también implica dentro de la producción de investigaciones arqueológicas—, nos refiere a quitar una mirada androcéntrica y sexista, lo cual en los estudios del arte rupestre involucra no dar por un hecho que los hombres fueron los autores o que las figuras representadas son mayormente masculinas, entre otras cosas. El sexo se puede ver en el arte rupestre cuando hay algún indicador que nos de seña del sexo de los antropomorfos representados, estos son elementos propios de un sexo u el otro (barba, pene, senos, embarazo); la sexualidad se puede ver representada por medio de escenas (de coito por ejemplo) o de elementos (menstruación, fluidos); mientras que el género tiene un carácter cultural, es decir pueden variar dependiendo del contexto en el que haya sido realizado y hay mucha más variedad de éste tipo de indicadores. Los estudios del cuerpo en el arte rupestre han tenido dos dimensiones, la primera hace referencia a la manera de representar el cuerpo en las pinturas o grabados rupestres, y la segunda en la manera en que los o las autoras de estas manifestaciones usaron su cuerpo para crear el arte rupestre, junto con la manera en que uno experimenta ser espectador de las pinturas y/o grabados.

A pesar de que ahora expuse estos temas de forma separada, todos se encuentran unidos y en constante diálogo. Todo este bagaje teórico sirvió para poner la dimensión de género dentro de los estudios del arte rupestre de Baja California; se procuró considerar todos estos puntos de la arqueología de género al momento de ver y analizar las figuras femeninas, que se pudieron reconocer, dentro del fenómeno del Gran Mural. Aunque, siguiendo la idea de reconsiderar el papel de las mujeres en las sociedades pretéritas, y dejar de ver una historia —y arqueología— con únicamente varones protagonistas, se hizo también una búsqueda bibliográfica sobre las mujeres de grupos nativos de la península. Esta investigación también respondió a un acercamiento que buscaba tener un

mejor panorama sobre las sociedades de la península, que pudiera servir para hacer analogías entre estos grupos documentados, y las posibles sociedades autoras del Gran Mural.

En el segundo y tercer capítulo, se retoma la anotación de Aschmann (1986) con respecto a que hay tres fuentes de información disponible, para encaminarnos a construir una visión más acertada sobre las sociedades antiguas de la península de Baja California: la literatura generada por los misioneros, la investigación arqueológica y los estudios comparativos de las culturas aún vivas del norte de la península de Baja California. La combinación de estos tres tipos de fuentes disponibles nos llevan a una mejor comprensión del contexto social de la península a lo largo del tiempo, en las distintas fases regionales<sup>4</sup>.

En estos capítulos se expondrán los resultados de las investigaciones bibliográficas realizadas, los cuales se dividieron en dos capítulos. En el capítulo 2 se desarrollaron generalidades de los grupos nativos de Baja California (del centro y norte) que se han documentado en fuentes bibliográficas y que han podido ser publicadas de manera abierta (es decir, con disponibilidad en línea): los cochimíes, pericús y guaicurás de la época de la colonia (en la región centro) y los Diegueños, Kamia, Mohave, Cucapá y Kiliwa del siglo pasado y el presente (en la región norte). Asimismo se rescató la información disponible en estas fuentes sobre las mujeres de estos grupos, junto con cualquier otra información con respecto al género que se pudiera recuperar.

Las fuentes etnohistóricas disponibles se refieren a los registros misionales de algunos jesuitas como Miguel del Barco, con *Historia Natural y Crónica de la Antigua California*, Xavier Clavijero, con *Historia de la Antigua o Baja California* o Francesco Picolo, con *Informe del Estado de la Nueva Cristiandad de California*. Estos misioneros convivieron con los grupos cochimíes, pericús y guaicurás, los cuales su principal diferencia era la lingüística. Nos cuentan sobre la forma de vida en la península, sobre las fiestas disponibles, la mitología, el sistema de parentesco, etc. Casi no hay información registrada en relación a las pinturas y grabados rupestres más que lo que narra Miguel del Barco, al cual los nativos le contaron que dichas manifestaciones habían sido realizadas por gigantes provenientes del norte. Con respecto a las mujeres, podemos observar que tenía una serie de tareas y trabajos encomendados para ellas, es decir, una división del trabajo por sexo. Escriben también sobre concepciones que tenían en torno a temas muy femeninos, como el embarazo (partos, abortos, etc), o la menstruación, en donde se puede ver una esfera femenina de acompañamiento,

---

4 Desde mi punto de vista, también agregaría una observación directa y experiencial de las pinturas rupestres, es decir: trabajo de campo; pero debido a las circunstancias actuales, es una fuente de información no disponible, que quedará pendiente para futuros trabajos.

ritualidades y creencias en torno a estos temas.

Las fuentes etnográficas son de grupos yumanos del norte de la península. Debido a estudios lingüísticos se ha considerado un vínculo entre estos grupos y los cochimíes de siglos anteriores, lo que sugiere también una relación cultural. Sobre estos textos se resaltan elementos que se tienen en común entre los grupos yumanos, específicamente la parafernalia ritual (capas de pelo, pipas, tablas ceremoniales, efigies de madera) y celebraciones o ritualidades (especialmente ritos mortuorios). Se resalta como los elementos de la cultura material son relacionados con la veneración a ancestros y ritos mortuorios. Sobre las mujeres, se destacan los ritos de iniciación femenina que se comparten entre estos grupos, en donde se realizan una serie de baños rituales, y en algunos casos se hacen tatuajes de líneas verticales. También se recuperó información sobre los Luiseño y Cupeño, en donde como parte de las ceremonias iban a una piedra donde pintaban ciertos diseños; junto con algunas sugerencias de que los petrograbados de vulvas en la región de California, EEUU —que son sumamente parecidos a los del Gran Mural—, también fueron parte de rituales femeninos de iniciación.

En el capítulo 3 se describen los trabajos arqueológicos que se han llevado a cabo sobre el arte rupestre de Baja California, desde el siglo XIX, cuando comenzaron a ser exploraciones con carácter más científico en vez de religioso. Los primeros en registrar la presencia de arte rupestre fueron Herman Frederik Carl Ten Kate y León Diguet. Malcolm Rogers más tarde, en la segunda mitad del siglo XX propuso una serie de fases de desarrollo tecnológico. Massey denominó la etapa arqueológica Comondú, la cual vincula con los Grandes Murales junto con los grupos yumanos que ocuparon el Desierto Central de la península. Posteriormente otros arqueólogos continuaron con el registro de sitios, realizando algunas excavaciones (Barbo Dahlgren y Javier Romero, Eric Ritter) y recolección de superficie (Clement Meighan).

Los trabajos arqueológicos que más se retomaron para esta tesis fueron aquellos de finales del siglo XX, principios de este siglo. En primer lugar, Harry Crosby, con su libro *Cave Paintings of Baja California*, en el cual escribe sobre sus recorridos por la Sierra de San Francisco, Sierra de Guadalupe, Sierra de San Juan y Sierra de San Borja. Crosby va haciendo un registro y descripción de los sitios que visita, para al final desarrollar sus conclusiones. Es este autor el que identifica el estilo Gran Mural y el primero que plantea estas manifestaciones como el resultado de una organización social compleja y de posibles rituales. Más adelante, los trabajos del INAH (María de la Luz Gutiérrez y Justin Hyland), aportaron la información de varias dataciones de radiocarbono, una descripción del contexto de los Grandes Murales, una amplia recolección de información de fuentes bibliográficas, calcos y un registro detallado de varias cuevas con arte rupestre, e interpretación

del uso del arte rupestre, el cual relacionan con la veneración a los ancestros. El trabajo de Ramón Viñas y de Albert Rubio, por parte de la Universidad de Barcelona, proporcionaron una descripción completa y detallada de la cueva La Pintada y El Ratón. Aunque para el caso de Ramón Viñas, se tienen una serie de publicaciones sobre las pinturas rupestres de Baja California desde antes de la publicación de su tesis sobre La Pintada (véase por ejemplo Viñas i Vallverdú, 2005, 2009b, 2009a). Para esta tesis, se recuperó el trabajo de estos autores, por la información que se produjo de manera original y también sirvieron como inspiración, y guía, para realizar el presente trabajo.

A lo largo de los trabajos arqueológicos del Gran Mural, se han identificado antropomorfos femeninos principalmente por la presencia de senos. Gutiérrez (2007) encuentra una relación de las mujeres con las tortugas y borregas; mientras que Smith (1986) considera que hay diseños corporales asociados a las mujeres: diseños con líneas, el color amarillo, el color negro y las figuras bicolor en las cuales el lado derecho de la figura sea color negro y el izquierdo color rojo. Por otra parte, se han identificado conjuntos de petrograbados de vulvas en el área del Gran Mural, aunque en ocasiones se presentan de maneras aisladas. Estos se han identificado en sitios aislados pero también dentro de sitios con pinturas rupestres. Estos mismos símbolos se han identificado en el estado de California, Estados Unidos, y en esos casos se han relacionado con ritos de paso femeninos.

A lo largo de la revisión de este trabajo se fue llevando a cabo la metodología utilizada, la cual consistió del reconocimiento, ordenamiento, ilustración, ubicación y observación de las figuras femeninas pintadas en el arte rupestre. Se empezó una segunda etapa de análisis de las figuras femeninas que se pudieron recuperar de diversas fuentes (textos publicados, imágenes e información compartidas por César Villalobos y María de la Luz Gutiérrez, y el sitio web <https://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>). Esto se ordenó en una base de datos en el programa Numbers y Excel, en donde se ordenó la información que las figuras femeninas nos proporcionaban (sus colores, asociaciones, etc.), gráficas que simplificaran la interpretación estadística, mapas para visualizar espacialmente los sitios con figuras femeninas, y finalmente se generó un catálogo de todas las figuras femeninas revisadas, el cual incluye la información recuperada de cada figura femenina (antropomorfos femeninos y petrograbados de vulvas), junto con una ilustración y fotografías (en aquellos casos en donde pudieron obtener). Posteriormente, se desarrolló la información obtenida en el capítulo 4. En este capítulo se describe con más detalle la metodología, la cual fue delimitada por dos elementos: los estudios previos sobre el arte rupestre y el contexto mundial del COVID-19, pues ambos delimitaron la metodología que se escogió. En una segunda sección del cuarto capítulo, se anotaron los resultados del ordenamiento de la información y la observación de la misma, en donde se procuró hacer un análisis por porcentajes, anotar anomalías y tendencias encontradas entre las figuras femeninas.

Toda la información desarrollada en el capítulo 4, junto con lo recuperado en los capítulos 2 y 3, sirvió para generar un quinto capítulo, en el cual se desarrollan los resultados de la investigación. En este se observan dos aspectos, el primero uno más práctico que se pudo observar sobre las figuras femeninas: sus indicadores de sexo, las escenas en las que se encuentran representadas y los posibles indicadores de género. Posteriormente se desarrollan aspectos de tipo interpretativos: se apunta al carácter ritual de los sitios con arte rupestre, y el papel que las mujeres pudieron tener en ellos, junto con lo que se pudo observar, de manera general, sobre las mujeres en las sociedades autoras.

Las conclusiones del trabajo, desarrolladas en un último apartado de esta tesis, se han ordenado en formato de puntos, que considero que valen la pena resaltar de este trabajo de tesis. En primer lugar se resalta la existencia de dos géneros principales, delimitados por el sexo, en los cuales no se tiene argumentos suficientes para considerar tres o más géneros. Además, existió una organización social por sexo/género, la cual se ve presente en la vida económica de los grupos. Pero, más allá de esta división económica, también existió una diferenciación en relación al sexo y al género dentro de la vida ritual, en donde las mujeres tuvieron una participación activa e incluso tuvieron ritualidades exclusivas a ellas. Con relación a los motivos de antropomorfos del arte rupestre, podemos notar que el momento de poner un indicador de sexo en un personaje, era porque se buscaba un mensaje específico con esto, y que hayan antropomorfos asexuados quiere decir que no era pertinente dar este mensaje en estos personajes; es decir, si en un sitio hay mujeres y asexuados, no quiere decir que los segundos sean hombres, sino que podrían ser tanto hombres como mujeres. Finalmente se recalca que todos los personajes pueden tener varios ejes identitarios, además del sexo, representados de diferentes formas: los tocados, los colores, las asociaciones, etc. Considerar estos elementos identitarios servirían para tener un mejor entendimiento de las mujeres, y las sociedades autoras en general, por lo que indagar en estos elementos en un futuro sería indispensable.

Finalmente se señalan otros elementos que se pudieron notar sobre las figuras femeninas de Baja California, pero que, debido a las limitantes, hizo falta más información para indagar en ellos. En esta sección se apunta a lo que, desde mi punto de vista, hace falta revisar en trabajos futuros. Estos elementos están en relación a los indicadores de género, sobre el vínculo con los motivos de zoomorfos, con respecto a los estudios de improntas de manos, y finalmente, a las interpretaciones que se le pueden ofrecer a las pinturas rupestres, tomando en cuenta la participación activa de las mujeres.

Las mujeres representadas en el arte rupestre de la sierra de San Francisco y sierra de Guadalupe han sido un elemento característico del Gran Mural y que llama la atención al observar estos impresionantes murales. Decidir qué tema estudiar para este trabajo de tesis no representó una elección difícil, ya que la decisión de estudiar a las mujeres representa una incógnita sumamente interesante y además, adopta una posición política al utilizar la arqueología de género. El análisis de los antecedentes, así como de las figuras femeninas registradas y publicadas, nos hace tener un primer acercamiento, incluso quizá superficial, a lo que el género y las mujeres fueron en las sociedades del pasado bajacaliforniano; espero que este trabajo sea un primer paso, una aportación, para los estudios de las mujeres en el arte rupestre (tanto de Baja California como de México). A continuación examinaremos la información recolectada sobre las mujeres en la arqueología, las mujeres yumanas, las mujeres cochimíes y las mujeres representadas en el Gran Mural.



I.

Marco teórico:  
Arqueología de  
Género

## 1.1 Arqueología de Género

Al delimitar mi trabajo en las figuras femeninas, se convierte en una aproximación a la arqueología de las mujeres y la arqueología de género. Es por esto que considero indispensable repasar lo que se ha formulado sobre género y mujeres dentro de la disciplina, entender los debates y posicionamientos teóricos que han existido y que están vigentes hoy en día. En este capítulo proporcionaré una breve introducción sobre qué han sido los estudios de género dentro de la arqueología, posteriormente una recopilación y breve indagación de los elementos teóricos que considero que han tomado más fuerza dentro de este campo de estudio. En la segunda sección hablaré de cómo se ha visto la arqueología de género dentro de los estudios de arte rupestre, lo que es importante de considerar sobre esto y cuál es el punto de conexión con los principales elementos teóricos de la arqueología de género.

### 1.1.1 Recuento de los estudios de arqueología de género

El enfoque de género dentro de la arqueología comienza entre las décadas de 1960 y 1970, por la influencia de movimientos políticos en búsqueda de la emancipación de la mujer, generando una corriente del pensamiento cuyo objetivo es identificar las raíces de la opresión y de la desigualdad sobre las mujeres (Lillo Bernabeu 2014). La influencia en la arqueología llega de la parte del movimiento político pero especialmente de la parte académica. Durante estas décadas, se retoman autores de diversas disciplinas fuera de la arqueología que habían problematizado las cuestiones de la diferenciación entre sexo y género. Por ejemplo, el psicólogo John Money, que fue el pionero, a finales de la década de 1950, en la utilización y estudio del concepto de género (Gomáriz Moraga 1992; Díaz-Andreu 2014a; Lillo Bernabeu 2014).

Principalmente, en la década de los ochenta, con el bagaje teórico que circulaba en la época, pero también motivadas por la desigualdad en el campo laboral y alentadas por el desacuerdo con el androcentrismo que se encontraba en la difusión arqueológica (en museos, libros de textos, etc), en donde únicamente se veían representados a los hombres, comienzan a surgir publicaciones de arqueología con enfoque de género, como el artículo publicado por Conkey y Spector (1984). Se inicia la crítica hacia la arqueología androcéntrica, y nace la búsqueda de nuevas perspectivas para la interpretación arqueológica, donde se incluyan los debates con respecto a la dicotomía sexo-género, la historia de las relaciones de género y la construcción una narrativa histórica que se recalque y reivindique el papel que tenían las mujeres en las sociedades del pasado (Díaz-Andreu 2014a; Sanahuja 2002; Voss 2000). Asimismo se puede observar una influencia de las teorías post-procesualistas de la arqueología, que cuestionan y critican la supuesta objetividad

de los métodos científicos del procesualismo y se comienza más bien a dar importancia a los aspectos sociales (Alberti, 2001a, p. 64).

Por otro lado, Bárbara Voss (2000) explica cómo a finales de la década de los ochenta y durante los noventa, mujeres académicas estadounidenses comenzaron a teorizar el eje de la sexualidad, con temas como la homosexualidad, la prostitución, la pornografía, entre otros; en parte influenciadas por la expansión de la enfermedad de VIH que trajo al debate público temas relacionados con la sexualidad (Voss 2000). Esto motivó a generar teorías en torno a la sexualidad dentro de la arqueología.

Más adelante, para la década de los noventa, comienzan a surgir una conciencia más generalizada, en los países angloparlantes y parte de los europeos, sobre el androcentrismo y misoginia existente en nuestra profesión, además de que, previamente (1980), se comienzan a organizar foros, simposios y conferencias donde se pudiera discutir con más arqueólogas sobre estudios de mujeres y arqueología de género, lo que posteriormente trajo un aumento de publicaciones sobre el tema (Díaz-Andreu 2014b; Bolger 2013; Voss 2000). En esta misma época aparecen en los debates arqueológico nuevos postulados teóricos y autores que influyen los estudios de género en la arqueología. Aparece el tema de la interseccionalidad, que se enfocaba en tomar en cuenta los dinámicos de las identidades, en el sentido de que se pueden tener una o más categorías identitarias que se entrecruzan en los individuos. Estos estudios comenzaron enfocándose en grupos de mujeres afroamericanas, apuntando que la marginación que ellas vivían no solo era por ser mujeres, sino también por ser negras (Carbado et al., 2013). Asimismo se generan enfoques sobre el tema del cuerpo y la corporeidad, por la influencia de autores como Foucault y Judith Butler, con ideas como que los cuerpos han estado sujetos a una manipulación social o la teorización en torno a las experiencias corporales (Bolger, 2013). También se comienza a involucrar la conexión entre el género y otros aspectos de la identidad: se propone moverse de los géneros binarios y a cuestionarse temas de sexualidad (Bolger, 2013).

La arqueología de género y la arqueología de las mujeres, buscaba (y sigue buscando) superar una visión del pasado orientada a lo masculino y basada en estereotipos de género, tener una mirada crítica hacia las construcciones sobre sexo/género que pudieron haber existido en sociedades pretéritas y construir discursos arqueológicos donde se reivindique y se estudie el papel e identidad de las mujeres, del género y las sexualidades. En resumen, ese desarrollo de la teoría feminista se centra en cuatro puntos teóricos fundamentales en relación a los estudios de género dentro de la arqueología, que son: 1) reivindicar el papel de las mujeres dentro de sus contextos, 2) la diferencia entre sexo, género y multiplicidad de géneros, junto con todos los debates que esto despierta, 3) la

interseccionalidad junto con la identidad de género, y 4) el tema del cuerpo y la corporeidad. Todos estos puntos teóricos se influyen los unos a los otros y están en constante diálogo. En este trabajo los desarrollaré de forma individual para poder indagar con más profundidad.

### 1.1.2 Mujeres en las sociedades del pasado

El primero de los puntos teóricos a desarrollar es reivindicar el papel de las mujeres dentro de las sociedades del pasado. Es una propuesta que surge y se desarrolla junto con la disciplina histórica, que busca generar una Historia de las Mujeres, en donde se señale el androcentrismo en las ciencias sociales y el sexismo en las prácticas profesionales (Sanahuja 2002). Amparo Moreno (Moreno, 1986), retomando a Victoria Sau, escribe que el sexismo sería un conjunto de métodos empleados socialmente para poder mantener en situación de inferioridad, subordinación y explotación al sexo dominado, o sea al femenino (Moreno, 1986, p. 23), mientras que el androcentrismo sería un enfoque de estudio únicamente desde la perspectiva masculina; es decir el “sexismo haría referencia a la práctica de la vida social, y androcentrismo a las elaboraciones teóricas sobre el funcionamiento de la sociedad” (Moreno, 1986, p. 24). Esta práctica androcéntrica, de investigación únicamente desde la perspectiva masculina, genera resultados parciales, generando una visión sesgada, donde las mujeres serían tomadas como pasivas dentro de la historia –y de la producción científica– y se generaría una marcada jerarquización entre los sexos (una dominación masculina generalizada).

Dentro de la misma crítica a la producción de discursos androcéntricos, se ha resalado que se deje de lado las relaciones entre mujeres, lo que Encarna Sanahuja (Sanahuja 2002, 45) denomina *affidamento*, que sería la relación política y vinculante entre mujeres. Al final el punto es abordar el problema de que en el discurso lógico-científico, especialmente el de las ciencias humanas, ha dejado de lado la aportación de las mujeres en la vida social humana, tanto a lo largo de la historia como en la misma producción científica, perpetuando un discurso androcéntrico y sexista, por lo que se busca hacer una historia y arqueología abordando el papel de las mujeres en las sociedades.

Un ejemplo sería el trabajo de Gero (1991) sobre el papel de las mujeres en la industria lítica, en el cual discute cómo en los estudios arqueológicos ha predominado el androcentrismo al interpretar a los hombres como los principales fabricantes y usuarios de herramientas de piedra (Finlay, 2013; Gero, 1991, p. 168). La autora señala que esta perspectiva además de negar la contribución de las mujeres en la industria lítica, nos deja con una idea sesgada sobre la división del trabajo por sexo-género, junto con las relaciones sociales con base en esto, que existieron durante la prehistoria. Gero (1991), a lo largo de su artículo, argumenta por qué esa visión es

errónea y apunta que las mujeres tenemos la misma capacidad (tanto intelectual, como física) para la producción de herramientas líticas (Gero, 1991, pp. 169–176). Finaliza poniendo un ejemplo sobre el sitio Huaricoto, Perú, en el cual por medio del estudio de la distribución de herramientas, de desechos de talla, división del trabajo y de actividades por sexo, junto con las herramienta que implica la producción de cada cosa, concluye que las mujeres eran productoras de las herramientas líticas que ocupaban para sus actividades (Gero, 1991, p. 185).

### 1.1.3 Sexo-Género

La discusión entre sexo y género comienza durante la década de los ochenta con autores como los psicólogos Money y Stoller (Money 1980; Stoller 1984), donde se comienza a ver que el sexo (refiriéndose a la diferenciación por cromosomas XX o XY), la identidad personal de género (que sería la adscripción personal) y los roles (que serían impuestos), a pesar de que están relacionados entre sí, son elementos distintos. Es decir, uno puede ser genéticamente hombre o mujer y tener una identidad de género distinta, asimismo Stoller (1984) estudia cómo se puede nacer con mutaciones cromosómicas y a pesar de esto el individuo desarrollará una identidad y un rol, es decir, que el sexo no determina la identidad individual de género.

Dentro del área de las ciencias sociales, Michael Foucault, en los años ochenta del siglo pasado, con su libro *Historia de la Sexualidad* (1993), trae la discusión en torno a que el sexo y la sexualidad están conectados a un discurso, generado y mediado por el poder, por instituciones (el derecho canónico, la ley civil, etc), el cual influye en la forma en que concebimos y vivimos la sexualidad. Este prohíbe y castiga ciertas manifestaciones y conductas de la sexualidad, mientras que fomenta otras. Más adelante, Judith Butler (2002) elabora sobre el sexo como un ideal regulatorio, como una norma cultural, que se impone mediante ciertas prácticas y discursos, no como una condición estática del cuerpo. Para Butler el género, construido socialmente, se manifiesta por medio de la performatividad, es decir, por medio de las actividades que se llevan a cabo, la manera de actuar dependiendo del género al que uno se adscriba. Ambos autores (Butler, 2002; Foucault, 1993) ponen en manifiesto que la sexualidad y el género no son conductas innatas o naturales al ser humano, sino que son y han sido constructos sociales.

Todo esto influye en la manera de pensar el binomio sexo-género e introduce la dimensión de la sexualidad, vista como algo separado al género (Voss 2000). El término sexualidad se refiere a interacciones sexuales de todo tipo, incluyendo relaciones sexuales (coito, masturbación, etc), erotismo, identidad sexual (que incluye tanto la elección de una pareja, como cualquier situación en la que las prácticas sexuales contribuyan a la creación de identidades grupales), etc

(Voss 2000; Schmidt 2000). Voss y Schmidt (2000) escriben tres puntos a considerar del por qué la dimensión de la sexualidad se había dejado de lado en la arqueología antes de nuestro siglo. Apuntan que en los estudios arqueológicos se había asumido que la sexualidad era un fenómeno meramente biológico, ignorando su dimensión cultural. Asimismo no hay que dejar de lado que en los contextos contemporáneos puede verse el sexo como algo negativo o algo que debe de ocultarse. De la mano con los dos puntos anteriores, ha influido también una idea jerárquica sobre la sexualidad, que sería monogámica, heterosexual y después del matrimonio. En respuesta a esto Voss y Schmidt (2000) proponen que se tiene que adoptar la posición de que la sexualidad está socialmente construída, asimismo ser autocríticos sobre nuestras concepciones respecto a estos temas, considerar que la sexualidad en otros contextos puede ir más allá de la monogamia heterosexual.

Cuando estos debates comienzan a tomar fuerza dentro de la arqueología, se empieza a reflexionar con respecto a las percepciones generalizadas que los autores tenían entre sexo, género, y más adelante se agrega también el eje de sexualidad, gracias a la influencia de la teoría *queer* (Blackmore, 2011; Schmidt, 2000). Se reconoce que la manera de entender estas categorías, y de acercarnos a ellas mediante la producción arqueológica, había sido con base en las propias concepciones del autor, es decir occidentales y contemporáneas. Proyectando nuestras propias categorías de género dentro de las civilizaciones antiguas se creaba una falsa idea de que eran universales y fijas (Walley, 2018). Esto ocasiona que se comience a dar un énfasis en la manera en que la cultura material pueda representar o corporeizar distintas experiencias relacionadas a sexo, sexualidad, o género, para llegar a indagar en discursos diferentes a los nuestros; no necesariamente porque la cultura material lo manifieste de manera explícita sino porque implícitamente generan un lazo con las concepciones de sexo, género, sexualidad (Blackmore, 2011; Clark, 2003). Por lo tanto, los estudios de género dentro de la arqueología se empiezan a dar con el entendimiento de que no hay un binomio natural dado (Walley 2018), y esto abre horizontes de fluidés de género, géneros no-binarios, diferentes sexualidades, entre otras cosas.

Para hablar de la multiplicidad de géneros en la arqueología podemos tomar como ejemplo el caso de los Inuit previos a la colonización (Walley 2018). La autora Meghan Walley (2018) remarca cómo en las sociedades Inuit, los chamanes no pertenecían ni al sexo femenino ni al masculino, sino que se encontraban en un tercer sexo o género no-binario. Los chamanes se encuentran en un punto intermedio entre lo mundano y lo sobrenatural, entre lo animal y lo humano, y entre lo femenino y masculino (Walley 2018, 273). Hace un recuento de materiales con asociaciones conceptuales de género (por ejemplo: mujer, marfil y el mar), áreas de actividad divididas por género, así como de tumbas con ajuares funerarios en relación al sexo de los muertos. Esto,

en conjunto con las fuentes etnográficas y etnohistóricas, lo ocupa para argumentar que en efecto, existían chamanes pertenecientes a un tercer género o género no binario, además de que había una fluidez de género entre la comunidad inuit, por ejemplo, un bebé podría tener vestimenta y nombre que comúnmente pertenecían a un género que no coincide con su sexo.

#### 1.1.4 Interseccionalidad

El tercer punto a tocar es la interseccionalidad. Este va relacionado con la identidad de género, pues la interseccionalidad parte de la interacción entre distintas categorías identitarias que se reúnen en los individuos y las cuales pueden dar resultados muy complejos (Lozano Rubio, 2009). Estas categorías identitarias son adscripciones a comunidades o grupos que hacemos sobre nosotros mismos y/o que los demás hacen sobre nosotros; por medio de éstas somos percibidos tanto personal como socialmente. Las comunidades o grupos a los cuales nos adscribimos están mediados socialmente, como el caso de la identidad de género, la cual, según Judith Butler y Foucault (Butler, 2002; Foucault, 1993), es un ideal regulatorio mediado por el poder.

Las identidades son plurales, es decir tenemos más de una categoría a la cuales estamos adscritos y esto regula nuestra experiencia dentro de nuestros propios contextos, por ejemplo esto nos puede dar ciertos privilegios o hacernos sujetos de ciertas discriminaciones (Díaz-Andreu y Lucy 2005; Davis 2008; Moen 2019). El enfoque de la interseccionalidad recae en la mutiplicidad de identidades, refiere a una interacción entre el género, la raza, etnicidad y/o otras categorías diferentes en un individuo, dentro de prácticas sociales, instituciones, ideologías y los resultados de estas interacciones en términos de poder (Davis 2008, 68).

Considerar las categorías identitarias como una herramienta en la investigación arqueológica implica darle importancia a los individuos para el estudio de la sociedad que componen, ver que es por medio de su agencia, de sus prácticas y sus acciones, es que las sociedades se mantienen y transforman (Díaz-Andreu & Lucy, 2005, p. 5). Voltar a ver las prácticas diarias, las experiencias individuales que quedan en el registro arqueológico, sin dejar de lado los procesos a una escala más amplia o las estructuras de dominación; ver las conexiones entre las dimensiones o dominios que usualmente se perciben como separados, pues los acercamientos interseccionales nos hacen ver el género, el estatus, la edad, la etnicidad como parte de un todo más complejo (Conkey, 2005; Moen, 2019).

Por ejemplo, Sandra Montón Subías (2007), que escribe sobre El Argar, en la península ibérica, hace un estudio sobre elementos identitarios de la población de aquel sitio, en

especial de aquellos que se encuentran en los ajuares funerarios. Dependiendo del estatus social de la persona enterrada, cambiaban los elementos que se encontraban enterrados, con excepciones del estrato más bajo en donde no se hacían ofrendas funerarias. La autora (Montón Subías, 2007), escribe que dentro de estos ajuares funerarios también habían elementos relacionados al sexo, en especial una serie de punzones asociados con las mujeres (en todas las tumbas femeninas se encontró esta herramienta). En este tipo de ofrendas se puede observar la intersección entre el estatus social y el género de las personas, e incluso también hay una diferenciación de edad, pues en las tumbas de niños (sexo masculino) no se encontraban los mismos elementos que en las de hombres (adultos), pero para el caso de las niñas, siempre se encontraba el punzón característico (Montón Subías, 2007, p. 256).

### 1.1.5 Cuerpos

El cuarto sería el tema de la corporeidad y los cuerpos. Es en el cuerpo donde convergen los puntos anteriores, es el espacio donde está el sexo (cromosómico, fenotípico), donde se vive la sexualidad y una parte donde se expresa el género, en conjunto con otras identidades, como el color de piel o la edad.

El tema del cuerpo ha sido interpretado desde distintas perspectivas dentro de las ciencias sociales, como la sociología. Para autores como Marcel Mauss o Foucault (Foucault, 1993; Mauss, 1991) el cuerpo se ve como un constructo social, donde la identidad y la forma de identificar el cuerpo se construye socialmente con base en relaciones de poder, códigos de conducta y mecanismos de control corporal. El cuerpo es entrenado dentro de su contexto social para desarrollar las actividades cotidianas. Turner (2008) propone que el cuerpo debe ser visto como un punto de partida para el estudio social, en donde las preocupaciones políticas y personales pueden ser manifestadas mediante el cuerpo, analizando temas relacionados a la salud (por ejemplo, la anorexia), o la sexualidad (por ejemplo, dentro del cristianismo) (Blundell, 2004; Zubieta, 2006). Esta postura además se desliga de universales, pues las concepciones son formuladas socialmente y por ende varían entre contextos. Estas teorías provenientes de diversas ciencias sociales influyeron en la arqueología para empezar a cuestionarse el papel del cuerpo y cómo los contextos pueden manifestarse en el cuerpo, en la identidad y la percepción de los cuerpos (Zubieta, 2006).

Otros autores como Meskell y Joyce, Csordas, y Shilling y Mellor (Csordas, 1990; Meskell & Joyce, 2003; Shilling & Mellor, 1996) ahondan más en el *embodiment*, el cual implica rescatar el cuerpo como auténtico campo de la cultura, ver la influencia del proceso corporal de percepción; además de resaltar su dimensión subjetiva, experiencial, cinestética. Dentro del campo

de la arqueología la perspectiva del embodiment se enfoca en la manera en que las personas vivieron sus vidas en el pasado, la manera en que experimentaban y percibían sus cuerpos (Blundell, 2004; Joyce, 2005; Meskell & Joyce, 2003). El acercamiento que se tiene a estas sociedades y a estas personas es por medio de la cultura material, a través de elementos que se relacionan directamente con el cuerpo como la vestimenta o incluso las tumbas donde vemos el cuerpo en sí, aunque de igual modo se tienen representaciones gráficas del mismo, ya sea en pinturas murales o rupestres, figurillas, escultura, códices, etc (Meskell & Joyce, 2003). Por otro lado puede haber elementos de la cultura material que tuvieran una relación directa con la manera en que se vive, se experimenta el cuerpo y se percibe el entorno, por ejemplo, los espacios construídos, que moldean la forma en que uno se mueve dentro de un lugar, cómo se camina (Meskell & Joyce, 2003).

Las representaciones materiales del cuerpo son una manera de abstracción de las ideas (experiencias, percepciones vividas) sobre el cuerpo. Se abstrae un entendimiento dado tanto del cuerpo como de la persona y es representado como un ideal. Por medio de sus características (como la gestualidad, el sexo, posturas, vestimenta, colores, etc), nos acercamos a la identidad individual y a la experiencia vivida dentro de los cuerpos (Knapp & Meskell, 1997; Robb, 2009). Estos entendimientos sobre el cuerpo y la identidad personal pueden estar directamente relacionados con la percepción sobre el sexo, el género, la sexualidad, aunque el sexo per se no necesariamente es una característica principal de identificación individual (Knapp & Meskell, 1997). Por medio de las representaciones vemos la pertinencia de distintos elementos de la identidad personal sobre los cuerpos, distintos ejes para representar, dentro de los cuales no necesariamente estará la diferencia sexual como un principio estructurador inmediato (Knapp & Meskell, 1997).

Alberti (Alberti, 2001a, 2001b) menciona como han nacido posturas dentro de la arqueología para re-pensar el cuerpo. Un caso son las críticas que se han hecho a la división de sexo-género por verse como un binomio naturaleza-cultura. Esto a su vez asume que la parte natural o sea, el sexo y el cuerpo, son bases concretas e inamovibles, pero ha existido cierta crítica con respecto a eso, la cual menciona que a pesar de que sí existe una base natural o biológica del cuerpo, no puede haber un acercamiento neutro pues siempre vamos a estar influenciados por nuestros propios esquemas culturales y nuestra manera de nombrar y entender el cuerpo. Occidentalmente estamos influenciados por una dicotomía hombre-mujer, que no es necesariamente rígida, por lo que poner a la diferencia sexual como el centro del estudio arqueológico es reconocer el efecto de las divisiones sexuales dominantes.

Un caso que me parece muy apropiado para ilustrar este tema es con respecto a las figurillas de mujeres del paleolítico superior en Europa, en especial las conocidas como venus.

McDermott (1996) se cuestiona la clásica asunción de que las figurillas antropomorfas habían sido fabricadas desde la perspectiva de un tercero, es decir, que había un escultor o escultora, y otra persona que iba a ser esculpida. Lo que LeRoy McDermott propone es que las venus eran esculpidas desde una perspectiva de auto-visualización, es decir que las mujeres se esculpían a sí mismas. Sería la manera en que las mujeres, especialmente las embarazadas, verían cuando voltean hacia abajo para ver su propio cuerpo (McDermott, 1996). Para este trabajo, McDermott hace una comparación con la perspectiva de cuerpos modernos. A pesar de esto, y que la idea de la perspectiva pueda ser la explicación de por qué el cuerpo que tienen este tipo de figurillas de venus se ve desproporcionado, podemos notar que se enfatizan más ciertas partes del cuerpo mientras que otras pierden importancia: los senos, la vulva, el vientre se enfatizan, mientras que otros elementos como las manos se le resta importancia, o la cara que ni siquiera es representada. Este ejemplo es adecuado para ilustrar cómo la representación del cuerpo en estos casos nos acerca a la identidad individual y parte de la experiencia vivida dentro del cuerpo de una mujer embarazada (la manera en que se perciben a sí mismas). Además, observamos un énfasis en algunos atributos mientras se descuidan otros, lo cual podría ser que tuviera una razón de ser específica (religiosa, identitaria, etc).

## 1.2 Arte Rupestre y Género

Tanto el arte rupestre como el género fueron temas que se tardaron en recibir atención por parte de los arqueólogos de los siglos pasados. En un principio se veían ambos temas como incompatibles con lo que se consideraba el rigor científico (Hays-Gilpin, 2004), aunque hoy en día ya se han desarrollado estudios enfocados en el tema (véase por ejemplo: Smith 1986; Bass 1994; Alonso Tejada y Grimal 1995; Helskog 1995; Patterson-Rudolph 1997; Díaz-Andreu 1998; 1999; Whitley 1998; Bevan 2000; Hays-Gilpin 2004; Zubieta 2006; 2016; Gutiérrez Martínez 2007; McDonald 2012; Fuglestedt y Goldhahn 2012; Lillo Bernabeu 2014; Rincón Montero 2015). Las temáticas relacionadas al sexo-género son comunes en los sitios con arte rupestre, por lo que no podemos dejar de lado la teoría en torno al género de la cual se trató la primera sección de este capítulo. Es pertinente enfatizar en las situaciones donde la representación y el significado de las prácticas sexuales, los roles de género, o la diferenciación sexual tomaron importancia y contribuyeron a la construcción personal o grupal de la identidad (Fuglestedt & Goldhahn, 2012). La razón por la cual las o los autores de las pinturas rupestres hayan decidido enfatizar el sexo o el género en los antropomorfos, o representar elementos aislados pero asociados a un sexo, debe llamar nuestra atención y voltear a ver cuál era la importancia dentro de las sociedades.

En este segundo apartado comenzaré escribiendo sobre cómo se identifican las te-

máticas de sexo-género en las pinturas rupestres; posteriormente haré una relación entre los puntos teóricos con respecto a la arqueología de género y el arte rupestre. Primero para resaltar el papel de las mujeres en las sociedades autoras de las pinturas rupestres, así como a las mujeres representadas. Indagaré sobre la representación de cuerpos sexuados, escenas que denoten a la sexualidad, y representaciones de género; así como la forma en que tales conceptos podrían relacionarse a la identidad de las personas involucradas en la creación y uso de estas manifestaciones.

### 1.2.1 Sexo y género en el arte rupestre

Generalmente el momento de poner la dimensión de género en las investigaciones sobre arte rupestre es cuando se encuentran figuras que nos remitan directamente a indicadores de sexo, es decir marcadores biológicos de hombres y mujeres: antropomorfos sexuados o símbolos aislados. Los antropomorfos son aquellos motivos con forma de seres humanos, los cuales para poder considerarlos como tal tiene que poder observarse como mínimo la presencia de cabeza, uno o dos brazos, una o dos piernas y el tronco de la figura (McDonald, 2012). Si únicamente se observan una o dos de estas características (por ejemplo un círculo y un par de líneas que podríamos atribuir a una cabeza y brazos), no se puede asegurar que se trate de una figura humana. Los antropomorfos, además de sus elementos básicos, pueden llegar a tener otras características, como cara, dedos, o indicadores de sexo, que en este último caso serían: senos, pene, estado de embarazo, etc. La presencia de estos elementos hacen que un antropomorfo sea sexuado. Asimismo nos podemos encontrar símbolos aislados que nos remitan a un sexo, que serían representaciones abstractas de vulvas o penes, sin que estén asociadas a un antropomorfo. Un ejemplo son los petrograbados de vulva que se encuentran en el norte de México y sur de los Estados Unidos (Aedo, 2012; Hays-Gilpin, 2004; Rincón Montero, 2015; Whitley, 1998), las cuales se caracterizan por ser un círculo, óvalo, o una especie de gota de agua, con una línea que atraviesa por la mitad.

Saber si un antropomorfo es sexuado o no también implica una complejidad en sí. Los autores tienen que resolver el problema de pasar elementos tridimensionales a un plano bidimensional, por lo que utilizan distintos recursos para lograr su objetivo (Hays-Gilpin, 2004, 2012). Por ejemplo, una línea entre las piernas puede indicar que se trata de un hombre, o puede ser una mujer si esa línea representa menstruación, incluso podría tratarse de la cola de un animal. Otro ejemplo sería la representación de una mujer en estado de embarazo, pues se podría ilustrar su vientre de perfil, también se podría utilizar el relieve de las superficies rocosas, o por la ilustración de un antropomorfo más pequeño dentro de uno más grande, aunque este último puede ser cuestionado de ser otro tipo de representación (Hays-Gilpin, 2004).

Para el caso del arte rupestre de Baja California nos enfrentamos a este tipo de circunstancias ambiguas, pues a las figuras antropomorfas se les representa nada más el contorno, es decir no tenemos caras ni detalles que delimiten partes del cuerpo, por lo que las personas con una línea entre las piernas puede ser un hombre, un lagarto, una mujer menstruante, etc. Asimismo, en las pinturas del Gran Mural, se utilizan diversos recursos para manifestar el sexo, por ejemplo, mujeres a las cuales parece ser que se les demarca el estado de embarazo por medio del relieve de las rocas. Es por esto que al momento de ver a los antropomorfos de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe se tiene que ver considerando estas perspectivas ambiguas.

A diferencia de los indicadores de sexo, que tienen un carácter más del tipo biológico o físico, los indicadores de género tienen un carácter cultural, es decir pueden variar dependiendo del contexto en el que haya sido realizado y hay mucha más variedad de éste tipo de indicadores (Hays-Gilpin, 2004). Los estudios del arte rupestre indagaban en la manera en que el género es visualmente representado (Zubieta, 2016). Algunas de las maneras en las que podemos identificar rasgos específicos de un género son, por ejemplo: actividades específicas, vestimenta, tocados, animales asociados, danzas, etc. En muchas ocasiones, cuando nos enfrentemos al arte rupestre, por tratarse de sociedades muy antiguas donde no se tenga acceso a métodos informados (Taçon & Chippindale, 1998), tendremos que únicamente basarnos en la información que los indicadores de sexo nos proporcionan, en aquellas características observables directamente en los paneles.

Otras formas en las que se ha logrado distinguir el género en el arte rupestre es por medio de la identificación de elementos de sexo, junto con características culturales. Por ejemplo, Alonso Tejada y Grimal (1995) remarcan cómo en el arte rupestre levantino hay ciertos elementos que se asocian con un sexo específico, que sería ornamento (una especie de falda para las mujeres), tocados o actividades (la caza para los hombres, las danzas para las mujeres). Para delimitar cuáles son actividades que corresponden a un sexo o al otro se basan en que en ocasiones se han observado estas escenas con personajes sexuados (o sea, escenas de caza donde algunos de los antropomorfos tienen pene, o figuras donde tienen falda y además tienen senos).

Es pertinente considerar también que los indicadores de género no necesariamente tienen que estar ligados a un sexo (Hays-Gilpin, 2004), sino que en el arte rupestre podemos encontrarlos con que haya más géneros, no únicamente dos que estén en relación al sexo hombre-mujer y género masculino-femenino, sino que puede que nos encontremos con tres o más géneros. También puede que haya más flexibilidad entre el sexo y el género de los individuos, es decir que a pesar de que hubieran dos géneros (femenino-masculino), puede que individuos sexualmente hombres entren dentro de género femenino y viceversa (Hays-Gilpin, 2004), es decir una mayor fluidéz.

## 1.2.2 Estudios de Género en el Arte Rupestre

Los estudios de género, y los puntos teóricos mencionados en el apartado anterior, son útiles para acercarse a la arqueología en general desde un enfoque crítico de género, pero también podemos utilizarlos en el estudio del arte rupestre. Una vez que se identifican temáticas relacionadas al sexo o al género en el arte rupestre, el objetivo será acercarse a su estudio desde esta perspectiva.

En la literatura sobre las manifestaciones gráfico rupestre, usualmente se consideraba que los hombres eran los autores de las pinturas rupestres (Díaz-Andreu, 1998; Hays-Gilpin, 2004; McDonald, 2012). Se había llegado a pensar en las mujeres como miembros pasivos de las comunidades por lo que los hombres eran aquellos que se involucraban de manera más activa en la producción de la gráfica rupestre (Díaz-Andreu, 1998). Incluso se consideró que únicamente los hombres eran los responsables de la creación de antropomorfos sexuados, incluyendo las mujeres (Hays-Gilpin, 2004), sobre esto la autora Hays-Gilpin apunta:

“Sospecho fuertemente que la asunción de que las mujeres no pintaban mujeres desnudas, o al menos que no disfrutaban hacerlo, procede directamente de una visión victoriana de que solo los hombres son activos, mientras que las mujeres son pasivas; que los cuerpos de las mujeres son para que los hombres disfruten”<sup>5</sup>.

(Hays-Gilpin, 2004, p. 86).

Asumir quiénes fueron los autores, así como la audiencia, de las manifestaciones gráfico rupestres no es una tarea fácil, no es algo que se pueda saber a simple vista, sino que es necesario otro tipo de análisis. Cuando se tratan de paneles en espacios abiertos y de carácter público, lo más probable es que la audiencia de las pinturas rupestres fuera tanto de hombres como mujeres, y existe la posibilidad también de que ambos hayan participado en la producción de los murales; mientras que en paneles que se encuentran en espacios más pequeños y privados, se podría llegar a pensar en una audiencia más pequeña e incluso exclusiva y limitada (McDonald, 2012). Pueden haber rituales en los que se excluyan a miembros del sexo opuesto, como en el caso de ritos de paso de pubertad (Fuglestedt & Goldhahn, 2012; Hays-Gilpin, 2004; Zubieta, 2016).

---

5 Traducción propia: “I strongly suspect the assumption that women do not draw naked women, or at least that they do not enjoy it, proceeds directly from the Victorian views that only men are active while women are passive; that women’s bodies are for men to enjoy”

En este tipo de contextos, si se utilizaba el arte rupestre, podemos pensar en que tanto los autores como la audiencia serían de un sexo determinado. En paneles sin motivos sexuados, sin escenas determinadas de un género, de carácter abierto, no tenemos recursos para asignar la autoría, ni considerar una audiencia exclusiva, de ninguno de los dos géneros. Para el caso del arte rupestre de la Sierra de San Francisco, se tendrá que hacer un análisis de los tipos de motivos, junto con los lugares en los que fueron creados, para poder procurar un acercamiento de este tipo y ver si es posible que existieran sitios utilizados por un grupo específico.

Identificar espacios que puedan ser asociados a un sexo o al otro, más allá del tipo de motivos que tengan los paneles, también es posible; las sociedades pueden atribuirle valor a ciertos aspectos físicos que un lugar puede tener, y este tipo de elementos pueden ser la razón de que un lugar sea percibido de una manera específica, incluso relacionarlo con un sexo o género (Hays-Gilpin, 2004). Esto puede ser una pista sobre el uso, la división de los espacios por sexo, y por ende sobre los y las autoras y expectadoras. Es decir, el lugar puede ser la justificación de la temática de las escenas representadas, puede ser el contexto en donde se encuentra la imagen la que la dote de significado (Whitley, 1998).

Whitley (1998), por ejemplo, escribe cómo en el área de California y el Great Basin, en los Estados Unidos, los sitios de pinturas rupestres se consideran femeninos, a pesar de que sean usados en su mayoría por chamanes hombres. La atribución de un sexo a estos lugares es porque estos sitios eran vistos como una metáfora hacia el útero y la vagina. Esta conceptualización de los sitios de arte rupestre es debido a la analogía física entre las cuevas y los úteros. Los chamanes, simbólicamente entraban en la vagina y al útero de la tierra para restaurar la vida y la fecundidad en el mundo (Whitley, 1998).

Otra manera en la que se ha sugerido que se puede identificar la autoría y/o presencia de un sexo específico es por medio del análisis de las improntas de manos. Esto se ha puesto a prueba en las cuevas del paleolítico en Europa, basándose en las medidas de las manos (Snow, 2013). La forma de la mano se digitaliza y se miden elementos claves como el largo y el ancho de los dedos, para que después se procese la información y, basándose en estadísticas, se determine el sexo de la persona que imprimió su mano en una cueva paleolítica (Snow, 2013). Usando este procedimiento se ha identificado que el aproximadamente el 75% de las manos encontradas en las cuevas son de mujeres.

Otro caso en donde también se analiza las improntas de manos es el de Los Machos en el sur de España (Martínez-Sevilla et al., 2020). En este estudio los autores analizan las huellas

dactilares que se localizan en el panel con pinturas rupestres, las cuales también se miden para determinar el sexo de la persona que las imprimió en las superficies. De la misma forma que con las improntas de manos, se realiza un calco digital para poder medir el tamaño de las huellas y compararlas con estadísticas contemporáneas.

Al final, la manera más eficiente que se tendría para identificar a los autores y espectadores del arte rupestre sería por medio de los métodos informados (Taçon & Chippindale, 1998). Para el caso de Baja California se tiene principalmente un acceso a los métodos formales, aunque de manera indirecta, podemos recurrir a una serie de fuentes etnohistóricas y etnográficas para procurar acercarnos a estos temas. Desarrollaré en el capítulo 2 y 3 de esta tesis sobre los métodos formales.

Por el lado de la problemática con respecto al sexo, al género y a la sexualidad, cuando se trata de estudiar el género en el arte rupestre, Hays-Gilpin (2004) identifica una serie de problemas a tomar en cuenta: 1.El sexo y el género no siempre son pertinentes de representarse para el artista, por eso no necesariamente encontraremos siempre antropomorfos sexuados. 2.Cuando el sexo y el género llegan a ser pertinentes, no siempre lo vamos a reconocer, porque las diferentes tradiciones culturales elijen diferentes soluciones para representar los indicadores de sexo y género. 3. No necesariamente vamos a tener el sistema sexo-género dentro de una clasificación binaria, por lo que también existe la posibilidad de que los antropomorfos asexuados sean un tercer género (por ejemplo, no-binarios). 4. Los símbolos que podemos atribuir a la representación de género son ambiguos y puede llegar a tener más significados.

Usualmente cuando se tiene un antropomorfo ambiguo o asexuado, se le ha atribuido como masculino, infiriendo que es más común representar hombres, o que es más probable que fueran hombres los que desarrollaban las escenas que aparecen en las pinturas y grabados rupestres (Díaz-Andreu, 1998; Fuglestvedt & Goldhahn, 2012). Para Baja California, en el caso del Gran Mural, de la misma manera nos encontramos en la literatura que generalmente a los antropomorfos asexuados se les ha considerado como hombres, atribuyendo entonces que la mayoría de antropomorfos son de sexo masculino. Este tipo de inferencias viene de una imagen androcéntrica contemporánea, es decir proviene de los propios valores del investigador, y a menos de que no tengamos evidencia de que en las sociedades que produjeron las pinturas rupestres se tenían los mismos valores, no podemos asumirlos como universales.

La presencia de un antropomorfo no sexuado puede significar dos cosas. La primera es que se trate de un personaje adscrito a un género no binario (u otra categoría de género más

allá de hombre-mujer), aunque para llegar a este tipo de conclusiones se necesitaría tener elementos que nos indicaran ello. Por otro lado, considerando que no en todo momento va a ser pertinente representar el sexo y/o el género en un antropomorfo, puede que para la temática o el mensaje a representar no se considerara pertinente recalcar esta condición biológica y/o categoría identitaria, por lo que simplemente tendrían que ser considerados como antropomorfos asexuados.

Por el lado de la sexualidad, podemos encontrarnos con representaciones rupestres en las que se ilustren escenas que nos den información sobre este aspecto en la vida de las sociedades. Un ejemplo es el caso de los grupos Mayas en Mesoamérica, en donde se han encontrado representaciones de sexualidad homosexual por parte de hombres. Dentro de los estudios mayas se han identificado anteriormente espacios meramente masculinos, con esculturas de penes de piedra, en sitios como Acanmul o Chichen Itza (Joyce, 2000), pero el ejemplo que me gustaría resaltar es la cueva Naj Tunich, en Guatemala. En este sitio hay 94 imágenes que representan una excitación masculina exagerada (Houston & Taube, 2010; Joyce, 2000), dentro de las cuales hay escenas de encuentros sexuales masculinos. Posiblemente este tipo de actos se llevaran a cabo en lugares específicos, por lo que Naj Tunich pudo haber sido uno de estos espacios (Houston & Taube, 2010).

Con respecto al cuerpo, es un tema que debe ser tratado en los estudios del arte rupestre, pues al momento de representar antropomorfos tenemos una representación directa del cuerpo. A nivel global se han encontrado motivos rupestres que traspasan la frontera humano-animal, creando híbridos, así como también se pueden ver antropomorfos con partes del cuerpo exageradas o en las que únicamente se remarquen algunas características (Blundell, 2004); estos aspectos ofrecen una selección sobre la manera en que el cuerpo humano se representa en relación a otros aspectos de la cultura, que podrían ser, por ejemplo, temas de género o sexualidad. La manera en que se representan características atribuidas a un sexo específico en el cuerpo de los personajes puede ser indicador de cosas como identidad, ritos asociados, etc. Para el caso de estudio de esta tesis, el arte rupestre de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe, tenemos el caso en el que los antropomorfos únicamente son representados por la silueta, por lo que hay un serie partes representadas muy específicas. Este tema se retomará más adelante.

Por otro lado, los estudios del cuerpo y del embodiment dentro del arte rupestre también han remarcado el lado experiencial de las pinturas y grabados. Esto en el sentido de que estas manifestaciones no eran solamente algo para ver y reflexionar, sino que estaban envueltas en una experiencia somática (Hampson, 2016). El paisaje, el espacio, en donde se realizan las pinturas influye en la percepción que se tiene de una panel rupestre, y la manera en que se observa una manifestación puede involucrar un papel en el cuerpo y/o en el movimiento (Moragón Martínez,

2014; Tilley & Bennett, 2016). El estudiar las pinturas y grabados no únicamente depende de la imagen en sí, sino que se debe tomar en cuenta las prácticas sociales alrededor de esto, añadiendo también el eje de cómo los movimientos, posturas, y experiencia cinestética, se relacionan con las imágenes y con las prácticas (Tilley & Bennett, 2016).

Finalmente, me gustaría remarcar la importancia del tema de la identidad dentro de los estudios de las manifestaciones artísticas rupestres de la prehistoria. Retomando que la identidad de género es la adscripción propia y social que se da a una o varias categorías de género (Díaz-Andreu, 2005, p. 14). En las pinturas y grabados rupestres los autores reprodujeron parte de su realidad, de sus percepciones y sus identidades adscritas personal y socialmente. Para ser reconocidos es necesario mostrar elementos distintivos de diferentes grupos a los que uno se adscribe (Gutiérrez Martínez 2013). En las manifestaciones gráfico rupestres nos podemos encontrar con varios de estos elementos, en ocasiones de distintas categorías coexistiendo entre sí, como podría ser marcadores de género y de estatus al mismo tiempo; un ejemplo son las pinturas rupestres mayas habladas anteriormente, donde los personajes resaltan su sexo mediante representaciones exageradas del pene, su sexualidad al representar escenas de relaciones homosexuales, pero al mismo tiempo tienen elementos marcadores de estatus (Houston & Taube, 2010; Joyce, 2000).

La identidad se puede observar en varios de los puntos tratados anteriormente: al momento de que un grupo de un género específico realicen pinturas en rituales exclusivos, se está remarcando su identidad de género, y aquellos miembros de estos grupos son socialmente percibidos por medio de esa identidad. Asimismo los antropomorfos que representen un tercer género pueden también ser personajes que combinen elementos de más de una identidad de género.

### 1.3 Conclusiones

Como conclusión de lo dicho anteriormente, podríamos sugerir que es necesario llevar el estudio del arte rupestre más allá de solamente un registro y documentación para dejar de ver este tipo de manifestaciones como algo ambiguo, indescifrable y recalcar su pertinencia para entender tanto a las personas del pasado como para también poder repensar al arte en sí y nuestra propia manera de vivir el género. Debemos tener un estudio crítico y sistemático, retroalimentándonos de lo que ya se ha dicho y escrito, juntos con los datos arqueológicos presentes, considerando que siempre habrá un margen de error, pues nunca podremos conocer a las sociedades extintas en su totalidad. La inserción y relación del arte rupestre con el paisaje, la presencia de antropomorfos sexuados, de escenas realizadas por un género específico, y todos los puntos a considerar a lo

largo del capítulo son fuente de información sobre las sociedades antiguas, pero al mismo tiempo su ausencia pueden proveernos de datos interesantes.

A lo largo del primer apartado de este capítulo se hizo una división en cuatro ejes temáticos para poder agrupar los temas que estudia la arqueología de género y cada uno de estos ofrece una perspectiva para los estudios de género en la arqueología. Reivindicar el papel de las mujeres en las sociedades del pasado nos invita a hacer un ejercicio de reflexividad, en donde tenemos que cuestionar nuestros propios valores como investigadores contemporáneos al hacer estudios de género, con el fin de no proyectar nuestros valores de género dentro de los sujetos de estudio, además de que propone una mirada específica al rol de las mujeres en los grupos arqueológicos. Por otra parte, considerar el eje del sexo, el género y la sexualidad abre muchos debates en torno a cómo interactúan estos ejes en distintos contextos (un tema complejo hasta nuestros días). La manera en que las personas percibían estos distintos ejes pueden ser elementos pertinentes para entender la organización social por sexo-género, las estructuras sociales, etc. La mirada hacia la interseccionalidad nos invita a tomar la identidad como el eje rector del estudio y todos los elementos que pueden ser un reflejo identitario de las personas del pasado, tomando en cuenta que para poder estudiar cualquiera de estas categorías identitarias, es necesario conocer las intersecciones que pueden llegar a haber. En los estudios del cuerpo y la corporeidad se abre una invitación a estudios donde se consideran factores como el ambiente, los espacios en donde se encuentran los sitios, los movimientos, es decir un estudio experiencial; junto con un enfoque hacia algo que todos los seres humanos tenemos en común: el cuerpo, y la manera en que la cultura ha influido en como se ha experimentado el cuerpo a lo largo del tiempo y del espacio.

A pesar de que en este capítulo separé varias temáticas de los estudios de género para facilitar la manera de desarrollarlos, todas estas temáticas se encuentran unidas y en constante diálogo. No se puede estudiar el sexo-género-sexualidad, sin estudiar el cuerpo y sin estudiar la identidad, ni ninguno de estos ejes sin los otros. Para este trabajo de figuras femeninas en el arte rupestre de Baja California, haré un estudio donde se junten estas perspectivas, pues se tienen elementos para hablar de la manera en que se representaba el sexo dentro de algunas figuras, también para cuestionarse en torno al dinamismo de género debido a la gran cantidad de antropomorfos sexuados, asimismo en la sierra de Guadalupe se tienen escenas de cópula que pueden referenciar a la sexualidad; sin dejar de lado la temática de la identidad, que se puede ver en diferentes aspectos, como los tocados de los antropomorfos (Gutiérrez Martínez 2013).

Asimismo no hay que dejar de lado la tarea de cuestionar el papel de las mujeres, y tratar de ver de una manera crítica, cuestionándonos nuestros propios contextos, la manera en que

se ha hablado de las mujeres en la arqueología. No necesariamente las imágenes de mujeres, y lo relacionado a su sexualidad, serán representaciones de ritos de fertilidad, así como sus actividades tampoco se limitan a los ámbitos domésticos. A pesar de que es común encontrar a las mujeres relacionadas con estas temáticas, y no podemos negar que nuestra condición de generar vida humana es y era impresionante, hay que tener un enfoque que vaya más allá de nuestros propios estereotipos de género.



2.

# Historia y Etnografía

Como se ha visto anteriormente en esta tesis, para tener un acercamiento a los grupos creadores de arte rupestre, se puede hacer por medio de fuentes directas –informadas–, o bien por métodos indirectos –formales– (Taçon & Chippindale, 1998). Para el caso específico de Baja California, Homer Aschmann (Aschmann, 1986) propone que hay tres fuentes de información que se pueden usar para construir una visión más acertada sobre dichas sociedades de la península: la literatura generada por los misioneros, la investigación arqueológica y los estudios comparativos de las culturas originarias aún vivas del norte de la península de Baja California. Una fusión de éstas tres fuentes nos puede llevar a una comprensión más a fondo del contexto cultural que ha existido en la región de Baja California, en las distintas fases regionales y también a lo largo de los siglos. Es por esto que para esta tesis revisaré de manera general los tres tipos fuentes (historia, etnografía y arqueología), dividiéndolas en dos capítulos que se basan en la distinción de métodos propuesta por Chippindale y Taçon (1998). En este capítulo retomaré los métodos informados: primero las fuentes misionales en las épocas del contacto, y más adelante la etnografía realizada en los grupos yumano-cochimiés a lo largo de la Alta y Baja California. En ambos apartados se presentará una revisión general con énfasis en las referencias a la participación o visibilización de las mujeres.

## 2.1 Fuentes históricas

La información etnohistórica que se tiene se debe principalmente a las misiones que hubieron durante el periodo de la colonia en México, pues a pesar de que no sabemos si en el momento del contacto se seguían realizando pinturas rupestres, la información rescatable de los relatos de ese periodo histórico nos puede ser útil para acercarnos a las poblaciones Cochimi que se encontraban en la zona del centro de la península, donde se localiza el arte rupestre del estilo Gran Mural. Las fuentes históricas son obra principalmente de misioneros que llegaron con afán de evangelizar y conquistar las tierras baja californianas. Desde 1532 Hernán Cortés emprendió viajes hacia la actual Baja California con el objetivo de encontrar un paso que uniera el Mar Caribe con el Mar del Sur (Lazcano Sahagún, 2004), pero podría decirse que la entrada definitiva fue a finales del siglo XVII, cuando se fundó la primera misión jesuita de Nuestra Señora de Loreto, por parte del padre Juan María Salvatierra (Lazcano Sahagún, 2000).

La Compañía de Jesús se dedicó a la labor de conversión y evangelización hasta el año 1768, momento del cual se hacen cargo primero los franciscanos y posteriormente, desde 1773, los dominicos (Espinosa Spínola, 2011; Zarco Navarro, 2018). Las misiones de evangelización en el norte de México tenían un objetivo de conquista tanto espiritual como militar. Para el caso de Baja California, los jesuitas ejercieron la autoridad religiosa y civil de los territorios que se les había encomendado (Espinosa Spínola, 2011). Tuvieron una estrategia de entradas, las cuales

consisten en penetrar en una región, tomar contacto con los pobladores, y buscar sitios donde establecer misiones, para después disponerse a concentrar a todos los habitantes de la región (Espinosa Spínola, 2011). Tenían un esquema de cabecera-visita, para el caso de Baja California, que tenía una población con un patrón de asentamiento semi-nómada, se organizaron con cabeceras establecidas y rancherías estacionales, que se desplazaban continuamente por un territorio.

De los misioneros que estuvieron en la región cabe destacar al misionero dominico Luis Sales y a los jesuitas: Francesco Picolo, Jacobo Baegert, Miguel del Barco y Xavier Clavijero. Para este trabajo se retomarán principalmente los últimos dos. Miguel del Barco habitó treinta años en Baja California, en la misión de San Javier con los grupos cochimíes, así mismo a lo largo de su estancia realizó varios viajes alrededor de toda la península, por lo que llegó a conocer varias regiones geográficas y culturales. Del Barco escribió *Historia Natural y Crónica de la Antigua California*, la cual fue escrita durante la década de los setentas en el siglo XVIII (León-Portilla, 1988). La razón que tuvo para escribir sus vivencias responde a su intención de eliminar errores y aclarar datos de la obra escrita por Miguel Venegas alrededor de la década de los treinta del siglo XVIII: *Noticia de la California y de su conquista temporal y espiritual*. Por su parte, Xavier Clavijero, que nunca estuvo en Baja California, se dio la tarea de juntar testimonios de sus amigos jesuitas para redactar *Historia de la Antigua o Baja California*, entre los que se encontraba principalmente el testimonio de Miguel del Barco y del misionero Lucas Ventura (León-Portilla, 1988). Por otra parte, el misionero dominico Luis Sales llegó a de Baja California en 1773 y a partir de ese momento recorrió diferentes misiones a lo largo de la península. Gracias a sus viajes pudo escribir su obra *Noticias de la provincia de Californias*.

Gracias a las descripciones realizadas por los misioneros se ha podido tener un acercamiento al modo de vida peninsular en la época del contacto. Fueron ellos los que nombraron a los grupos que habitaban la región, según las distinciones lingüísticas que percibieron, principalmente los dividieron en tres grupos: Pericús, Guaicurás y Cochimíes (Lozano Rubio, 2009). Se retomarán las obras de los misioneros, primero para hablar un poco de generalidades, después sobre mitos registrados, de ritos, fiestas, y finalmente indagaré en la información relacionada a mujeres.

### 2.1.1 Generalidades

Las diferenciaciones que se encontraron entre los grupos Cochimíes, Pericús y Guaicurás fueron principalmente diferencias lingüísticas, pero también por elementos ornamentales; coincidiendo, en relación con la vestimenta, que entre los tres grupos los hombres iban desnudos y las mujeres se vestían de la cintura para abajo. Los misioneros Miguel Venegas, Clavijero

y Fernando de Alarcón documentan el uso de pintura corporal entre los nativos de la Baja y Alta California (Gutiérrez Martínez, 2013, p. 152). Miguel Venegas cerca de la región de la actual Ensenada se encontró con personas pintadas de blanco y negro; Clavijero reconoció un sujeto totalmente pintado de negro y rojo con una capa de cabello humano; mientras que Fernando de Alarcón cerca del Río Colorado vio que algunos de los nativos tenían la cara totalmente pintada mientras que otros se pintaban únicamente la mitad (Gutiérrez Martínez, 2013, pp. 152–153).

Sobre los sistema de parentesco, los Pericúes tenían matrimonios poligámicos, mientras que los Cochimíes y Guaicurús vivían en monogamia, con uniones exogámicas, en tribus de familias consanguíneas y patrilineales, con prohibición al adulterio; en caso de que una mujer se quedara viuda, se juntaba con el hermano del marido o con el pariente más cercano (Clavijero, 1852; Del Barco, 1988). Luis Sales (2003) en cambio señala que el adulterio era una práctica común entre los nativos de California y que únicamente en pocas ocasiones la poligamia no era admitida. Para conciliar un matrimonio no era necesario ninguna ceremonia, sino que simplemente se juntaran dos personas, que no deberían ser parientes, con excepción del caso de que una mujer quede viuda.

Eran cazadores-recolectores, vivían en rancherías temporales, en cercadillos de piedra circulares, semicirculares o cuadrados (Gutiérrez Martínez 2013). Los Cochimíes dividían el año en seis estaciones (Clavijero, 1852), dos de ellas con cosechas de semillas, pitayas, tunas y otras frutas, llamadas Mejibó y Amadá-Appí, la primera que va de junio a agosto y la segunda de agosto a octubre. Gutiérrez Martínez sugiere que durante las estaciones con abundancia de cosechas era el tiempo del año en donde se llevaban a cabo rituales fúnebres, ritos de iniciación, periodo liminal de juerga, prácticas de juegos, luchas informales, etc (Gutiérrez Martínez 2013). Estos tipos de datos sobre la vida cotidiana de los antiguos pobladores de la península me parecen pertinentes de recalcar ya que podemos ver puntos de conexión entre la información arqueológica y etnográfica, de la cual se hablará posteriormente.

Ningún misionero registró la creación de pinturas rupestres en ninguna de las regiones donde se establecieron las misiones, pero Miguel Del Barco, después de que conociera las pinturas rupestres del área Cochimí, escribe al respecto:

“junté los indios más ancianos de la misión para averiguar qué noticia había entre ellos acerca de esto. Lo mismo encargué que hicieran en las misiones de Guadalupe, y Santa Rosalía, sus misioneros (que entonces eran de la primera el padre Benno Ducrue y, de la segunda, el padre Francisco Escalante), y, según me acuerdo, sucedió la contingencia de

hacer la dicha averiguación (al menos uno de ellos), el mismo día que yo lo ejecutaba con los míos. Todos convinieron en la sustancia, es a saber que de padres a hijos había llegado a su noticia, que, en tiempos muy antiguos, habían venido del norte porción de hombres y mujeres de extraordinaria estatura, venían huyendo unos de otros. Parte de ellos tiró por lo largo de la costa del mar del Sur; y de éstos, me dijeron, se ven aún los abrigos que formaban y son como los que usan los mismos californios, pero muy grandes en su comparación. La otra parte de ellos tiró por lo áspero de la sierra, y ellos son los autores (decían), de dichas pinturas” (Del Barco, 1988, pp. 211–212)

Finalmente, me gustaría añadir un par de anécdotas documentadas por Clavijero (1852, 23). Cuenta que en una ocasión un grupo se encontró<sup>6</sup> unas tinajas grandes de barro, las cuales no eran comunes entre los habitantes de la península (pues eran grupos acerámicos), las tomaron y las llevaron a una cueva y las acomodaron con las bocas volteadas hacia a entrada. Entre tanto les sobrevino una enfermedad y después de varias discusiones concluyeron que aquellas tinajas habían transmitido la epidemia por sus bocas y que el remedio sería tapárselas bien. La segunda anécdota ocurrió cuando un misionero le pidió a un nativo californiano que llevara pan de regalo y una carta a otro misionero, éste se comió el pan en el camino y el misionero que recibiría el regalo, al leer la carta le reclamó diciéndole que la carta decía que recibiría pan; posteriormente lo volvieron a encomendar un envío y el nativo volvió a comerse el pan, pero ésta vez ocultó la carta bajo una piedra mientras comía, cuando el misionero le volvió a reclamar, respondió que la primera carta sí lo vio comerse el pan pero que la segunda mentía porque se había asegurado de que no lo viera (Clavijero, 1852, p. 23).

### 2.1.2 Mitos, ritos y fiestas

Sobre los mitos únicamente recalcaré ciertos algunos datos pertinentes, que principalmente documentó Clavijero (1852): Los pericúes decían que en el cielo habitaba un gran señor, Niparaja, el cual había hecho el cielo, la tierra, el mar y todo lo que hay. Estaba casado con Anakicojondi, y tenían tres hijos, uno de ellos Cuajaip, fue engendrado en los montes de Acaragui y vivió entre las personas. Cuajaip fue poderoso y tuvo mucha gente bajo su mando, aunque ellos lo traicionaron y lo mataron. Contaban también que en otro tiempo hubo una guerra espantosa, cuando un personaje (a veces llamado Tuparán y otras Bac) se enfrentó contra Niparaja, el cual quedó vencedor de la guerra y sacó del cielo a Tuparán y los aprisionó en una cueva y crió ballenas para

---

6 No menciona exactamente quienes, si Cochimíes, Guaicurás o Pericúes.

que no lo dejasen salir. Por este motivo, se decía que los que morían flechados, no iban al cielo, sino a la cueva de Tuparán.

Los guaicurás decían que hacia el norte había un espíritu principal llamado Guamongo, el cual mandaba las enfermedades y también había enviado a un espíritu llamado Gujiaqui, el cual anduvo sembrando pitayas hasta que se asentó en un puerto donde era servido por espíritus menores mientras él fabricaba capas hechas de cabello que sus devotos le presentaban, después se volvió al norte (Clavijero, 1852). Asimismo, el misionero Baegert también en el área guaicura, describe más bien a un personaje llamado Emma, el cual él compara con el diablo, y del cual del matrimonio de este personaje con un pájaro, el cual anteriormente había sido una mujer, surgió la especie humana. Asimismo señala que las primeras personas llegaron del norte, junto con los animales, la madera, la piedra. Por otra parte, Baegert narra que algunas danzas y cantos eran comunes entre la gente, para las cuales se reunían durante la noche y, según como lo describe Baegert, brincaban enfrente y detrás uno del otro en un círculo.

Según lo descrito por Clavijero (1852), los cochimíes decían que habitaba un hombre, que sin haber estado nunca con una mujer, tenía un hijo; existía un tercer personaje, y entre éstos tres se les llamaba señores. Decían que solo uno había creado todo. Se decía que el hombre venido del cielo, Temá había llegado para traer beneficios, pero no mencionan cuáles. Miguel del Barco (1988) menciona además que los cochimíes decían que los hombres buenos, cuando mueren, van hacia el norte donde había una mejor tierra y abundancia de comidas, mientras que los malos iban hacia el sur que tenía tierra más desdichada.

En relación a los ritos y fiestas, cabe destacar la presencia de especialistas rituales en todos los grupos documentados por los misioneros, llamados nipaja o tuparán por los pericúes, dicuinocho entre los guaicurás y guamas por los cochimíes (Clavijero, 1852), estos cumplían también el rol de curanderos. Eran personas mayores y elegían entre los niños a los que serían después los siguientes especialistas rituales. A las fiestas se presentaban con un traje ceremonial, el cual consistía de una gran capa de pelo que les cubría todo el cuerpo (Clavijero, 1852; Picolo, 1962; Uriarte, 2018). Esta vestimenta ceremonial era hecha de cabello humano que recibían de los discípulos o enfermos, pues la paga que se les daba por sus servicios de curanderos era la cabellera. Llevaban tocados de plumas, pero entre los guaicurás era hecho de colas de ciervo, y llevaban también una tabla de madera que decían que les había dejado el espíritu visitador (Clavijero, 1852; Uriarte, 2018). El misionero Baegert, si bien no especifica la presencia de especialistas rituales, escribe que habían tanto hombres como mujeres que practicaban hechicería y que se consideraban a sí mismos creadores de pitayas, exorcistas y curadores; además señala que se iban a una cueva y

con una voz cambiada decían que habían hablado con Emma (Baegert, 1982, p. 202).

Los misioneros pudieron observar algunas fiestas y rituales. Una de ellas es la repartición de pieles de venado, en donde se juntaban las rancherías confinantes, se traían todas las pieles que se habían cazado en el año y se colocaban en el suelo. Hacían una choza, en donde se paraba un guama a hablar en voz alta. Los hombres corrían sobre las pieles y las mujeres daban vueltas alrededor, cantando y bailando. Cuando terminaba de hablar el guama, salían hombres de la choza y repartían las pieles de venado entre las mujeres (Clavijero, 1852; Del Barco, 1988; Picolo, 1962). Otra fiesta era la que Clavijero llamaba del hombre venido del cielo, en esta celebración las mujeres juntaban comida, se elegía a un jóven que representaba al hombre venido del cielo, lo vestían de pieles y lo pintaban de varios colores. El jóven se escondía en el monte, para que llegada la hora bajara corriendo, asustando a los asistentes en la ceremonia. Después los hombres comían lo que se había recolectado previamente, excluyendo a las mujeres (Clavijero, 1852). Sobre los ritos mortuorios, Clavijero registra que se celebrara el aniversario de los muertos, que “residían en los países setentrionales y venían cada año a hacerles una visita”<sup>7</sup> (Clavijero, 1852, p. 29); asimismo se replicaban a los difuntos, haciendo una representación de su cuerpo con ramas y colocándolo en una garrocha.

Por otra parte, Luis Sales (2003) narra una fiesta anual, la cual el objetivo, desde el punto de vista del misionero, es “comer, bailar, reírse, correr y usar de las mujeres”<sup>8</sup> (Sales, 2003, p. 86). Narra que se hace una casita con palos de madera para los especialistas rituales, la cual las mujeres tienen prohibido entrar. Las ceremonias se llevaban a cabo de noche, y las personas solían juntarse todos pintados de colores y desnudos, con diferentes tipos de tocados con plumas de aves. Se juntaban a bailar durante la noche y la fiesta acababa cuando se cansaban, durante el día los hombres hacían carreras y era un honor el que ganara como el más rápido. El misionero resalta que los especialistas rituales (que él llama únicamente viejos) iban vestidos con la característica capa de cabello y que daban una serie de rituales en donde decía que el capitán de todos los animales lo envía, les habla de costumbres, da razón de sus habilidades y asegura que tiene una amistad con los difuntos (Sales, 2003, p. 86); posteriormente los chamanes sacaban una tabla con figurones que representaban a los hombres más hábiles que han tenido.

Las fiestas o ceremonias, junto con la presencia chamanes o especialistas rituales

---

7 Tal cual escribe países setentrionales, que claramente se refiere a países septentrionales.

8 Usar a las mujeres también lo llama como ‘desahogar apetitos de lujuria’, por lo que parece que usa ese eufemismo de usar a las mujeres para referirse a relaciones sexuales.

han sido retomados tanto en la literatura etnográfica como en las interpretaciones arqueológicas. Remarcar su presencia en las fuentes ha sido una herramienta que se ha utilizado para la interpretación del fenómeno del Gran Mural, pues provee de una herramienta para reflexionar sobre las ritualidades, de lo cual hablaré en el siguiente capítulo de esta tesis.

### 2.1.3 Las mujeres en las fuentes históricas.

Entre todos los grupos de la península era generalizado que las mujeres se cubrieran de la cintura para abajo, incluso las niñas recién nacidas tenían que ser cubiertas. Las pericúes se cubrían con vestidos de hojas de palma, tenían el cabello largo, suelto y tendido por la espalda, usaban gargantillas pegadas al cuello y pulseras. Las cochimíes solamente vestían de la cintura a las rodillas; se tapaban la sección frontal del cuerpo con una falda formada de nudos de carrizos, cocidos con hilos que sacaban de los mezcales, mientras que con una piel de venado u otro animal se cubrían la parte trasera. Las mujeres guaicuras usaban faldas de carrizo como las cochimíes pero no usaban las pieles (Del Barco, 1988). Luis Sales (2003) escribe que las mujeres en ocasiones podían llevar de adorno en la cabeza un “casquete de juncos” (Sales, 2003, p. 81), mientras que los hombres llevaban plumas y gorros hechos con barro. Asimismo relata el uso de pintura corporal: cara negra, pecho amarillo, piernas blancas, etc. Lo cual remarca que se hace desde que nacen.

En las familias, las mujeres eran las que se encargaban de proveer de alimento con frutas, semillas del monte, agua y leña mientras que “los hombres o se están ociosos todo el día o se ocupan algunas veces en hacer flechas o arcos; o cuando más hacen, van a sus cazas más por diversión que por otro motivo” (Del Barco, 1988, p. 203). Eran ellas también las que se encargaban del procesamiento y almacenamiento de alimentos (Gutiérrez Martínez 2013). Luis Sales (2003) apunta a que las mujeres hacían estas labores de recolectar y procesar alimentos incluso aunque estuvieran embarazadas, que acabaran de parir o que fueran viejas.

Luis Sales (2003) señala que las mujeres no podían replicar sobre sus labores, ya que no habían superiores que regularan las actividades, sino que en caso de reproche, los hombres usaban la violencia contra las mujeres, llegando incluso a homicidios, los cuales eran vengados por los familiares de las mujeres. Por el contrario, según Gutiérrez y Hyland (Gutiérrez Martínez & Hyland, 2002, p. 148) a pesar de que los jesuitas destacan esta disparidad en las relaciones sociales, probablemente subestimaron la gran contribución económica y el poder que tuvieron las mujeres en sus comunidades.

Cuando los clanes se movían de una parte a otra eran ellas las que cargaban los

pocos objetos que poseían, los llevaban sobre la espalda con redes que ellas mismas tejían. Con estas redes también cargaban a los hijos sobre la espalda –sin que eso implique que dejen de cargar los objetos–. Cuando los niños crecían los llevaban en los brazos y cuando tenían de dos a tres años lo sentaban sobre los hombros de su madre. En ocasiones las mujeres que iban a ser madres primerizas se ocasionaban un aborto mediante opresiones en el vientre, para lo cual recibían ayuda de otra mujer, pues pensaban que los primeros hijos nacían débiles. Lo mismo hacían otras mujeres simplemente para no cargarse de tantos hijos, lo cual no causaba inconveniente ni disonancia (Del Barco, 1988). El misionero Jacobo Baegert también observa esta práctica entre los grupos guaycura, apunta a que las mujeres eran muy descuidadas antes y después del embarazo y que se practicaba el aborto (Baegert, 1982).

Con respecto a los partos, las mujeres embarazadas solían parir en el monte, iban por las mañanas acompañadas de otras mujeres y volvían en la tarde con sus compañeras y trayendo el hijo en brazos (Del Barco, 1988). Después del parto, Luis Sales observa que las mujeres llevaban a cabo una serie de baños, después la recién parida entraba a un hoyo templado por el fuego, en donde se colocaba boca arriba y se cubría con ramas; esto se hacía de tres a cuatro días. Posteriormente los hombres (el padre del recién nacido) se acuestan en el sitio en donde parió la mujer. Probablemente el bajo índice reproductivo está relacionado a una combinación de factores sociales, entre ellos el aborto, el infanticidio, el control de la ovulación, la supresión de la actividad sexual y el espaciamiento intencional de nacimientos (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002).

Clavijero (Clavijero, 1852) registra un rito de iniciación femenino, en el cual después de la primera menstruación se mantenía a la niña acostada todo un día sin comer ni beber. Al segundo día la acostaban sobre ramas que anteriormente habían sido prendido en fuego para que ella se ahumara. Se quedaba varios días comiendo muy poco y durante las noches otras mujeres cantaban ciertos cantos. Aunque Gutiérrez y Hyland, citando al misionero Pícolo (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002), escriben que se observa un ritual de iniciación donde se les tatuaba la cara a las niñas, además de una ceremonia para la mujer con motivo del nacimiento de su primer hijo. Asimismo, Miguel del Barco (1988) menciona que a las mujeres después de primer flujo menstrual, se les ponían a las niñas sobre muchas ramas encima de la lumbre, para que después de estar ahumadas, se dejaban recostadas durante varios días. Durante este rito otras mujeres hacían carreras al campo y por las noches realizaban cantos.

Según escribe Clavijero, la fortuna de las mujeres dependía del marido, y si éste rompía el vínculo conyugal con ella, difícilmente podría conseguir otra pareja (Clavijero, 1852), mientras que Luis Sales apunta que una mujer después de romper el vínculo matrimonial era vista

únicamente como esclava (Sales, 2003). Pero asimismo se ha registrado (Gutiérrez Martínez 2013; Gutiérrez Martínez y Hyland 2002) que el divorcio iniciado por mujeres era común, que ellas hacían arreglos matrimoniales y que podrían haber sido igual o más agresivas que los hombres durante el tiempo de licencia sexual, además de que se sabe del caso de una ranchería en donde el poder político estaba a cargo de una mujer (Aschmann, 1959, citado por Gutiérrez 2013).

Cuando se enfermaban, llamaban a un guama a la casa, el cual curaba generalmente con hierbas y si el enfermo tenía alguna hija o hermana, se le hacía a esta una incisión en el dedo meñique y se le echaba su sangre por el cuerpo del enfermo. Si el pariente moría, las mujeres acostumbaban a golpearse la cabeza como demostración de dolor, cosa que los misioneros intentaban evitar y a pesar de sus esfuerzos ellas lo seguían haciendo (Clavijero, 1852).

Como se puede ver en la información recolectada sobre lo escrito por los misioneros en torno a las mujeres, podemos ver que dentro de los cochimíes, guaicuras y pericúes había una esfera femenina. Esto se observa al considerar que tenían una vestimenta específica para su género (el cual puede ser un marcador de identidad que se dan a sí mismas y que el resto de personas a su alrededor dan sobre ellas), así como actividades económicas propias de ellas, actividades exclusivas femeninas (el parto, ritos de iniciación, abortos), así como un significado simbólico diferente al de los hombres (el cual se podríamos considerar debido a sus papeles en las curaciones y fiestas). Tener en cuenta la esfera femenina existente entre estos grupos servirá para poder hacer un análisis de las pinturas rupestres presentes en el mismo territorio que habitaron los cochimíes y los autores del Gran Mural.

## 2.2 Etnografía

Debido a la ausencia de textos etnográficos sobre los grupos del área del Gran Mural, o sea sobre los grupos conocidos como Cochimíes, he ampliado mi búsqueda acerca de los trabajos antropológicos sobre los grupos yumanos del norte de la península, en especial de los Kiliwa, que son los vecinos del norte más cercanos a los Cochimíes. La relación entre los habitantes del centro de la península con los del norte de Baja California y sur de la Alta California (el actual estado de California en Estados Unidos), se puede observar desde la lingüística, desde la cultura material y desde prácticas compartidas.

La familia lingüística yumana “tiene una filiación genética con las lenguas cochimí hoy extintas, con las cuales forma la familia yumana-cochimí” (Mixco, 1994, p. 71). Laylander (2016) en “Fuentes y Estrategias para la Prehistoria de Baja California”, hace una recopilación de

información lingüística sobre las lenguas yumanas, ahí nos muestra que hay autores como Massey que reconoció como yumano peninsular al cochimí, por considerarlo una rama de la familia yumana, pero otros autores, como Mixco, lo tomaron más bien como familias lingüísticas separadas pero con una filiación genética (Laylander, 2016). Los grupos de la época colonial que habitaban en el área más cercana a los sitios con arte rupestre se considera que fueron los del dialecto Ignaciego, aunque esto no quiera decir que necesariamente fuera el dialecto de los autores debido a que habitaron en un periodo temporal anterior (Meighan, 1969).

Rastrear el origen de estas lenguas también ha generado debates y distintas posturas, pero generalmente se reconoce el área del norte de la península de Baja California como el área de mayor diversidad lingüística, por lo tanto, se piensa que los grupos yumanos emigraron desde la Baja California, entre el 6,000 y 4,000 AP (Field, 2018); las familias yumano-cochimiés parecen provenir de una agrupación denominada Hokano, la cual se ubica su origen en el sur y centro de la península de Baja California (González Villarruel & Leyva, 2015). Posteriormente empezarían a diversificarse en distintas ramas, es decir se tiende a ver la península como el lugar de origen más probable del proto-yumano-cochimi y del proto-yumano (Laylander, 2016). Por su lado, Alfred Kroeber (1976) considera que los Yumanos, están divididos entre los de la Baja California (Kiliwa, Cochimí y Pai Pai), los de la California central (Mohave, Halchidhoma, Yuma, Halyikwamai, Cucapá, Kamia, Diegueño y Marciopa) y finalmente los de Arizona (Havasupai, Walapai, Tulkepai, Yavapai) (Kroeber, 1976).

Como generalidades sobre estos grupos es importante apuntar que los Diegueños, así como los Kamia, los Mohave, los Cucapá y los Kiliwa, estaban organizados en clanes patrilineales exogámicos. Para algunos de estos grupos, el nombre de cada clan es asociado con localidades. Producían su propia cerámica, así como cestería. Todos estos grupos, que fueron registrados a lo largo del siglo pasado o antepasado, para el momento en que se hicieron las etnografías, ya habían dejado de ser cazadores recolectores y vivían en casas, practicando la agricultura como una de las formas de subsistencia, entre otras actividades (Gifford, 1931; W. Kelly, 1977; Kroeber, 1976; Meigs, 1939).

Los grupos de filiación lingüística yumano-cochimi tienen una serie de elementos en común, entre los que se encuentran la cultura material, con elementos como pipas, tablas ceremoniales, capas de pelo, entre otros. Todo esto se relaciona con lo que se ha encontrado por parte de los trabajos arqueológicos, de los cuales ahondaré más adelante en el capítulo dedicado a ello. A este conjunto de elementos se le ha denominado como Complejo Ceremonial Peninsular, en relación con el complejo cultural Comundú, propuesto por Massey (Gutiérrez Martínez 2013; Massey

1947). Estos elementos se encuentran dentro de las narrativas etnográficas como las históricas y hacen referencia a la existencia tanto de especialistas rituales como a las ritualidades en sí a lo largo de toda la región. Kroeber (1976) menciona la existencia de pipas tubulares hechas de piedra o cerámica por parte de los grupos Diegueños, las cuales eran usadas en ceremonias religiosas y en la vida cotidiana. Mencionan el uso de sonajas hechas con el caparazón de tortugas (Kroeber, 1976).

Ceremonias como las relacionadas a los muertos (o ritos funerarios) han sido registradas etnográficamente en los grupos yumanos, como los Kiliwa, Diegueño, Cucapá, Kumiay y los Kamia (Meigs 1939; W. Kelly 1977; Gifford 1931; Davis 1919; Gabayet González y González Villarruel 2016). Estos ritos funerarios consisten de varias fiestas, al momento en que muere un pariente y una segunda, que es el momento en que el pariente pasa hacia el plano de los ancestros. En estos eventos se puede observar la presencia de chamanes, el uso de pipas de tabaco, tablas ceremoniales y efigies que en ocasiones representa a la persona que falleció, aunque en el caso de los Cucapá sería la efigie un ancestro que hace una ilustración de la persona a la cual se le está haciendo el rito funerario. En estas ceremonias acuden los parientes de la persona fallecida, los miembros de su linaje e incluso vienen personas de distintos grupos étnicos (es decir, puede que haya personas Pai Pai en una ceremonia de luto Kiliwa).

Meigs (1939) también registra una ceremonia llamada Ñiwey en donde el objetivo es contactar con los espíritus de los muertos para hablar con ellos, esta ceremonia se considera principalmente masculina. En este ritual los chamanes usan los pachugós o capas de pelo que son traídos de cuevas, se dice que nadie sabe cómo hacer este tipo de capas sino que más bien fueron hechas al inicio de los tiempos con el cabello de vírgenes que murieron; asimismo aquellos que usan los pachugós usan también un tocado de dos plumas de águila. Los asistentes se pintan la cara y el cuerpo, con el tipo de diseño que sea (ya sea líneas verticales, horizontales, etc). La presencia de efigies o ídolos también es indispensable en este tipo de rituales, llamadas Ñipumjós, hechas con madera, la cara y el cuerpo es pintado con patrones rojos mientras que el cuerpo está pintado de negro. Se guardan estas efigies en cuevas, al lado de una piedra plana que hace un sonido específico cuando es golpeada. Los espíritus visitantes de los ancestros entran el cuerpo de los chamanes durante las ceremonias, ellos son los únicos que pueden verlos, pero el resto de los asistentes a la ceremonia pueden escucharlos a través del chamán. Este tipo de rituales nos muestran la idea general yumana de que hay un plano donde viven los espíritus de los ancestros, el cual es distinto que en el que vivimos nosotros, que un chamán tiene la capacidad de contactar con estos mundos y que hay objetos materiales —como la efigie— que tienen un papel y agencia en los ritos yumanos.

Gabayet González y González Villarruel (2015) registran que los kiliwa llaman *mono* a esta figura antropomorfa (el ídolo o efigie) y que además también tienen un elemento llamado *trenza* que refiere a fragmentos de cabellera o a las capas de pelo usadas por los chamanes. La *trenza* se decía que procedía de los tiempos antiguos y que habitaba en los montes del territorio, en las cuevas, que eran como su casa. También es asociada a las mujeres casamenteras (Gabayet González & González Villarruel, 2015; Mixco, 1992). Estaba presente en los rituales y se le llevaba a pedir cosas a la *trenza*. Respecto al *mono* se dice que era una especie de guardia colocado en las cuevas, marcaba el territorio, cuidaba a un linaje y se le podía pedir cosas. Éste era una figura antropomorfa hecha de madera que tenía su propia *trenza*. Se puede decir que tenía una identidad humana poderosa, también podría ser interpretado como un especialista ritual muerto, pues a diferencia de los demás ancestros, es el único que tiene cuerpo y que está presente todo el año (Gabayet González & González Villarruel, 2015).

Se le puede atribuir a los monos la habilidad de ayudar a conseguir esposas al pedirselo, incluso los grupos Paipai denominaban a sus ídolos de madera como palo cuñado, no porque tenga una relación de ser el hermano o hermana del cónyuge tal cual sino porque se le ve como alguien que puede darte una hermana para conseguir pareja y seguir con el linaje (Gabayet González & González Villarruel, 2015). O sea los grupos yumanos que son hexogámicos, patrilineales y patrilocales, buscan mujeres de otras rancherías u otros linajes para casarse, para esto incluso se ha registrado entre los Cucapá, los Kiliwa y los Kamia (Gifford, 1931; W. Kelly, 1977; Meigs, 1939) que se da un dote o sea un regalo a cambio de una esposa, entonces se podría decir que los miembros de una comunidad dan a una hermana. A los monos se les paga con cabelleras de los antepasados, de modo que el *mono* actúa como interlocutor con el mundo de los espíritus y recibe las cabelleras de los muertos recientes como un bien a cambio de las esposas (Gabayet González & González Villarruel, 2015; Mixco, 1992). Existe una relación lingüística en las lenguas yumanas (Mixco, 1992), entre el nombre de estas figuras de maderas (*ñipumjós* o *ñpmhúùs*), con la forma de nombrar al vello púbico y con un término de parentesco que hace referencia hacia un antepasado. La similitud del nombre del ídolo de madera con el de los ancestros reafirma la idea de que puede el ídolo ser un ancestro en sí.

Entre las características generales de las mitologías que se encuentran en Baja California sobresalen tres tipos de personajes: los espíritus humanos o héroes antropomorfos, los animales con características humanas buenas o malas y los monstruos (Bendímez Patterson & Navejas, 1991). De los grupos del norte de la península (kiliwa, paipai, kumiai y cucapá) se tiene una creencia general de que existe un señor, creador de todo, se encontraba en constante guerra

y persecución con otro señor, que era una especie de dios de la vida o la vida misma. La imagen de un personaje creador de todo es constante y también el que él no tenga contacto con el mundo hasta que manda a algún hijo a transmitir mensajes. Una coincidencia que dejó a los misioneros reflexionando entre las similitudes entre los indígenas y la Iglesia católica.

Finalmente, apuntando más hacia los temas de género, me gustaría recalcar que entre los grupos Kamia, Gifford (1931) nombra la presencia de transvesties: “Transvesties de ambos sexos ocurrieron entre los Kamia, pero ninguno sigue vivo. La mitología describe un héroe o heroína cultural que era hermafrodita. Charles Beans supo de una mujer Yuma transvesti que se casó con otra mujer; así como supo de berdaches Yumas”<sup>9</sup> (Gifford, 1931, p. 56). Kroeber (1976) escribe que los Mohave llamaban alyha a los transvesties, refiriéndose a hombres que sueñan que son alyha por lo que pasan por una ceremonia para volverse tal, en la cual se les da un vestuario nuevo y se les pinta la cara de blanco, “tales personas hablan, ríen, sonríen, se sientan y actúan como mujeres”<sup>10</sup> (Kroeber, 1976, p. 749), mientras que las mujeres que pasan al género masculino se les llama hwami, pero para este cambio no hay ceremonia. Con respecto a los Mohave, estos podían tener un destino de volverse alyha o hwami si su mamá soñaba con ello mientras estaba embarazada, o bien si uno lo decidía durante la infancia (Devereux, 1937). Por otra parte, Kelly (1977) menciona que el explorador Fernando de Alarcón, en el área Yumana también encontró la presencia de berdaches, u ‘hombres vestidos con ropa de mujer’.

## 2.2.2 Mujeres en los trabajos etnográficos

Las mujeres Kiliwa y Diegueño, al igual que lo narrado por los misioneros, iban vestidas con una especie de faldas mientras que los hombres iban desnudos (Kroeber, 1976; Meigs, 1939). Las Kiliwa también tenían las orejas perforadas y utilizaban ocasionalmente una gorra roja, que les servía para sostener con la frente la correa de algún cesto (Meigs, 1939). Tanto las mujeres Cucapá como las Diegueño tenían tatuajes de líneas verticales en la barbilla, Kroeber apunta que se hacían durante ceremonias de adolescencia, y que también podrían realizarse en la frente, cachetes, brazos y senos (W. Kelly, 1977; Kroeber, 1976). Las mujeres de los grupos Mohave, además de tener tatuajes que no parecen ser específicos para un sexo o el otro, llevaban la cara con pintura, generalmente líneas rojas o amarillas en las mejillas, aunque había una diversidad de patrones y diseños (Kroeber, 1976).

---

9 Traducción propia: “Transvesties of both sexes occurred among the Kamia, but none are living now. Mythology describes a culture hero or heroine who was hermaphrodite. Charles Beans knew of a Yuma female transvestite who married another woman; also he knew of Yuma berdaches”

10 Traducción propia: “such persons, speak, laugh, smile, sit and act like women”

Sobre la división del trabajo, hay una homogeneidad de postura entre los misioneros, los cuales narran que las tareas de subsistencias las realizaban las mujeres, mientras que los hombres tenían menos actividades (Laylander, 2016; Lazcano Sahagún & Peričić, 2001), pero la etnografía hecha por Kelly sobre los Cucapá (W. Kelly, 1977) se diferencia pues escribe que las labores cotidianas eran llevadas a cabo tanto por hombres como por mujeres, y que había una libertad para pasar a la esfera de actividades femeninas siendo hombre y viceversa. Las mujeres de los grupos Mohave eran las principales encargadas de la agricultura, pero los hombres también participaban en estas actividades (Kroeber, 1976).

Se tenía un rito de iniciación femenina después de la primera menstruación, lo único que Meigs (1939) registra al respecto sobre las mujeres Kiliwa es que se bañaba a la mujer con cenizas durante cinco días, después se bañaba en agua fría durante el mismo periodo de tiempo; esto coincide con lo registrado por Kroeber sobre los Mohave (Kroeber, 1976). Sobre los Kamia, Gifford en su texto *The Kamia of Imperial Valley* (Gifford, 1931) escribe que después de la primera menstruación se ponía a la niña en cama durante cuatro días, y el primer día era bañada con agua caliente; no podía rascarse por lo que usaba un palito si es que sentía comezón, con un especial cuidado de no rascar el cabello. Además había una serie de tatuajes para niñas que se llevaban a cabo entre los 13 y 15 años, después de la primera menstruación, y al momento de hacerlos se tenía que ayunar y tenían que volver a quedarse en cama cuatro días después de ser tatuadas. Se hacían tatuajes en la cara y líneas negras en el pecho. Rust (1906) escribe sobre una ceremonia de pubertad Yuma realizada en 1889 en Mission Indians, cerca de la frontera de México con Estados Unidos, en esta también se lleva a cabo el baño de las niñas en cenizas durante cuatro días. El autor agrega elementos interesantes, como la presencia de una mujer anciana bailando alrededor de la o las iniciadas, y que al finalizar la ceremonia un jefe llevaba a las niñas a mostrarles una piedra sagrada que las protegía de los espíritus (esta tiene forma de “U”, o de una herradura) (Rust, 1906) El mismo proceso lo registra Kroeber (1976) para las niñas Diegueño, que además dentro de este grupo también está presente una piedra sagrada, así como la registrada sobre los Yuma (Rust, 1906). En la etnografía sobre los grupos Cucapá hecha por Kelly (H. W. Kelly, 1977), también se menciona que la niña que está siendo iniciada debe seguir una serie de baños rituales durante cuatro días, y que también tienen una serie de tabúes relacionados al cabello y a lo que se come durante ese tiempo. En esta etnografía además se hace mención a que el tener contacto sexual con una mujer menstruante era considerado tabú y en caso de hacerlo se tenía que someter a la mujer a los baños rituales por doce días. De la misma manera, una mujer podía embrujar a un hombre usando su sangre menstrual.

Fuera de los grupos yumanos, pero en la misma región de California (ver Figura 1), me parece pertinente apuntar los ritos de pubertad femenina de los Luiseño y los Cupeño registrados por Julian Steward (Steward, 1929). Estas ceremonias consistían en poner a las niñas sobre un pozo con piedras calientes durante tres días; en el cuarto día se les pintaba la cara de negro. Un mes después, se les pintaban líneas blancas verticales en la cara, para que otro mes después se pintaran líneas horizontales rojas. Finalmente las niñas iban a una piedra específica en donde pintaban diseños en forma de diamantes, representando serpientes de cascabel, todo con pigmentos rojos; es decir, tenían la producción de pinturas rupestres como parte de sus ritos de pubertad femenina (Hays-Gilpin, 2004; Steward, 1929). Emma Lou Davis (1961) hace un breve análisis sobre petrograbados en Mono Craters, los cuales tienen la misma forma de vulva que los presentes en Baja California y en el área de California en general, para argumentar por qué estos pudieron haber sido utilizados por niñas en ceremonias de iniciación y por qué son vulvas, basándose en comparaciones con otros sitios con las mismas figuras y argumentando el parecido naturalista a las vulvas, así como una posible relación entre la forma de herradura de estos motivos y de las piedras sagradas utilizadas en los ritos de las mujeres Diegueño y Yuma (Davis 1961). En general, el autor del libro *Petroglyphs of California and Adjoining States* (Steward, 1929) reconoce una serie de sitios, a lo largo de California (Ver Figura 2), en donde se han relacionado las manifestaciones gráfico rupestres con ritos de iniciación femenina, esto basándose en diversas fuentes (tanto etnográficas como arqueológicas).

Este tipo de actividades rituales (los baños, los tatuajes de la barbilla) se hacen con la ayuda de la madre de la niña que esté siendo iniciada junto con otras mujeres. También las madres ayudan a sus hijas al momento en que vayan a dar a luz, acompañadas de una partera y más acompañantes, todas mujeres. Para los Cucapá, solamente se permitía la entrada a un hombre al momento de un parto si éste se complicaba de alguna forma: “en este caso, un chamán hombre o mujer era llamado”<sup>11</sup> (W. Kelly, 1977, p. 68). Las mujeres Cucapá y Mohave parían sentadas, con la partera de pie ayudándola con presiones en el vientre y otra mujer más recibía al bebé (W. Kelly, 1977; Kroeber, 1976); el trato posterior que se le daba a la madre, al bebé, al cordón umbilical y la placenta varían entre cada grupo.

Dentro de los matrimonios, entre los Kamia, los Cucapá y los Mohave era común las separaciones y que a lo largo de la vida se tuvieran más de una pareja. Esto tanto para hombres como para mujeres, además de que la separación podía ser iniciada por cualquiera de los dos, sobre los Kamia se escribe que llegaban a tener hasta 10 o 20 matrimonios, aunque actualmente es más

---

11 Traducción propia: “in which case a male or female shaman was called”.

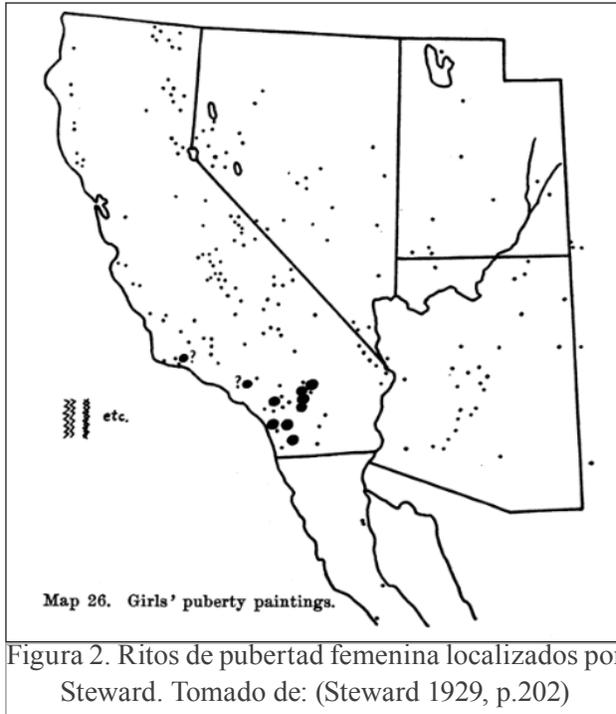


Figura 2. Ritos de pubertad femenina localizados por Steward. Tomado de: (Steward 1929, p.202)

común encontrar una pareja fija (Gifford, 1931; W. Kelly, 1977; Kroeber, 1976). Únicamente los hombres jefes de un grupo —pues las mujeres no ocupaban esos cargos—podían tener más de una esposa (Gifford, 1931; W. Kelly, 1977). Kroeber (1976) menciona que entre los Mohaves había una abierta libertad sexual tanto para hombres como para mujeres, no se exigía abstinencia sexual, pues en general en la vida cotidiana había una igualdad generalizada, mientras que en los ritos y ceremonias sí existía una subordinación femenina (Kroeber, 1976).

Entre los Kiliwa las capas de pelo ceremoniales —pachugós— estaban hechas con cabello de mujeres vírgenes o casamenteras (Mixco, 1992) y entre las mujeres Kiliwa se dice que nunca han visto los pachugós, pues si los vieran morirían. Mixco (1992) propone que como existe una relación lingüística en la forma de nombrar a los ancestros y el cabello (en su caso vello púbico), se puede pensar que los objetos chamánicos representaban una relación entre vida y muerte, específicamente un poder en la sexualidad; las capas serían una representación de la fecundidad femenina por el cabello procedente de las mujeres casamenteras, en oposición a otros elementos fálicos que los chamanes podrían llevar, como las tablas de madera (Mixco, 1992). Por otra parte, Laylander (2016) menciona que los chamanes eran generalmente hombres, “sin embargo, la presencia de una minoría de chamanes mujeres fue reportada en varios grupos”, entre esos en los Cucapá (W. Kelly, 1977; Laylander, 2016, p. 184).

## 2.3 Conclusiones

La información que Del Barco (1988) recolecta sugiere que las pinturas rupestres habían sido realizadas por grupos de gigantes provenientes del norte, y si bien podríamos pensar que hablaban de oleadas migratorias, también podrían referirse a un norte mítico, como del que proviene el personaje Guamongo o al que se regresó el personaje Gujiaqui, ambos del mito guaicura; o al norte al que te vas al morir si eres una persona buena, en oposición al sur si eres una mala; o incluso puede que lo que Clavijero (1852) denomina como países septentrionales de donde vienen

los espíritus de los ancestros se refiera más bien a este mismo norte mítico. Sumando también que hay una constante entre los mitos de la existencia de una antigua guerra, que podría ser a la que se refieren que vinieron huyendo los gigantes; y la constante de ver los montes como lugares relacionados a ritos (como en la fiesta del hombre venido del cielo donde éste viene del monte, o la cueva a la que se va a esconder el personaje Tuparán). Eso nos podría hablar de que, aunque ya no se utilizaran las pinturas rupestres en las prácticas cotidianas de los cochimíes, existía una narrativa asociada a las manifestaciones rupestres, la cual denotaba una parte de su carácter —o sea un origen del norte mítico—. No sabemos si esta narrativa ha sido una continuidad desde la época en que se realizaron las pinturas hasta la época de la conquista, o bien si es más bien una re-interpretación Cochimí sobre un fenómeno que ocurrió en el pasado.

Por las fuentes históricas y etnográficas podemos observar que existía una diferenciación por sexo marcada, que lo más probable es que fueran dos géneros diferenciados: femenino y masculino, pues habían actividades y vestimenta femenina y masculina, las cuales estaban desde el momento de nacimiento, así como ritos de iniciación femenina y masculina bien diferenciados. Además la diferencia de roles en las ritualidades, donde incluso existen tabúes en relación a las mujeres, como el que no puedan ver las capas de pelos o participar en las comidas en ciertas fiestas. Hay poca información con respecto a la existencia de un tercer o cuarto género, pues aunque se resaltó en la sección de fuentes etnográficas que en algunos grupos yumanos se encuentran personas de un tercer género (los alyha y hwami), no es una constante común en todos los grupos ni tampoco están presentes en las narrativas misionales. Considero que no se debe de cerrar la posibilidad de una fluidés de género entre los grupos yumanos, pero que se debe ver de una manera escéptica.

Con respecto a las relaciones hombre-mujer, no podemos asumir una dominación de un género sobre el otro, pues si bien Clavijero (1852) menciona que la fortuna de las mujeres dependía de los hombres, realmente no tenemos un dato claro que nos confirme eso. Dentro de la división de actividades por género vemos que las mujeres eran las encargadas de llevar el sustento familiar, lo cual no es sinónimo de ni dominación masculina ni tampoco femenina, sino más bien una forma de la organización económica del grupo. Iniciar separaciones maritales era por parte de ambos sexos, así como se sabe que ambos desarrollaban una sexualidad libre. A pesar de esto, podríamos considerar un mayor poder hacia el sexo masculino, considerando que los especialistas rituales, así como los jefes de los grupos, eran hombres, sin eso significar una total dominancia ni sumisión. Eso es pertinente de recalcar, pues retomando lo escrito en el capítulo anterior sobre arqueología de género, no podemos atribuir valores androcéntricos contemporáneos en las investigaciones arqueológicas si no se ve que en los grupos pretéritos compartieran este tipo de visiones.

Las mujeres eran un elemento esencial en la vida económica del grupo no solamente porque eran las encargadas de proveer de alimentos diarios a la comunidad sino porque el intercambio de mujeres por el sistema de parentesco exogámico que seguían aseguraba la continuidad de un linaje y proveeían trabajadoras económicas al grupo receptor. También por su cabello el cual se utilizaba para la creación de la trenza y de las capas de pelo utilizadas por los chamanes, al menos entre los grupos kiliwa, serán proveedoras de elementos con una carga simbólica fuerte, que sería intercambiado con los especialistas rituales y a la vez, con los ancestros. Probablemente su papel de llorar fuertemente durante los ritos funerarios, característica repetida en todas las narraciones tanto históricas como etnográficas, tuviera también algún sentido simbólico, junto con la sangre del dedo meñique de alguna hermana o pariente (mujer) que se usaba para curar a los enfermos.

Las fiestas y ceremonias documentadas por los misioneros hablan de una compleja vida religiosa y una organización social en torno creencias y religión. Esto se refuerza con los estudios etnográficos en donde se recalca también la presencia de estas actividades. En todas las fuentes se puede ver una importancia en temas relacionados a la muerte y a los ancestros, así como la pertinencia de especialistas rituales que dirigan este tipo de ceremonias. Por otra parte, los ritos relacionados al inicio de pubertad femenina, también tienen una serie de elementos en común: los baños rituales, el poner a las iniciadas a “asarse”, y en varios casos la pintura corporal y los tatuajes.

El punto de recalcar las ceremonias de iniciación es para resaltar que existen espacios con carácter ritual exclusivamente femeninos, así como señalar que la vida religiosa no es exclusiva de los hombres —como podría parecer debido a las otras fiestas exclusivas masculinas—. Asimismo, la creación de tatuajes y decoración corporal en estos eventos nos vuelve a reiterar una identidad de género femenina, separada de la esfera masculina, junto con una identidad relacionada a la edad, pues es a partir de la primera menstruación que se entra en otra categoría identitaria remarcada por los tatuajes y decoraciones corporales. Por otro lado me parece sumamente pertinente remarcar que las mujeres llegaron a ser autoras de pinturas rupestres en este tipo de situaciones. No porque los Luiseño y otros grupos hicieran pinturas rupestres en ritos de iniciación quiere decir que en la Sierra de San Francisco se hiciera lo mismo, pero sirve para ejemplificar, y mostrar que la creación de arte rupestre en ritos de pubertad femeninos era algo existente, y presente en varios grupos de la región, lo que nos deja una posibilidad abierta de que en la Sierra de San Francisco también se pudieran llevar a cabo este tipo de rituales.



Arqueología,  
Gran Mural,  
género y  
mujeres

Como se mencionó en el capítulo anterior, para poder llegar a conocer mejor el contexto de Baja California, se recurrirá a una revisión de la literatura generada por los misioneros, la investigación arqueológica y los estudios comparativos de las culturas aún vivas del norte de la península. En este tercer capítulo se hará una recolección de los trabajos arqueológicos generados en torno al fenómeno del Gran Mural, y a la información sobre género y sobre mujeres que se pueda recolectar en estas fuentes, con el fin de que, al hacer una fusión con la información de la literatura revisadas anteriormente, podamos tener un mejor panorama sobre los grupos que habitaron en la península, y los posibles autores de estas manifestaciones. En este capítulo se retomarán las discusiones e investigaciones que se relacionan directamente con las sociedades que crearon y utilizaron estas manifestaciones rupestres.

### 3.1 Trabajos arqueológicos sobre el Gran Mural

En el siglo XIX comenzaron las investigaciones con carácter científico, dejando de lado los trabajos con carácter evangelizador que se presentaron los siglos pasados; fue en la década de los 1880 cuando aparecieron los primeros informes y registros, realizados por el médico holandés Herman Frederik Carl Ten Kate. Este autor recorrió regiones del sur de Baja California, cerca de La Paz y Los Cabos, en donde encontró varias cuevas, algunas con entierros y otras con pinturas. Los huesos en su mayoría los halló con pigmentos rojos y envueltos en hoja de palma. Ten Kate atribuyó estos hallazgos a haber sido creados por los grupos pericúes, desligándolos de las prácticas yumanas los cuales practicaban la cremación con sus muertos (Mendoza Traffon, 2004).

Más tarde, durante la década de los noventa del siglo XIX, León Diguét, químico y etnólogo, visitó Baja California. Diguét registró alrededor de 30 sitios e hizo el primer reporte formal sobre los Grandes Murales, de los cuales observó las técnicas, estilos, temáticas, entre otros (Mendoza Traffon, 2004). Este autor propuso una cronología en donde los creadores de los grandes murales estarían en una primera etapa, los pericúes de las cuevas funerarias en una etapa posterior, y finalmente los grupos que tuvieron contacto misional. Asimismo, también encontró cavidades con entierros y ofrendas asociadas en la región del Cabo (Laylander, 2016; Viñas i Vallverdú, 2013). En Punta Pescadero encontró ofrendas funerarias que consistían en objetos de hueso, una punta o arpón, un mango de madera y una cabellera con una pieza de nácar. En otra cavidad, cerca de la población de Santiago, encontró tablitas pequeñas, bastones de madera y un faldellín de fibras similar a los narrados por los misioneros sobre las mujeres pericús (Viñas i Vallverdú, 2013, p. 58). Los trabajos de Diguét contribuyeron para las investigaciones posteriores.

Malcolm Rogers, conocido por sus trabajos pioneros en la arqueología de la costa oeste de los Estados Unidos, ya en el siglo XX, también contribuyó con los estudios de Baja California. Trabajó con la clasificación lítica, así como con investigaciones lingüísticas, para proponer una serie de fases de desarrollo tecnológico y una secuencia cronocultural del poblamiento de la baja y alta California, y el suroeste de Estados Unidos (Mendoza Straffon, 2004; Viñas i Vallverdú, 2013). Estableció tres fases de desarrollo basándose en industrias líticas: San Dieguito-Playa, Pinto-Gypsum y Amargosa (Mendoza Straffon, 2004). La primera etapa (San Dieguito-Playa) la ubicó alrededor del 1500 AC, aunque posteriormente se corrigió este dato y se situó entre el 8000-7000 AC. La segunda etapa, Pinto-Gypsum, Rogers la considera como indicador de la entrada de un nuevo grupo en la región proveniente del norte de California ubicándola entre el 800 AC y 200 DC, aunque más adelante se restableció Pinto entre 5000 y 2000 AC y el Gypsum entre 1500 AC y 600 DC. Finalmente, el complejo Amargosa, el cual Rogers consideró ser creado por grupos derivados del grupo del Pinto-Gypsum, se encontró en el suroeste de California y parte de Arizona entre el 200 y 900 DC (Mendoza Straffon, 2004, p. 24). Rogers consideró que el complejo Amargosa fue remplazado por los grupos Yumanos, para los cuales estableció tres momentos (Rogers, 1945; Viñas i Vallverdú, 2013, p. 61): Yumano I (Desde el 800 DC al 1050 DC), Yumano II (Entre 1050 DC y 1500 DC), finalmente el Yumano III en periodo misional (Desde el 1500 DC).

Más adelante se tiene la presencia William Clifford Massey en la península, un antropólogo norteamericano que realizó grandes aportaciones a los estudios de Baja California en cuestiones arqueológicas, etnológicas y lingüísticas (Laylander, 2015), aunque no se enfocó en los estudios del Gran Mural. Sus primeros trabajos arqueológicos en la península fueron en los años 1940 y 1941. Massey hace una distribución cultural basándose en datos lingüísticos de los grupos históricos y los relaciona con los materiales arqueológicos encontrados en los mismos territorios. En el Desierto Central se asocian los cochimíes con metates, puntas de proyectil triangulares aserradas y concheros en zonas costeras (Mendoza Straffon, 2004, p. 27). La parte norte de este desierto se encontró lítica toscamente tallada, artefactos Playa-San Dieguito y Pinto-Gypsum. Massey denominó la etapa arqueológica yumana como Comondú, la cual la vincula con los Grandes Murales y la cual se refiere a la fase prehistórica de los grupos yumanos que ocuparon el Desierto Central de la península, la cual estaría ubicada alrededor del 700 DC hasta la época misional, es decir en los años 1700 DC (Mendoza Straffon, 2004). Algunos elementos como las pipas tubulares, redes de nudo cuadrado, capas de cabello ceremoniales y tablas rituales, forman parte de la cultura arqueológica comondú (Rubio i Mora, 2013, p. 31). Antes de la cultura comondú, reconoce la tradición Clovis, de hace aproximadamente 10,000 años, dentro de la región centro de la península; la tradición San Dieguito-Playa alrededor del 8000 en la zona norte y centro de Baja California; posteriormente la Pinto Basin (o Amargosa I) y la Gypsum Cave (o Amargosa II) las

reconoce como haber iniciado en el 7500 AC, en la sección sur de la península y la sección norte respectivamente; la fase La Jolla la ubica entre el 1000 AC y el 1450 DC, desde el sur de Baja California hasta Rosario (Mendoza Straffon, 2004, p. 63).

Después del registro de las pinturas rupestres documentadas por Rogers, no fue hasta la segunda mitad del siglo XX cuando volvieron a aparecer trabajos relacionados a estas manifestaciones, con la investigación de la arqueóloga Barbo Dahlgren y Javier Romero. Basándose en los aportes de León Diguét, delimitaron que los sitios con arte rupestre se encuentran entre los paralelos 26° y 28°. Trabajó en la cueva San Borjita en la Sierra de Guadalupe, en la cual se realizó una excavación, registro del estado de conservación y una tipología de los motivos con el fin de realizar una cronología relativa. Dentro de los materiales encontrados en sus excavaciones figuran fragmentos de obsidiana, puntas de flecha, restos de utensilios de hueso y 40 metates con sus manos (Mendoza Straffon, 2004; Viñas i Vallverdú, 2013). En las clasificaciones tipológicas de la cueva San Borjita, identificó figuras antropomorfas siluetadas que nombró Espantajos —estas en ocasiones con elementos de sexo representados—, figuras en tinta plana bicolor divididas verticalmente que denominó Bicolores y figuras en tinta plana monocromáticas los cuales llamó cardones; consideró los antropomorfos siluetados como los más antiguos y los bicolors como los más modernos (Dahlgren, 1954).

Posteriormente, al principio de la década de los sesenta, el escritor norteamericano Stanley Gardner escribió un artículo para la revista Life sobre las manifestaciones rupestres; más tarde regresó a la península acompañado del arqueólogo Clement Meighan (Mendoza Straffon, 2004). Meighan registró 9 sitios, de los cuales visitó únicamente 4 y el resto fue fotografiado desde un helicóptero. Recogió material de superficie, de los cuales algunos objetos de madera encontrados en la superficie de cueva Pintada fueron utilizados para dataciones de radiocarbono; obtuvo una fecha de hace  $530 \pm 80$ , lo cual lo sitúa entre el año 1352 y 1512 (Meighan, 1969, p. 44); esto hace que Meighan sitúe las pinturas dentro de la cultura Comundú (Meighan, 1966). Estas dataciones las acomoda dentro de una posible fase final de la tradición pictórica del Gran Mural (Mendoza Straffon, 2004). El autor (Meighan, 1969, p. 40) también identifica una serie de elementos que apuntan a un uso de la cueva La Pintada posterior a la colonia. En primer lugar, una serie de cruces aisladas del resto de las pinturas; un cuchillo de hierro que puede ser de la época colonial; finalmente fragmentos de cerámica que si bien no eran de origen español, parece que fueron del contacto con grupos del norte de un periodo tardío. Meighan, en su visita a la Cueva Pintada (que él nombró cueva Gardner), recolectó una serie de materiales de superficie, entre esos: objetos de piedra (choppers, puntas de proyectil manos, metates), objetos de barro (vasijas), objetos de hueso (lanzas y fragmentos), objetos de madera (brocas para hacer fuego, mangos de flechas, segmentos

cortados, varita envuelta de fibra de yuca, etc), objetos de fibra (fragmentos de cestería, de yuca, tiras de palma, etc), cuerdas (trenzadas, de fibra de yuca, varitas trenzadas, etc) (Meighan, 1969; Viñas i Vallverdú, 2013, pp. 229–230).

En la década de 1970 Eric Ritter trabajó en la península, haciendo una serie de excavaciones en Bahía Concepción con el objetivo de analizar el patrón de asentamiento y el paisaje. Además desarrolla una cronología, basándose en las tradiciones líticas estudiadas (Mendoza Straffon, 2004). Del 5000 al 1000 AC nombra la tradición Concepción. La tradición Coyote la establece entre el 1000 AC al 1000 DC. Finalmente la cultura Comondú la ubica desde el 1000 DC hasta el momento del contacto (Mendoza Straffon, 2004).

Campbell Grant publica su libro *Rock Art of Baja California* en 1974 (Grant, 1974). Este autor describe los distintos estilos de arte rupestre que se encuentra en la península y les atribuye distintos nombres. Identifica tres principales regiones: norte, centro y el cabo. Dentro de las cuales cada una tiene un estilo abstracto y otro representacional los cuales llama: Great Basin Abstract, Great Basin Representational, Cochimí Abstract, Cochimí Representational, Cape Abstract y Cape Representational. Las pinturas rupestres en las cuales se centra este trabajo de tesis entrarían dentro del Cochimí Representational, el cual apunta que se caracteriza por pinturas de animales y humanas, de tamaño real o mayor, siluetados en blanco pero también con el uso de rojo, negro y amarillo, y que a pesar de ser representacional también tiene figuras abstractas. Me parece pertinente retomar que este autor propone una posible relación entre este estilo y los grupos Seri de la Isla Tiburón, así como también que asocia el estilo Great Basin Representational con ritos de paso.

En 1975 Harry Crosby publica *Cave Paintings of Baja California* (Crosby, 1997), en donde hace un recuento de los sitios que visitó en la Sierra de San Francisco, Sierra de Guadalupe, Sierra de San Juan y Sierra de San Borja, junto con descripciones de los sitios, mapas, y una serie de apuntes interesantes. Es él quien establece el término de Gran Mural como una forma de distinguir las pinturas que siguen los siguientes criterios: 1- Pinturas realizadas en partes altas, a más de 600 pies, en la península de Baja California entre 26°20' y 29° de latitud norte. 2- Imágenes derivadas de la observación de criaturas del mundo natural. 3- Las figuras de tamaño real o mayores pintadas en lo alto de una superficie. 4- Las figuras menores a un tamaño real pintadas en lo bajo de una superficie. 5- Los bordes externos de las figuras pintadas como características reconocibles, pero a su vez formalizando el dibujo del sujeto. 6- Sin detalles pero recompensando con técnicas artísticas (Crosby, 1997, pp. 210–211).

Tomando en cuenta las variaciones regionales, que se pueden ver reflejadas en la técnica, la temática, entre otras cosas, Crosby desarrolla a su vez ciertos subestilos: Rojo sobre granito, exclusivo de la Sierra San Borja, con figuras rojas de tamaño más pequeño en comparación a las otras sierras. San Francisco, el subestilo característico de la Sierra de San Francisco y Sierra San Juan, con figuras de gran tamaño en rojo, negro o bicolor. San Borjita, que se encuentra en la sección norte de la Sierra de Guadalupe, donde predominan las figuras humanas, algunas de ellas se presentan con líneas dibujadas dentro del cuerpo. El subestilo Trinidad, que está en una sección de la Sierra de Guadalupe se distingue por figuras de venados, a veces sugiriendo movimiento, con elementos más realistas que en otras regiones. El subestilo semiabstracto, figuras humanas con cuerpos cuadrados, proporciones irreales, además de motivos geométricos-abstractos (Crosby, 1997, pp. 213–215).

En la década de 1980, comenzaron una serie de estudios más sistemáticos (Gutiérrez Martínez 2006): El Instituto Nacional de Antropología e Historia impulsa proyectos de investigación del Gran Mural enfocados especialmente en la Sierra de San Francisco, y en 1989, un equipo de la Universitat de Barcelona trabajó en la documentación de los sitios del Gran Mural en la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe. Este segundo equipo realizó excavaciones de La Cueva —en el arroyo San Gregorio— y la cueva El Ratón (Castillo et al., 1994). Hicieron una serie de dataciones, primero en La Cueva que dio una fecha del siglo XVIII, en el  $170\pm 50$  AP, o sea alrededor del 1750 DC. En la cueva El Ratón identificaron diversas estructuras de combustión que demuestran un continuo y/o repetido uso del abrigo, las cuales fueron datadas y dieron unas fechas de:  $320\pm 120$  AP,  $450\pm 60$  AP,  $700\pm 130$  AP (Castillo et al., 1994).

En la excavación del yacimiento de La Cueva se encontraron con problemas post-deposicionales y con la quema contemporánea de cal (Rubio i Mora, 2013), por lo que no parece completamente significativo el fechamiento de  $170\pm 50$  AP. En las excavaciones que realizaron en la cueva El Ratón, se encontraron restos vegetales, industria lítica (puntas de proyectil, tajadores, raedores, buriles; con una predominancia de obsidiana del volcán de Las Vírgenes), restos faunísticos (huesos, dientes, concha, microfauna), industria ósea (fragmentos de punzones). El análisis espacial indicó que los materiales no estaban asociados a las estructuras de combustión.

Asimismo, el equipo de la Universidad de Barcelona desarrolla repertorios temáticos sobre los Grandes Murales, en los cuales observan las características de este estilo de manifestaciones rupestres (Castillo et al., 1994). Con el análisis de las superposiciones de las cuevas de La Soledad y La Palma, desarrollan la hipótesis de que las grandes figuras monocromáticas pertenecen a las fases más antiguas, seguidas por las figuras bicolors de mediano y gran tamaño,

mientras que las figuras más pequeñas y esquemáticas pertenecerían a fases más recientes. En el artículo revisado de Castillo, Fullola, Rubio i Mora, etc (Castillo et al., 1994) aclaran su postura en relación a que no tenemos suficiente evidencia arqueológica para asignar a estos murales —con su diversidad en subestilos— al grupo cochimí de la colonia, ni tampoco a un complejo cultural comondú. De cualquier forma, apuntan que esto no significa que los grupos de la época del contacto no usaran los murales, pues las dataciones y la estratigrafía cromática parecen indicar una temporalidad de ocupación larga (Castillo et al., 1994, p. 335). En el caso del trabajo realizado por Viñas (2013) sobre la Cueva Pintada, reconoce que hay ocho fases pictóricas para este sitio, donde las primeras 5 fases son atribuidas al Gran Mural, las primeras cuatro enmarcadas entre el 7000/5500-1500 AC, la tercera fase entre el 1500 AC y el 550 DC, y la quinta fase sería el Gran Mural en su periodo más tardío entre el 550/1000-1300 DC. La fase seis sería una combinación con la tradición Gran Mural y la tradición Yumana Comondú-Cochimí, ubicada alrededor del 1000/1300-1600 DC. La séptima fase también pertenecería a los grupos Yumanos, Comondú-Cochimí, y sería la que estaría relacionada con los grupos del contacto misional, entre 1600/1800-1900 DC. La octava y última fase está indeterminada (Viñas i Vallverdú, 2013, p. 250).

Posteriormente, como resultados de los trabajos impulsados por el INAH, se obtuvieron 81 dataciones, las cuales fueron tomadas de pequeños artefactos orgánicos procedentes de las excavaciones y la superficie de los sitios estudiados por ambos autores (Gutiérrez Martínez & Hyland, 2002, p. 327). Las fechas más tempranas provienen de un fragmento de carbón, con una fecha de  $10,860 \pm 90$  AP, nueve fechas dentro del periodo de 3400 AP y 1800 AP, y la mayor cantidad de dataciones (el 86.42%) se ubican después del 1800 AP: “La frecuencia se incrementa bruscamente después de 1800 AP y alcanza su cúspide alrededor de 1300 AP” (Gutiérrez Martínez & Hyland, 2002, p. 329). Finalmente la fecha dada más reciente estaría entre el 400 AP y el 200 AP. Por este gran lapso temporal que dejan una incógnita en la investigación, se ha propuesto que existió una fase cultural llamada Gran Mural, de grupos que habitaron del 7500 al 1450 AP aproximadamente, mientras que más tarde, del 1450 al 100 AP llegan los grupos cochimíes (Mendoza Straffon, 2004; Viñas i Vallverdú, 2013). Por las dataciones obtenidas mediante pigmentos en las pinturas, se podría considerar que ambos grupos culturales fueron autores de las pinturas rupestres del tipo Gran Mural, o sea que esta postura diría que la tradición de pintar con el estilo Gran Mural pudo haber durado siglos y que los grupos cochimíes no abandonaron esta tradición.

Sobre dataciones recolectadas directamente en pinturas rupestres, Viñas (2013, 236) recolecta de varias fuentes cuatro dataciones. De la cueva San Borjita, se dató una figura humana bicolor (rojo y negro), con fechas de hace 7500 años AP. De la cueva de El Ratón, se dató un puma de color negro, con fechas de hace  $4845 \pm 60$  años AP, aunque también se obtuvieron las

fechas  $1325\pm 435$  y  $5290\pm 80$  AP de dataciones directas en la cueva El Ratón (Castillo et al., 1994). De cueva de La Palma y cueva San Gregorio II, se dataron dos motivos –sin especificar qué tipo–, con fechas de  $3245\pm 65$  y  $2985\pm 65$  años AP. Por otra parte, el equipo de la Universitat de Barcelona (Díaz-Andreu et al., 2021) generó una tabla en donde se presentan las dataciones hechas por Gutiérrez y Hyland (2002) que se hicieron directamente sobre pinturas; en esta podemos ver con mayor detalle el tipo de motivos que fueron fechados (ver Tabla 1).

Gutiérrez y Hyland (2002), como parte del equipo del INAH, también realizaron una serie de excavaciones de pozos de sondeo y trabajos de prospección en la Cueva Pintada, Cueva La Soledad y Cuesta Blanca 27. Recolectaron una serie de hallazgos interesantes de materiales arqueológicos: fragmentos bien preservados de cordaje o red, muchos restos de madera carbonizada, huesos de animales grandes y pequeños, desechos de talla, puntas de proyectil, pedazos de astil de flecha, una madeja de fibra, concha trabajada y sin trabajar, espinas de biznaga atados en sus extremos con fibra de agave, metates y metlapiles (algunos con restos de pigmentos), morteros, punzones, raspadores bifaciales, cuentas de carrizo (las cuales sugieren que pudieron haber sido usadas en los faldellines que usaban las mujeres).

Otros materiales recuperados a lo largo de la península han sido las que pueden pertenecer a la parafernalia ritual narrada tanto en relatos misionales como en etnografías. El caso de las tablas pintadas han sido hallazgos casuales en cuevas o abrigos; en una de éstas cuevas, en San Faustino, se encontraron cuatro tablas ceremoniales asociadas a cinco pipas de madera (Casiano, 1987), aunque por no tener dataciones se le atribuye al contexto histórico. Asimismo se han encontrado representaciones de dichas tablas en el arte rupestre de la región, junto con posibles bastones de mando (Gutiérrez Martínez 2013; Gutiérrez Martínez y Hyland 2002). Ídolos de madera o efigies están presentes en las pinturas rupestres en la Cueva San Borjitas, donde se ve un antropomorfo masculino que sostiene lo que parece ser uno de estos ídolos (Gutiérrez Martínez 2013). Las pipas –a veces llamadas chacuacos– se han encontrado en contextos arqueológicos “desde muy al sur del territorio Cochimí, hasta hasta el territorio Diegueño en el norte” (Gutiérrez Martínez 2013, 171). Los bastones de mando o bastones de espíritus (spirit stick) también se han encontrado a lo largo de la península, adentro de abrigos rocosos, especialmente en la Sierra de Juárez y el área de Bahía Concepción (Laylander, 2016). O sea, podemos decir que son materiales presentes en un área geográfica amplia, así como presente tanto en contextos arqueológicos como en relatos misionales y etnográficos.

Finalmente podemos considerar el reciente proyecto de la UNAM, el INAH y la Universitat de Barcelona, en el cual realizó trabajo de campo en el área del cañón de Santa Tere-

**Table 1**  
Radiocarbon dates of painting material of Great Mural depictions. Radiocarbon dates have been calibrated using the internationally agreed atmospheric curve IntCal13 (Reimer et al., 2013), and the OxCal v4.3 computer program (Bronk Ramsey, 2001, 2009). Calibrated ranges have been obtained using the probability method (Stuiver and Reimer, 1993) and the endpoints were rounded out by 10 year when the error was greater than or equal to 25 year and by 5 year when the error was less than 25 year (Stuiver and Polach, 1977; Millard, 2014).

Site	Figure	Laboratory	Lab. Code	Date BP	Calibrated date (68% confidence) Cal BC/AD	Calibrated date (95% confidence) Cal BC/AD	References
San Bojita	Human figure (black and red colour)	Rafter	–	7500	–	–	Gutiérrez Martínez et al. (2010):4
San Ildefonso	Human figure (black colour)	Rafter	San Ildefonso 11	5325 ± 75	4460-4290 cal BC	4530-4340 cal BC	Wachman et al. (2002):948
San Ildefonso	Human figure (black colour)	Rafter	San Ildefonso 3	5325 ± 95	4310-4050 cal BC	4340-3970 cal BC	Wachman et al. (2002):948
Cueva del Huevo	Human figure (red colour)	University of Arizona	AA-5221	5290 ± 80	4280-4010 cal BC	4390-3970 cal BC	Fallolo et al., (1993):9; Rubio (2014):82
La Trinidad	Deer figure (red colour)	Rafter	La Trinidad 5	5225 ± 85	4280-3960 cal BC	4320-3500 cal BC	Wachman et al. (2002):948
San Ildefonso	Human figure (red colour)	Rafter	San Ildefonso 5	5125 ± 75	3940-3710 cal BC	3980-3560 cal BC	Wachman et al. (2002):948
Cuevas del Huevo	Deer figure (black colour)	University of Arizona	AA-5220	4045 ± 60	3700-3530 cal BC	3720-3380 cal BC	Pollina et al., (1993):9; Rubio (2014):82
El Pilo	Deer figure (white colour)	Rafter	El Pilo 3	4790 ± 70	3650-3390 cal BC	3700-3380 cal BC	Wachman et al. (2002):948
La Palma	Ten black flakes of paint	University of Arizona	AA25167	3245 ± 65	1610-1450 cal BC	1690-1410 cal BC	Gutiérrez Martínez and Hyland (2002):94
San Gregorio II	Black paint overlying a rock substrate	University of Arizona	AA25166	2945 ± 65	1370-1130 cal BC	1400-1000 cal BC	Gutiérrez Martínez and Hyland (2002):94
Cueva del Razon	Human figure (red colour)	Texas A&M University	4C36	1325 ± 360	270-1120 cal AD	110-1390 cal AD	Fallolo et al., (1993):9; Rubio (2014): 82
Cuevas del Razon	Deer figure (black colour)	Texas A&M University	4C35	295 ± 115	1450-1490 Cal AD	1420-1950 Cal AD	Pollina et al., (1993):12; Rubio (2014):82

Tabla I: Dataciones en motivos rupestres. Tomado de Díaz-Andreu (2021, p.169)

sa, entre el rancho Santa Teresa y Boca de San Julio, para hacer un estudio enfocado al sonido y la arqueoacústica, en el que se busca una relación entre el arte rupestre y la acústica del paisaje (Díaz-Andreu et al., 2021). El estudio de la arqueoacústica en los sitios con arte rupestre, pretende acercarse a un mayor entendimiento sobre las características que buscaban los autores al momento de elegir en donde plasmar las pinturas y grabados rupestres.

### 3.1.1 Interpretaciones

En los estudios del arte rupestre, han surgido una serie de propuestas interpretativas para darle significado a estas manifestaciones. La primera de ellas, desarrolladas a finales del siglo XIX fue la teoría del arte por el arte, esta idea se basaba en que todas las manifestaciones rupestres fueron hechas únicamente por la tendencia innata del ser humano a la expresión individual (Viñas i Vallverdú, Deciga, y Martínez 2000; Sanchidrián Torti 2001). Para principios del siglo XX surge la propuesta del arte rupestre como magia simpática. Se proponía que las pinturas de las cuevas del paleolítico, en Europa, eran parte de rituales que propiciaban la caza y la fertilidad (Cruz Berrocal & Fraguas-Bravo, 2009). Esta teoría de la magia simpática es adoptada para la interpretación de los murales de Baja California por parte de algunos de los primeros investigadores, como Meighan y Grant (Laylander, 2005, p. 178; Meighan, 1969, p. 66), debido a que dentro los animales representados en los murales, hay una predominancia de animales de caza (Laylander, 2005; Viñas i Vallverdú, 2013). Asimismo se ven sugerencias de que los Grandes Murales pudieron haber estado

asociados con temáticas de guerra y conflicto (Laylander, 2005, p. 178).

Crosby, en su libro *The cave paintings of Baja California* (1997) hace una nota al pie con relación a que el mural de la cueva San Borjitas puede estar relacionado a la guerra: “Quizá, este mural del techo simboliza la guerra entre los pueblos de las dos sierras”<sup>12</sup> (Crosby, 1997, p. 115). Lo que sugiere una posible temática bélica dentro del Gran Mural. Por otra parte, Crosby (1997) en sus conclusiones, menciona no tener duda de que estas manifestaciones eran utilizadas en ceremonias, que iban más allá de celebrar el poder de un líder o de un grupo y de enunciaciones individuales, sino que más bien se trataban de enunciaciones colectivas y celebraciones religiosas. Además, para Crosby, estas manifestaciones demuestran una fuerte cohesión social que permitía unificar un estilo, así como dar y seguir órdenes de alguna clase encargada de pintar. Considera que es probable que se hallan realizado las pinturas durante el otoño, ya que por haber pasado las lluvias del verano, hay agua y recursos, además de una temperatura moderada. Asimismo, recalca que debieron haber utilizado escaleras o andamios para la pintura de los murales, que aunque pareciera una solución complicada, tenían la tecnología disponible y la evidencia apunta hacia ello.

Más adelante, por parte del equipo de investigación del INAH, los autores María de la Luz Gutiérrez y Justin Hyland proponen que los murales se pueden relacionar con la veneración de ancestros, la identidad entre linajes, así como con chamanismo. Las teorías con respecto a la creación del arte rupestre por parte de chamanes en estados alterados de conciencia, es una teoría que surge el siglo pasado, gracias a la etnografía comparada (Sanchidrián Torti 2001; Cruz Berrocal y Fraguas-Bravo 2009). Las prácticas de chamanes o especialistas rituales se han encontrado en una gran cantidad de regiones en el mundo, así como diferentes estados de conciencia inducidos mediante auto-producción, como el ayuno o hiperventilación, o aportado por medio de psicoactivos (Cruz Berrocal & Fraguas-Bravo, 2009; Lewis-Williams & Dowson, 1988). Lewis-Williams y Dowson (1988) postulan que los motivos representados en las pinturas rupestres podrían referir a las distintas etapas al entrar a un estado alterado de conciencia, donde al inicio únicamente se ven figuras abstractas, posteriormente en una segunda y tercera etapa las figuras se vuelven formas icónicas (alucinaciones). La primera etapa está desligada a lo cultural y es un resultado neurológico compartido por los Homo Sapiens, mientras que las alucinaciones son de carácter cultural y particulares para cada individuo.

María de la Luz Gutiérrez (2013), en varios sitios del Gran Mural, hace un análisis de los tocados y la pintura corporal de los antropomorfos, los cuales los relaciona con la estrati-

---

12 Traducción propia: “Perhaps this ceiling mural symbolized warfare between the folk of the two sierras”

grafía cromática en la que se encuentran las pinturas, o sea el momento en el que fueron pintadas y, gracias a eso, pudo relacionar tocados y pintura corporal con posibles linajes. Es decir, que la diversidad de tocados representa distintos linajes a lo largo del tiempo. Además de que, por la poca recurrencia de los personajes con tocados, estos podrían estar relacionados con fundadores de los linajes, con personajes míticos, con chamanes (guamas), o jefes de un linaje, mientras que los antropomorfos sin tocados —que son la mayoría— podría deberse a gente común. La distribución de los personajes con tocados, está asociada a los clanes patrilineales exogámicos, unidades en las cuales se basó tanto la organización social como la espacial. Sin embargo, en su gran mayoría, se encuentran antropomorfos sin tocado, aunque presentan una diversidad de patrones cromáticos. Sobre estos personajes, María de la Luz Gutiérrez reflexiona que podrían ser otro tipo de especialistas rituales, o bien gente común, pero que se ve su afiliación a un linaje por medio del patrón cromático que lucen. La autora también escribe en relación a que el paisaje jugó un rol esencial al momento de elegir un sitio en donde plasmar un mural rupestre, que existió un juego entre la imaginación rupestre, el paisaje y la manera en que ambos se percibieron o interpretaron. La acción de transitar su mundo, de vivir y ser dentro de un paisaje concreto, significó una relación con el entorno que habitan, lo que trajo un significado simbólico con el que desarrollaron una estrecha comunión (Gutiérrez Martínez 2013, 462).

En la propuesta desarrollada por Gutiérrez y Hyland en su libro *Arqueología de la Sierra de San Francisco* (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002), los autores desarrollan la relación que ellos encuentran entre el complejo ceremonial comundú, el cual fue definido con base a elementos etnohistóricos, etnográficos y arqueológicos (Gutiérrez Martínez 2013), y el fenómeno del Gran Mural. Los elementos que definen al complejo ceremonial peninsular incluye la parafernalia ritual (capas de pelo, tablas pintadas, bastones ceremoniales, etc); la comunicación ritual con ancestros y figuras míticas; la personificación deidad-ancestro como un aspecto crucial en la realización de rituales; la capacidad de un chamán a ser poseído por espíritus; y el uso de tabaco de manera ritual (intoxicación: estados alterados de conciencia).

En el arte rupestre de la región se han encontrado ciertos motivos que se han asociado con tablas y bastones ceremoniales. Asimismo sobre algunos motivos, como las cuadrículas que se encuentran en la Cueva de los Músicos, los autores han propuesto que puede ser formas entrópicas realizadas por alguien atravesando un estado alterado de conciencia. Se propone que los chamanes, mediante el consumo de tabaco, entraban en trance, lo que les daba la capacidad de transformarse en médium y hablar con los espíritus; actividad que se pudo haber realizado en los sitios con pinturas rupestres y por eso la creación de éste tipo de motivos.

Otro punto es la metáfora de la muerte en la representación de animales y antropomorfos atravesados con dardos o flechas. Si bien podría verse como magia simpática o como la narración de una escena de muerte, las teorías de magia simpática en el arte rupestre ya han sido descartadas y no se tiene evidencia ni etnográfica ni etnohistórica de este tipo de magia; sin embargo se ha visto en las fuentes una gran importancia del tema de la muerte y los espíritus dentro de estas sociedades. Los autores proponen que este tipo de elementos, que cabe resaltar que en su mayoría son manifestaciones individuales en vez de narración de escenas, pueden ser una metáfora para la muerte temporal que el chamán experimenta mientras se encuentra en estado de trance.

La personificación deidad-ancestro es una de las características del complejo ceremonial peninsular, por lo que los autores proponen que la elaboración de la imaginería rupestre son representaciones relacionadas con la veneración de los ancestros y ancestros mitológicos comunes, o bien, de chamanes personificando a estas figuras. La presencia de ancestros era necesaria en todas las ceremonias importantes, incluyendo los ritos de iniciación masculina y femenina, ritos que se realizaban en conjunto con la ceremonia de duelo. Los sitios con pintura rupestre pudieron haber sido lugares de congregación de la comunidad, centrados alrededor de las ceremonias de duelo.

En conclusión, María de la Luz Gutiérrez y Justin Hyland, proponen una serie de temáticas para los grandes murales: la identidad y los linajes por medio de los tocados de los personajes, en relación a un culto a los ancestros; la presencia de especialistas rituales, estados alterados de conciencia y su participación activa en la creación de los paneles rupestres, así como también estarían posiblemente representados entre los antropomorfos; la importancia del paisaje para la creación del arte rupestre; la importancia de la muerte y los ritos mortuorios dentro de estos grupos. Por otro lado, por parte del equipo de la Universitat de Barcelona, se señala que no se puede atribuir un significado o uso específico al fenómeno del Gran Mural, pero que parece ser un sistema de comunicación complejo, posiblemente relacionado con la magia y el chamanismo, y su universo mítico (Castillo et al., 1994, pp. 335–336).

Para Viñas (2013) existen ciertos indicadores para afirmar que los sitios con arte rupestre del Gran Mural tenían un carácter simbólico y un uso ritual, que para el caso específico de la Cueva Pintada podemos observar en: su posición privilegiada en el espacio, cerca del cauce del arroyo de San Pablo y con varios ojos de agua que nace al pie de la cueva; los motivos rupestres en sí serían otro indicador, en donde podemos ver personajes que posiblemente sean la personificación de divinidades, seres míticos, antepasados, etc, imágenes mayores que integrarían la trama principal de la cueva e imágenes menores “que podrían indicar el paso de ritos o marcas dejadas durante las festividades” (Viñas i Vallverdú, 2013, p. 240); finalmente la deposición de materiales

sería un indicador del uso ceremonial ya que se encuentran posibles ofrendas de conchas, puntas de proyectil y restos de hogueras –que podrían indicar o la preparación de alimentos o la cremación de cadáveres–. El autor ve la Cueva Pintada como un sitio donde emanar fuerzas creadoras, un ámbito para la comunicación con entes sobrenaturales, un centro de cohesión social y transmisión de creencias y valores, un sitio donde cada sector de la cueva pudo haber sido utilizado para distintos tipos de ritos, ve el contenido relacionado con una cosmovisión centrada en conceptos de tierra-cielo-mar y vida-muerte-renovación, reconoce seres asociados al chamanismo, considera que el concepto de fecundidad está presente.

Por otro lado, Albert Rubio, miembro también del equipo de la Universidad de Barcelona, desarrolla un estudio en torno a la cueva El Ratón, en la Sierra de San Francisco (Rubio i Mora, 2013). Este autor, por medio de un análisis de los motivos, identifica una serie de temáticas en este sitio, los cuales vincula con elementos del ámbito mitológico. Rubio (2013) considera que el mural fue pintado en relación con la observación de los solsticios; pues el lugar en donde se localiza la cueva El Ratón corresponde a la cavidad más alta de la Sierra de San Francisco, cuenta con una visión panorámica del horizonte, y es un lugar en donde se puede observar la salida del sol durante el solsticio de verano. Existen otras cuevas dentro de la Sierra de San Francisco que han sido asociadas a la observación de los movimientos de la bóveda celeste, como puede ser la cueva de El Mono Alto y Cuesta Palmarito. El autor (Rubio i Mora, 2013) considera que hay una relación entre el tipo de motivos, y el orden en que se encuentran, entre estos sitios mencionados y la cueva El Ratón. Las temáticas que observó Rubio, son la relación entre carneros y venados, los cuales aparecen en una posición dinámica ascendente, marcando la importancia de los rumbos y las rutas, lo cual se ve coherente con los rituales solsticiales; observa también la temática de un antropomorfo con aspecto de tortuga en una escena de sacrificio, lo cual también lo relaciona con un entorno ritual de celebración de solsticios; finalmente reconoce la temática de una sucesión de venados, de los cuales se muestran etapas del desarrollo de sus cornamentas.

### 3.1.2 Mujeres en los trabajos arqueológicos

En las figuras de antropomorfos del Gran Mural se puede distinguir el sexo de los personajes por medio de senos dibujados de perfil, por el estado de embarazo –algunas veces ilustrado y otras veces aprovechándose el relieve de los soportes– y por representaciones de genitales. Estos últimos se ven de modo más frecuente en la sierra de Guadalupe, lo que ocasiona que sea una de las principales diferencias con el subestilo San Francisco, en donde en su mayoría son mujeres representadas por la ilustración de senos, a diferencia de los antropomorfos que nos encontramos en la Sierra de Guadalupe, los cuales se encuentran tanto masculinos como femeninos, una diver-

sidad de maneras de representar el sexo y también escenas sexuales (Gutiérrez Martínez 2007).

El que exista una gran cantidad de figuras que no presenten de manera explícita rasgos de género sugiere, según María de la Luz Gutiérrez Martínez, que “en ciertos contextos carecía de importancia su inclusión en los antropomorfos”(Gutiérrez Martínez 2013, 195). Aunque también, cabe la posibilidad de que en ciertas ocasiones la distinción de género se diera por medio de elementos asociados y no únicamente por la representación de un cuerpo femenino o masculino, como los que Gutiérrez (2007) ha podido identificar, donde las tortugas marinas y las borregas se vinculan con las mujeres, mientras que peces, lagartijas y bastones ceremoniales a los hombres.

Por otro lado, como vimos en el capítulo sobre arqueología de género, un antropomorfo asexualizado asimismo puede ser más bien una persona de un tercer género, por ejemplo un chamán, el cual no tuviera un género específico –debido a su estatus de especialista ritual–, o bien otra persona perteneciente a un tercer género. Si bien, el único elemento que tenemos para considerar otro género dentro del Gran Mural sería la posible presencia de chamanes, ya que se ha visto que en otros grupos pueden tener cierta fluidez de género. Un ejemplo es el caso de los chamanes de Siberia los cuales abandonaban su género de origen y tienen la capacidad de transitar entre los géneros (Schmidt, 2000), dentro de los grupos chukchi se reconocían más de 7 géneros, de los cuales un chamán podía transitar entre estos al estar en un trance ritual (Hollimon, 2000; Schmidt, 2000). En Norte América también se sabe que existieron especialistas rituales que podrían tener una fluidez de género, los cuales tenían un cierto poder para mediar entre las fronteras de lo femenino y masculino (Hollimon 2001; Walley 2018). En general, entre varios grupos se consideraba que un chamán o especialista ritual era incapaz de reproducirse, y se le relaciona a esta ambigüedad sexo-género con poder sobrenatural (Hollimon, 2001). Para el caso de Baja California, se podría considerar que los asexuados serían chamanes con una ambigüedad sexo-génerica, aunque bien, también podría ser que su sexo no fuera pertinente de representar en escenas específicas, o que estuviera representado con elementos asociados; lo que es seguro es que no podemos negar estas posibilidades atribuyéndoles el sexo masculino a todos los asexuados.

El autor Ron Smith (Smith, 1986) realiza un breve texto abundando en el simbolismo de género en el arte rupestre del Gran Mural. En su estudio se le da un énfasis principal a la pintura corporal, considerando que los muralistas podrían haber tenido ciertas configuraciones de pintura clasificada en grupos, y que esto se podría ver en ciertas cuevas donde haya diseños de pintura corporal que no se encuentre en otras, así como se podría ver con los tocados. Sobre las mujeres propone que se pueden identificar figuras femeninas sin tener un marcador de sexo (senos, embarazo, etc) por medio de la configuración de colores y diseño. Además de mencionar

que la manera en que se une la cabeza con los hombros (la forma de la cabeza del personaje) puede sugerir la presencia de cabello que sería un indicador femenino. Los elementos que se consideran de carácter femenino son: los diseños con líneas, el color amarillo, el color negro (mientras que el rojo es masculino), y las figuras bicolor con el lado derecho de la figura en color negro y el izquierdo en color rojo. En relación a las líneas se piensa gracias a lo narrado en textos etnográficos con relación a los yumanos, en donde las mujeres durante los ritos de paso se tatuaban líneas en la cara, mientras que en las ceremonias grandes se pintaban todo el cuerpo y había diseños distintivos para cada sexo (no sabemos los diseños de la pintura corporal durante las ceremonias, pero se sugiere que podrían haber sido motivos lineales como con la pintura facial). Smith (1986) propone que aquellas figuras femeninas sin senos pero con códigos de pintura femeninos, podrían ser mujeres en varios estados de ritos de paso (ver Figuras 3 y 4).

Por otra parte, en toda la región, tanto de Baja California como del norte del actual territorio mexicano, existen petrograbados de vulvas representados en algunas ocasiones en solitario, otras en grupos pequeños, pero también conjuntos con una gran densidad de estos elementos. Estos motivos se han identificado dentro de los paneles junto con las pinturas pero también en bloques pétreos al interior de los abrigos (Gutiérrez Martínez 2013). Por ejemplo, Harry Crosby (1997) registra en la Sierra de Guadalupe, en San Javier, un panel que consiste en una pequeña cueva con cientos de grabados de vulvas cubriendo toda la superficie y ni una sola pintura alrededor. Generalmente eran hechos en sitios que tuvieran un soporte de toba o ceniza volcánica, lo que facilitaba la creación de estos motivos. También es pertinente recalcar que algunos de estos motivos parecen haber sido remarcados durante varias ocasiones hasta provocarles profundas hendiduras (Gutiérrez Martínez 2007). La manera de representar las vulvas en estos bloques pétreos es la misma que la que se utiliza en la región de California de los Estados Unidos y que se han asociado con ritos de paso (E. L. Davis, 1961; Steward, 1929), mencionados en el capítulo anterior. Grant (1974) señala que los petrograbados de vulva que se encuentran en San Borjitas son idénticos a otros en otras regiones como en Bahía Chacala (en la península de California) y Sierra Nevada (en California). Pensar estos bloques como un espacio de uso femenino o ritos de pubertad femenina también podría ser relacionado con las improntas de manos dentro de la región del Gran Mural, en las que se han encontrado manos infantiles o adolescentes (Castillo et al., 1994).

La poca presencia de figuras femeninas en las pinturas rupestres de las grandes cuevas, a comparación de sitios como el hallado por Crosby en San Javier con cientos de motivos de vulvas, sugiere una distinción en la función que se le daban a los sitios con relación al género, donde probablemente no tuviera la misma relevancia en uno como en el otro. “En este

Female Body Painting Configurations

A	B	C	D	E	F	G	
Solid Body Painted Colors (with breasts)	Solid Body Painted Colors (without breasts)	Vertically Divided Body Painted Colors (with breasts)		Vertically Divided Body Painted Colors (with breasts)		Vertically Divided Body Painted Colors (without breasts)	
		Right Side	Left Side	Right Side	Left Side	Right Side	Left Side
[Red] [Black] [Yellow]	[Black]	[Red] [Black]	[Black]	[Black]	[Red] [Black]	[White] [Black]	[Black]

H	I	J	K	L	
Horizontally Divided Body Painted Colors		Solid [Red] Body Painted Color with [Black] strips center of body (with breasts)	Solid [Red] Body Painted Color with [Black] strips center of body (without breasts)	Solid [Red] Body Painted Color with [Red] strips center of body (with breasts)	Solid [Red] Body Painted Color with [Red] [Black] [Yellow] strips center of body (without breasts)
Top	Bottom				
[Red]	[Yellow]	[Black] 3 Body Stripes 4 Body Stripes 6 Body Stripes 7 Body Stripes 8 Body Stripes	[Black] 4 Body Stripes 5 Body Stripes	[Red] 6 Body Stripes	4 [Red] Stripes 5 [Black] Stripes 8 [Yellow] Stripes

Figuras 3 y 4. Tablas de pintura corporal propuesta por Smith.  
Tomadas de: (Smith 1986, 122)

sentido es pertinente señalar que las mujeres tenían sus propios espacios y lugares para la realización de ceremonias privadas vinculados con su género, mismos que fueron significados con pintura y grabado rupestre”(Gutiérrez Martínez 2013, 411), que podrían ser sitios exclusivos para esto, o bien, espacios dentro de los paneles, como en el caso de Cueva San Borjita, en la Sierra de Guadalupe, donde el lado noroeste de la cueva presenta tanto pinturas como petrograbados femeninos, con motivos de vulvas. Viñas (2013) apunta que las temáticas relacionadas a la fecundidad quedan implícitas por los grupos de figuras femeninas que se encuentran en los murales, en los cuales se pueden ver mujeres embarazadas, así como animales con panza voluminosa, e incluso niños.

Como últimos comentarios sobre los motivos antropomorfos en el Gran Mural, me gustaría retomar una serie de apuntes hechos por Laylander (2005). El autor apunta a que la mayoría de los antropomorfos tienen un género no especificado, pero que especialmente en la Sierra de Guadalupe, se pueden encontrar antropomorfos con genitalia masculina, además de las figuras femeninas con los senos bajo las axilas. Apunta a que si los antropomorfos son representaciones de ancestros, por tratarse de clanes de carácter patrilineal, se esperaría que las representaciones de mujeres fuera rara o nula. Si fueran murales con temáticas de guerra o conflicto, habría una mayor representación de ambos sexos, pues menciona Laylander (2005) que, aunque las mujeres no necesariamente fueran guerreras, serían un foco para las comunidades enemigas. De la mano con esto, la presencia de los niños en los murales apuntaría más a temáticas de conflicto que a chamanes en estados alterados de conciencia (Laylander, 2005).

Finalmente, para terminar esta sección sobre mujeres en los trabajos arqueológicos, voy a retomar las excavaciones de pozos de sondeo llevados a cabo por Gutiérrez y Hyland (2002), en los sitios con pinturas rupestres: La Pintada, La Soledad y Cuesta Blanca 27. Esto con el fin de identificar posibles objetos que podamos relacionar con las mujeres de los grupos autores de las pinturas rupestres.

Tanto en La Pintada, como en La Soledad hay registro de antropomorfos sexuales como femeninos representados en los murales. Por parte del sitio que Gutiérrez y Hyland llaman Cuesta Blanca 27, no hay un registro específico del panel, pero a pesar de eso hay una relación con el motivo M62 (un pequeño grupo de petrograbados de vulvas), el cual Crosby (1997) registra que encontró en las Cuevas del Arroyo de Cuesta Blanca. Esta relación se puede ver gracias a que Gutiérrez y Hyland apuntan a que dicho sitio se encuentra en el Arroyo de San Pablo, y Crosby señala que en esta área se encuentra Cuesta Blanca: una línea larga de pequeñas cuevas con un deterioro de las pinturas evidentes (Crosby, 1997, p. 83). Por lo que podemos

apuntar a que Cuesta Blanca 27 se encontraba en esta serie de cuevas, que es también donde Crosby identificó el grupo de vulvas M62.

En las excavaciones en general se pudieron encontrar una serie de elementos en común, como ya se mencionó en el capítulo 3 de esta tesis (desechos de talla, concha, lítica pulida, huesos de animales pequeños, etc); pero lo que llama la atención es la presencia, en los tres sitios mencionados (La Pintada, La Soledad y Cuesta Blanca 27), de fragmentos de cordel y cuentas de carrizo. En total se encontraron 36 cuentas de carrizo, las cuales muchas de estas están decoradas con incisiones circundantes o líneas negras pintadas (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 278). En La Pintada y en Cuesta Blanca se encontraron fragmentos de cordel con dicho tipo de cuentas. Estos elementos son pertinentes en este trabajo ya que “es muy probable que las cuentas de carrizo ensartadas sean fragmentos de especímenes de faldellín utilizados por las mujeres en esta área” (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 279), basándonos en lo descrito por Del Barco (Del Barco, 1988, p. 186). Además, en Cuesta Blanca 27 y La Soledad, en los mismos pozos de sondeo en donde se encontraron las cuentas de carrizo y los cordones, se recuperaron metates con restos de pintura negra. Incluso, en el caso de Cuesta Blanca 27 (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 222), estaban en el mismo estrato del pozo; es decir que la temporalidad en que se hicieron las pinturas, y en el que estuvo la mujer dueña del faldellín, fue el mismo. Estos elementos podrían sugerir, pero no confirmar por si mismos, la presencia de mujeres en el Gran Mural.

## 3.2 Conclusiones

Con respecto a las fechas y a las cronologías, desde los primeros estudios en el área del Gran Mural, se ha intentado establecer una serie de cronologías y fechas, que en las épocas más contemporáneas, se ha podido complementar con el uso de nuevas tecnologías, como las dataciones por radiocarbono. Podríamos estimar que los primeros pobladores de la península se relaciona con los hallazgos de la cultura Clovis, hace más de 10 mil años, mientras que las fechas más antiguas del arte rupestre estilo Gran Mural lo podríamos situar entre hace 7 mil y 10 mil años; y las fechas más recientes podrían sugerir que la práctica de pintar manifestaciones rupestres pudo haber perdurado hasta la época del contacto misional.

Si revisamos las dataciones que se han realizado directamente a las pinturas rupestres —en El Ratón, San Gregorio II, Cueva de La Palma y San Borjitas—, en comparación con las cronologías propuestas por Massey, Rogers, y Ritter, podríamos ver que a grandes rasgos se establecen en un periodo de hace dos mil años. Únicamente las fechas obtenidas en La Palma y San

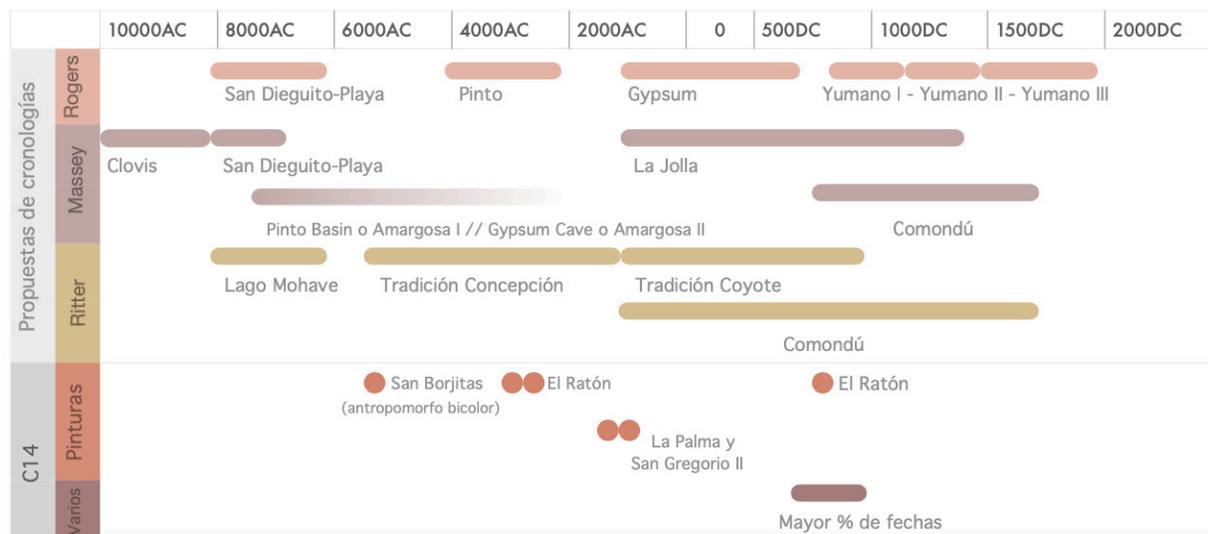


Figura 5. Propuestas cronológicas y dataciones de radiocarbono (elaboración propia).

Gregorio II se puede asociar con el periodo que Ritter nombra Comondú, mientras que si vemos las demás fechas y las demás propuestas cronológicas, no se puede considerar que las pinturas pertenecieran con esta tradición cultural, sino que se habría desarrollado desde momentos anteriores (Ver Figura 4). En sentido opuesto, a pesar de que en los estudios de María de la Luz y Justin Hyland, se encontraron dataciones de hace 10 mil años, al haber sido una fecha extraordinaria obtenida de un fragmento de carbón, no podemos considerar que los grandes murales tienen esta antigüedad.

Por otra parte, además de las dataciones que nos sirven para ubicar temporalmente a las pinturas rupestres, dentro de un marco de referencia más general, también la estratigrafía cromática nos sirve para generar un mapa temporal sobre el proceso de realización de dichas manifestaciones; es decir, llegar a identificar qué tipo de motivos fueron hechos antes o después. De los autores revisados, Dahlgren (1954), con su análisis en la cueva San Borjita, denomina a los antropomorfos espantados como los más antiguos y los bicolors como los más modernos; de la misma manera, el equipo de la Universidad de Barcelona (1994), con el análisis de las cuevas de La Soledad y La Palma, coloca a los bicolors en una capa más reciente que los antropomorfos monocromáticos. Este tipo de estudios se puede relacionar, por ejemplo, con la cronología que hizo Viñas (2013) sobre las fases pictóricas encontradas en el Gran Mural. Este ejercicio se realizará en el capítulo correspondiente para analizar las fases en donde se encuentran las figuras femeninas del Gran Mural.

Asimismo, se proponen una serie de estilos para delimitar las pinturas rupestres las cuales serán retomadas en este trabajo de tesis. Los estilos propuestos por Harry Crosby han servi-

do para delimitar los murales a estudiar en de un área más amplia dentro de la península, mientras que los tipos de antropomorfos, o estilos, delimitados por Dahlgren (1954), servirían para generar una diferenciación dentro de los paneles, que a su vez se pueden relacionar con la estratigrafía cromática, y las cronologías de la península, mencionados anteriormente.

Con respecto a las interpretaciones que los autores mencionados en este capítulo han hecho sobre las pinturas rupestres, considero que hay una concordancia general en que estos sitios fueron utilizados como un espacio ritual, asociado a un pensamiento mítico-religioso, y que los antropomorfos representados podrían trascender del plano ontológico del ser humano, y ser quizá ancestros, deidades, etc. Conuerdo con esto y considero que las pinturas rupestres fueron más allá que una simple manifestación del ocio de los antiguos californianos, que estos fenómenos se relacionan con sus creencias y ritualidades.

De la mano con lo anterior, María de la Luz Gutiérrez (2013) apunta a que la elección de los sitios en donde realizar las pinturas tuvieron una relación clave con el entorno en el que habitan y la cosmovisión de los habitantes, y esto lo han notado los diversos investigadores en la región, al asociar los sitios con los ríos y cuerpos de agua. Incluso, como se mencionó en el capítulo sobre arqueología de género, la manera de concebir y significar el paisaje puede relacionarse con la manera en que se percibe el sistema de sexo-género, por lo que me parece que al notar que se tiene una discriminación entre los sitios que usaban para pintar, no se puede dejar de lado considerar que también existe una relación de este tipo pero con respecto al sexo y/o género.

A pesar de que sabemos que existieron chamanes en la época del contacto con los misioneros y en los grupos yumanos contemporáneos, es difícil afirmar que existía la misma figura de especialista ritual en la época en la que se realizaron las pinturas rupestres del Gran Mural. Sin embargo, se puede considerar su presencia debido al carácter ritual de los sitios, a algunos motivos abstractos que podrían asociarse con las primeras fases de los estados alterados de conciencia, y a la analogía etnográfica con los grupos yumanos posteriores. Por otro lado, la presencia de chamanes, abre la posibilidad de pensar que estos personajes fueron parte de un tercer género, o que bien fueron personas no asociadas a los géneros femenino ni masculino, aunque no se tienen suficiente información para pensar en ello.

La propuesta de relacionar las manifestaciones con el culto a los ancestros se podría ver asociada con la frecuente temática sobre la muerte que se encuentra en el Gran Mural —en donde hay una amplia cantidad de figuras tanto zoomorfas como antropomorfas atravesadas por flechas—. Así como también podemos seguir la línea propuesta por María de la Luz Gutiérrez

(2013) en donde los tocados puede ser representaciones del linaje. Si bien Laylander (2005) considera que la presencia de mujeres en un mural relacionado a los ancestros debería ser casi nula por deberse a clanes de patrilinaje, por lo visto en las fuentes etnográficas sobre los grupos yumanos en el capítulo anterior, las mujeres y lo relacionado a ellas se ven como un elemento clave-simbólico en el diálogo con los ancestros.

Para terminar me gustaría resaltar que anteriormente no se han hecho estudios a profundidad sobre las mujeres representadas en los murales de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe. Si bien consideraría que únicamente los artículos de María de la Luz Gutiérrez y el de Ron Smith son los únicos que han abordado esta problemática (Gutiérrez Martínez 2007; Smith 1986). En ambos trabajos se resalta sobre la presencia de senos como indicador de sexo para las figuras femeninas, junto con otros posibles identificadores en donde se incluyen elementos de género. Por ejemplo, en el caso de Gutiérrez (2007) se asocian las mujeres con tortugas marinas y borregas, mientras que en el texto de Smith (1986) se remarca que dependiendo de la configuración de colores y diseños en los antropomorfos, se puede identificar el género de los antropomorfos. Ambos trabajos los retomaré a lo largo de esta tesis como una base, para enfatizar sus observaciones. Asimismo, en este capítulo se resaltó la presencia de petrograbados con posibles representaciones de vulvas, los cuales han sido localizados de manera aislada (como en cueva La Pintada), en bloques junto con pinturas (como en San Borjitas) y en sitios aislados (como en San Javier). Estos petrograbados de carácter femenino también serán retomados para el análisis de esta tesis.



# Metodología

El objetivo de esta tesis es identificar si existen particularidades y patrones en los motivos antropomorfos femeninos, o bien si se carece de ellos. Esto con el fin de acercarnos a las maneras en que las culturas autoras representaban sus identidades de sexo y/o género, y con eso aproximarnos a la forma en la que las vivían dentro de sus sociedades, así como el papel de las mujeres en el arte rupestre de la península. Para esto, a su vez, se tiene una serie de objetivos particulares: en primer lugar realizar un catálogo de figuras femeninas junto con una descripción de sus características morfológicas; también precisar la posición espacial de las figuras femeninas dentro de los paneles con murales; asimismo identificar qué otros motivos se encuentran asociados con las mujeres representadas (animales, símbolos, etc); posteriormente ubicar geográficamente los sitios en donde se han podido encontrar figuras femeninas y generar un mapa que nos permita visualizar la distribución espacial de las mismas.

Se tomarán en cuenta los capítulos escritos previamente para el desarrollo del presente, empleando la arqueología de género para delimitar el modo con el que se observan los antropomorfos y cómo influye en la manera en que se asocian con las concepciones de sexo-género. La arqueología de género, como ya se expuso en el capítulo 1 de la presente tesis, ha hecho hincapié en que el género no es algo innato en el ser humano (a diferencia del sexo que tiene carácter biológico), por lo que para poder acercarnos a conocer el género en las sociedades del pasado se tiene que buscar un acercamiento a elementos culturales que nos puedan hablar de ello. Por otro lado, se van a considerar los trabajos arqueológicos realizados en la zona como punto de partida; es decir, se considerará lo que ya se ha hecho como fuente de información, como inspiración para seguir sus propuestas metodológicas, pero también se tomará en cuenta las conclusiones que han llegado, los elementos que se han remarcado como importantes para los autores del Gran Mural (como una importancia en la ubicación espacial o en los tocados de los antropomorfos) para considerarlo como categoría de análisis. En este capítulo, primero se hablará sobre qué herramientas se han utilizado, y cómo se han seleccionado criterios basándose en los antecedentes; en una segunda parte se expondrán los resultados.

## 4.1 Herramientas

Para llegar a cumplir dichos objetivos se ha tenido una principal limitante, que ha sido la ausencia de trabajo de campo y la imposibilidad de acceso a bibliotecas, esto debido a las medidas sanitarias adoptadas por causa de la pandemia de COVID-19, dentro de la cual se ha desarrollado esta tesis. Debido a esto, la información se ha obtenido de dos principales fuentes: la información bibliográfica publicada y disponible en línea, y el registro de paneles rupestres realizados previamente por María de la Luz Gutiérrez y César Villalobos (Gutiérrez Martínez, et al

2021). El catálogo de figuras femeninas realizado se ha hecho con información obtenida por estos medios, incluyendo las fotografías. Esto ha influido en el trabajo en sentido que el total de figuras femeninas registradas puede que sea únicamente una parte de la totalidad de mujeres, pues no sabemos si habrá más que no hayan sido registradas y/o publicadas. Esto afecta en el sentido de que no se puede tener un registro con la precisión deseada, es decir, únicamente se analizarán aspectos que pueden ser observados de manera remota.

El trabajo se ha dividido en dos etapas metodológicas principales, siendo la primera la relacionada con la revisión de artículos, tesis, libros y publicaciones académicas en general. En la segunda etapa se ordenó y analizó la información recolectada. Como ya se mencionó en los capítulos anteriores, se ha realizado una discriminación de textos a revisar: para los antecedentes me he enfocado en fuentes históricas de los misioneros de la región central de la península, fuentes etnográficas de los grupos yumanos al norte de Baja California (ver capítulo 2), y fuentes arqueológicas sobre el arte rupestre de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe (ver capítulo 3). Dentro de los antecedentes se remarcó la información específica sobre mujeres, debido a la temática de este trabajo. Por otra parte, para el marco teórico se ha elaborado una revisión específicamente de la arqueología de género y de esta aplicada al arte rupestre (ver capítulo 1).

Mientras se realizaba la revisión de literatura sobre trabajos arqueológicos en la región del Gran Mural, se fue generando una base de datos (en el programa Numbers) de cada motivo antropomorfo femenino que se identificaba. Se hizo una tabla que incluían los campos: Unidad Mínima (una clave para identificar a las mujeres registradas, las cuales van de la M01 a M78); ubicación (si se localiza en la Sierra de San Francisco o Sierra de Guadalupe); cueva/sitio (el nombre del sitio en donde se encuentra, por ejemplo: Cuesta del Palmarito o La Pintada); UTM (para aquellos sitios de los cuales se obtuvieron las coordenadas en sistema Universal Transversal de Mercator); datación (para aquellos sitios de los cuales se han hecho dataciones de radiocarbono); tipo (se especifica si se trata de una pintura o petrograbado); estilo y sub-estilo (todas las figuras son del estilo Gran Mural, pero se identifican los sub-estilos a los que pertenecen algunas figuras); tipo de colores (se diferencia entre figuras monocromáticas, bicolores y tricolores); colores (se identifican los colores de cada figura, por ejemplo: rojo y negro); técnica (es para distinguir a grandes rasgos la técnica con la que fueron hechas, principalmente tinta plana, dibujo y grabado); posición (para diferenciar la postura de las figuras, por ejemplo: frontal vertical, frontal horizontal, perfil); brazos y piernas (en esta sección se creó un campo para cada brazo y pierna, es decir izquierda y derecha, para poder identificar la postura en que estaba cada antropomorfo); marcador de sexo (debido a que todos los motivos en esta tabla deben de ser sexuados se identificó el elemento que las identifica como mujer: vulva y senos, por ejemplo); tocado (este campo se usó

para remarcar aquellas figuras antropomorfas que tuvieran tocado); asociaciones (se anotaron los motivos asociados con cada motivo, tomando en cuenta de su posición en relación con la figura femenina); comentarios (este campo se usó para realizar anotaciones que servirán para el análisis de las figuras); finalmente se incluyó un campo con la bibliografía en donde hacen referencia a la figura femenina en cuestión, con una ilustración y una fotografía. Posteriormente, toda esta información se usó para generar un catálogo con una muestra de figuras femeninas, donde se incluyan las características recolectadas, una fotografía y la ilustración de cada motivo, el cual se presenta en el anexo de esta tesis (este ha sido generado en el programa Adobe InDesign).

Para generar dicho catálogo se tomaron en cuenta las posturas de la arqueología de género, las cuales fueron desarrolladas en el primer capítulo. Esto también influyó en la interpretación que se realizó sobre los resultados obtenidos. Para la identificación de mujeres se han considerado únicamente los marcadores de sexo en ellas, dejando de lado en primera instancia los marcadores de género. Para el caso de las mujeres de Baja California, autores que han trabajado en la región del Gran Mural previamente (véase el capítulo 3 en esta tesis), identificaron que las mujeres han sido representadas principalmente con senos (ilustradas debajo de las axilas), con estado de embarazo (en ocasiones representado por el relieve de la superficie en donde fueron pintadas, y en otros casos los antropomorfos fueron pintados de perfil para resaltar el vientre abultado). Por otra parte, se ha observado que la presencia de vulva en antropomorfos también es un identificador de sexo presente en el estilo Gran Mural, estas figuras se han identificado con ausencia o presencia de senos y/o embarazo. Las diversas formas de representar la vulva son: con un círculo o medio círculo con presencia o ausencia de una línea en el centro; con una serie de líneas talladas entre las piernas; y finalmente con unas líneas en forma de “T”. Asimismo, existen los símbolos de vulva, que son una abstracción y que se ilustra independientemente de un antropomorfo (ver Figura 8). Para este trabajo se tomarán en cuenta la presencia de mínimo uno de estos tres elementos (senos, vulva, embarazo) para delimitar un antropomorfo como femenino. Para denominarlo como masculino únicamente se tomará en cuenta la representación del pene. Estos serán considerados como antropomorfos sexuados (las mujeres u hombres), mientras que el resto de los antropomorfos —que son la mayoría— serán considerados como asexuados. Asimismo, se tomarán en cuenta los motivos de vulva, que se encuentran de manera aislada, como un elemento femenino.

En ocasiones, los autores utilizaron como recurso el relieve de los soportes rocosos para demarcar el sexo. El caso más evidente es en la cueva La Pintada, en donde una figura femenina con senos claramente marcados, se representa el estado de embarazo utilizando el relieve de la roca, dando un efecto de vientre abultado. Existen otras 2 figuras en donde parece que el relieve de la roca puede sugerir un indicador de sexo. En la misma cueva La Pintada, también existe una

figura femenina en el que, dependiendo de la perspectiva en que sea vista, la forma de su cuerpo cambia y, desde un ángulo específico parece tener unas caderas más grandes (Fig 6). En segundo lugar, en la cueva La Soledad, en el panel principal, donde hay 2 figuras femeninas, se encuentra otro antropomorfo que el relieve de la roca parecería dos senos (Fig 7). El caso de utilizar los soportes rocosos para demarcar embarazo se ha observado que se utilizó también para resaltar ciervas embarazadas, pero para el caso de los senos y las caderas, no se vio en ninguna otra figura, por lo que podrían ser creaciones intencionales únicas o meramente casualidades. Estos dos últimos casos quedan como una propuesta para los sitios que aún falta por registrar, por si se vuelve a encontrar este fenómeno.

Para indagar en los elementos que puedan estar relacionados a las concepciones de género –dentro de las sociedades autoras—, se tomarán en cuenta todas las características recolectadas (asociaciones, patrones, postura corporal, etc). Asimismo, al momento de describir las figuras recolectadas, se tomará en cuenta el espacio en donde se encuentra ubicado dentro del paisaje, la posición de las mujeres en el panel y la postura de las figuras –los brazos y las piernas—, con el fin de observar si estos elementos pudieran tener alguna relación con el sexo-género de las figu-



Figura 6: Figura M09 en Cueva Pintada desde distintas perspectivas.  
Ambas fotos tomadas de <https://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Figura 7: Cueva La Soledad.  
Foto tomada de <https://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

ras. No se debe de dejar de lado la posibilidad de una ausencia de elementos relacionados con el género, pero este trabajo estará basado principalmente en el sexo de los antropomorfos.

Para el análisis de las figuras femeninas, las características que se seleccionaron fueron: ubicación espacial, situación dentro del panel, estilo, sub-estilo, colores, técnica, posición, tocado, y otras observaciones. La elección de estas categorías se ha realizado tomando en cuenta los trabajos arqueológicos que se han generado previamente en la región y la arqueología

sobre el arte rupestre en general. Asimismo, me he inspirado en la manera que en Viñas (2013) registra los motivos de la Cueva Pintada para hacer el registro de los motivos aquí trabajados.

Retomando las ideas de que los sitios del Gran Mural se encuentran en sitios con importancia en el paisaje (Gutiérrez Martínez 2013; Viñas i Vallverdú 2013), se identificará la ubicación de los paneles con figuras femeninas. La ubicación específica de cada sitio con figuras femeninas servirá para desarrollar un mapa donde se permita visualizar la ubicación de los sitios con mujeres representadas, con el fin de observar si se encuentra algún patrón de distribución, o si se encuentran localizadas equitativamente a lo largo del espacio. Esto se relaciona con las propuestas de que el paisaje está conceptualizado por una cultura particular, entendiendo que la percepción e interpretación de las diferentes características espaciales es algo propio de las sociedades humanas, por lo que la selección de un sitio en donde realizar un panel rupestre puede estar ligado con el significado y/o el uso del arte rupestre, incluyendo también concepciones de género –como se mencionó en el capítulo 1–. De la mano con estas ideas y propuestas, en los casos en donde los registros en la bibliografía lo permita, se analizará la posición de las figuras femeninas dentro de la cueva. Por las condiciones de realización de este trabajo, será una minoría de motivos los que puedan ser estudiados de esta manera.

Asimismo, se pretende identificar temporalmente a las figuras femeninas. Si bien no se tiene acceso a dataciones debido a las limitantes que se presentan, se tomarán en cuenta las dataciones previamente realizadas en cada sitio, asociando los motivos femeninos con las datacio-

nes del panel en el que se encuentra. Como se ha mencionado en el capítulo enfocado en los trabajos arqueológicos, no todos los sitios con pintura rupestre se han datado, por lo que este ejercicio se realizará con una pequeña muestra de figuras femeninas (únicamente aquellas que se encuentren en un sitio en donde se hayan realizado fechamientos de C14).

Con respecto al estilo y los sub-estilos, estos se han utilizado en los estudios del arte rupestre para generar tipologías, clasificaciones y cronologías, pues se ha relacionado con que aquello que comparte el mismo estilo ha sido generado por el mismo grupo, en un tiempo y espacio específico (Conkey, 2006; Fiore & Domingo Sanz, 2014). Se puede reconocer un estilo particular por medio de características compartidas: un mismo repertorio de motivos (color, forma, tamaño), la manera en que se expone (cerámica, pintura rupestre, etc), forma de acomodar los motivos, técnicas de realización (herramientas, técnicas, etc.), etc. Para este caso en específico, se ha utilizado la propuesta de Crosby (1997) sobre el estilo Gran Mural, y los sub-estilos.

Remarcar la técnica de realización en las figuras femeninas responde a la idea de que está relacionado al estilo, y éste a su vez a un grupo en concreto (y por ende, sus propias concepciones de género). Si bien para estudiar las técnicas y tecnologías se necesitarían procedimientos específicos (arqueología experimental, análisis de los pigmentos por medio de espectrometrías, etc), y los resultados nos ayudaría a entender la cadena operativa y las relaciones sociales de producción (lo cual sería un estudio sumamente pertinente para el área), debido a las limitantes de este trabajo, únicamente se verá la técnica como un elemento descriptivo, basado únicamente en lo observable de manera remota, es decir: si es una pintura o grabado, y en el caso de las primeras, si es tinta plana o dibujo.

La manera en la que se ha documentado las posiciones en la que se encuentran los antropomorfos se ha basado en la manera en que Albert Rubio utiliza para el caso de la Cueva el Ratón (Rubio i Mora, 2013). Estas consisten en diferenciar las posiciones de cada brazo, si se encuentran levantados pero doblados, generando un ángulo recto o un ángulo obtuso; si se encuentran completamente rectos, levantados de manera horizontal (es decir que generen un ángulo de 90 grados con el cuerpo), o si están rectos y levantados (es decir que generen un ángulo obtuso con el cuerpo). Las posiciones de las piernas se distingue entre si están rectas, es decir en una posición parada, o si se encuentran en alguna otra posición. Además de distinguir el ángulo entre las piernas (si están curvados o si están rectos).

Para el registro de los tocados se han seguido las propuestas, desarrolladas en el capítulo 3, por parte Gutiérrez y Hyland (Gutiérrez Martínez 2013; Gutiérrez Martínez y Hyland

2002), con el fin de identificar si existe alguna relación entre el sexo y el tocado. Para esto únicamente se han distinguido entre las puntas que lo componen (de 1 punta, 2 puntas, etc).

En el catálogo de figuras femeninas se adjuntará una fotografía de la mayoría de los antropomorfos adjuntos. La manera en que se ha obtenido estas imágenes ha sido por medio de la recolección previa de datos por parte de Cesar Villalobos y María de la Luz Gutiérrez, y gracias al registro de varios de los sitios con pintura rupestre del sitio web <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>. Asimismo, para facilitar el reconocimiento visual de cada figura femenina, se ha generado una ilustración de cada motivo (con el programa Adobe Illustrator), que si bien busca ser fiel a los motivos, no se podría considerar un calco ya que no es una recreación precisa. La razón de elegir una ilustración sobre un calco se debe a la diversidad de fotografías, pues se tienen fotografías de diferentes ángulos, a diferentes distancias, con diferencia de colores, lo cual no en todos los casos se permite la visualización idónea para generar un calco fiel a los motivos. Asimismo, los colores seleccionados para las ilustraciones buscan documentar una aproximación de las tonalidades, pero no son los colores precisos, ya que no se tiene una documentación exacta (con Munsell o Pantone) de cada una de estas figuras y las fotografías pueden alterar la manera en que visualizamos los colores originales. Para la realización de estas ilustraciones, a través del programa Adobe Illustrator, se seleccionó una o varias fotografías de cada motivo, con la intención de calcar todo aquello que fuera posible, y usando otras fotografías, o calcos de las fuentes bibliográficas, para completar lo que fuera necesario.

Una vez que se ha generado el catálogo de las figuras femeninas que se han podido identificar, junto con sus características individuales, se pasará a una segunda etapa de análisis de los datos. En esta segunda parte se hará un ordenamiento de la información por medio de tablas (usando el programa Excel y Numbers), para poder generar gráficas que nos muestren las estadísticas de cada característica. Por poner un ejemplo, se verá qué porcentaje de las mujeres representadas están asociadas con zoomorfos, cuántas con antropomorfos masculinos, con antropomorfos femeninos, etc. Con esto se pretende ordenar la información y comprobar si existen elementos que se asocien a lo femenino, o si hay una completa heterogeneidad entre las figuras.

## 4.2 Resultados

En esta segunda parte del capítulo se expondrán los resultados de la base de datos que se generó con la información recaudada, sin indagar en las posibles interpretaciones que esta información sugiera, pues únicamente se mostrarán los resultados, ordenándolos de diversas

formas (tablas, estadísticas, mapas, etc). En total se registraron 78 figuras femeninas, las cuales incluyen antropomorfos sexuados y conjuntos de vulvas. En un primer lugar se expondrán los resultados obtenidos con relación a los marcadores de sexo, posteriormente las características morfológicas observables las cuales incluyen una serie de elementos que pueden ser observados a simple vista (estilo, técnica, postura de los antropomorfos), más adelante se retomarán los colores y los patrones de los antropomorfos, después incluiremos una sección sobre la ubicación temporal, otra sobre la espacial y finalmente se expondrán las asociaciones encontradas en los antropomorfos.

#### 4.2.1 Identificador de sexo



Figura 8: Indicadores de sexo femeninos. Fotografías tomadas de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx> y de Gutiérrez (2013).

\*Para conocer la fuente de ilustraciones ver Anexo

Para considerar un antropomorfo como sexuado, como se mencionó anteriormente, se ha tomado en cuenta que tengan indicadores de sexo. Para el caso de las mujeres, será la presencia de senos (delimitados bajo las axilas), el estado de embarazo (en algunos casos por los relieves de las rocas y en otros por ilustrar el vientre abultado: ver Figura 8) y las vulvas (de manera aislada o ilustradas en los antropomorfos). Para el caso de los hombres, dentro del estilo Gran Mural, son delimitados únicamente por la presencia del pene.

Dentro del total de 78 figuras femeninas que se registraron, el 71% fueron reconocidas por los senos, el 21% por vulva, 6.5% por senos y vulva, y únicamente el 1.5% por embarazo y vulva. Hay 15 elementos que fueron identificados con vulva como marcador de sexo (los cuales represen-

tan el 21% del total), y dentro de esta muestra de 15 elementos, 9 son grupos de petrograbados de vulvas, 6 son antropomorfos pintados y grabados. Los petrograbados se han marcado por grupos y no por motivo individual, pues bien, la mayoría se encuentran en agrupaciones de más de una vulva, los cuales no me ha sido posible cuantificar de manera exacta (véase en el anexo: M19, M51, M56, M57, M61, M62, M76 y M77). Asimismo, algunas figuras femeninas, con senos o embarazo remarcados, se han identificado también por tener vulva por medio de la representación de líneas grabadas entre las piernas, una media luna, o unas líneas en forma de “T” (ver ejemplos en Figura 8).

Con relación a los antropomorfos sexuados como masculinos, únicamente 12 mujeres han sido asociadas con hombres, es decir, que se encuentren representados a su lado, o en un mismo conjunto, en algunas ocasiones parecen ser escenas de coito. Sobre los sitios en donde se han encontrado figuras femeninas asociadas a figuras masculinas: En el caso de San Borjitas, según lo registrado por María de la Luz Gutiérrez (2013), se tiene un total de 120 motivos, dentro de los cuales el 94 de ellos son antropomorfos, de los cuales se pudieron identificar 7 antropomorfos femeninos, un conjunto de cientos de vulvas grabadas (Gutiérrez Martínez 2013, 355), y 20 antropomorfos sexuados como masculinos. Esta distinción se hizo mediante una revisión en lo registrado en la tesis previamente mencionada (Gutiérrez Martínez 2013) y en <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>. En Los Monos de San Juan, María de la Luz Gutiérrez (2013, 376), identificó un total de 84 motivos, de los cuales 70 son antropomorfos. Basándome en las imágenes documentadas, se pudieron identificar un total de 6 antropomorfos sexuados como femeninos y 7 sexuados como masculinos. Sobre El Cajón del Valle, Cerro Pelón y Los Clavelitos no se tiene suficiente

<b>Resumen de figuras catalogadas</b>		
<b>Identificadas por los senos</b>	71%	55
<b>Identificadas por la vulva</b>	21%	16
<b>Identificadas por senos y vulva</b>	6.5%	5
<b>Identificadas por embarazo y vulva</b>	1.5%	1
<b>Totales</b>	100%	78

Tabla 2: Resumen de figuras catalogadas

información para observar esta distribución.

#### 4.2.2 Características morfológicas observables

Debido a las limitantes presentes durante el contexto en el que se desarrolló esta tesis (la contingencia sanitaria de COVID-19), las características que se han seleccionado para la descripción, registro y análisis de las figuras, han sido únicamente aquellos que se pueden observar de forma remota, a través del registro fotográfico. En esta sección se darán algunos apuntes sobre estas características y se hará un énfasis especial a los colores y los patrones reconocidos, esto con el fin de indagar en lo que Ron Smith propone en su artículo de 1986.

En primer lugar, se observó el estilo, que en general todos los elementos entran dentro de la clasificación del Gran Mural, ya que este ha sido la delimitación que se ha dado para seleccionar y discriminar motivos, pero se identificó el sub-estilo tendencia guadajemí en un total de 5 figuras femeninas, mientras que 7 son sub-estilo San Borjitas y el resto no tienen un sub-estilo característico. Las agrupaciones de vulvas no se delimitaron dentro de ningún estilo, ya que esta manera de representar vulvas no es exclusiva del Gran Mural, sino que se ha encontrado en distintos sitios del norte de México y el sur de Estados Unidos, como se mencionó en el capítulo de antecedentes (véase capítulo 2 y 3). En relación con las técnicas de realización (grabado o pintura), se ha descartado tener una sección exclusiva para tinta plana y perfilado, pues a pesar de tener varias figuras identificadas con esta técnica existen muchas otras que, debido a la mala calidad o ausencia de imágenes, no se puede determinar si presentan un perfilado o no. Se consideró que

<b>Resumen de Figuras Catalogadas - Técnica</b>					
<b>Pintura</b>	86%	67	Dibujo	9%	7
			Tinta Plana	77%	60
<b>Petrograbado</b>	14%	11	Grabado	14%	11
<b>Total</b>	100%	78		100%	78

Tabla 3: Tabla de técnicas utilizadas.

dividir las sería un dato erróneo, pues sería afirmar que algunas figuras no tienen perfilado cuando en verdad puede que sí lo presenten. El 86% de los elementos registrados son pinturas y el 14% son grabados. 60 elementos (78%) fueron identificados como tinta plana, 11 elementos como grabado (14%), 7 elementos como dibujo (9%). La totalidad de figuras femeninas reconocidas dentro de la categoría de dibujo se encuentran en la Sierra de Guadalupe, dentro de los cuales se encuentran 2 elementos de la tendencia guadajemí y 4 motivos del sitio San Borjitas, subestilo San Borjitas.

Con respecto a la postura en que se encuentran estas figuras, la más común es ambos brazos levantados en ángulo recto y las piernas rectas, pero existen excepciones. La mayoría de los antropomorfos tienen ambos brazos levantados en ángulo recto o ambos brazos estirados rectos y levantados. Más allá del ángulo en el que estén los brazos de los antropomorfos, todos coinciden en tener la misma posición donde los brazos están levantados de forma que pareciera ser de reverencia, de baile, de saludo, o de alguna otra actividad que podríamos considerar que no es de tiempo completo, no es una posición de descanso, sino que es una actividad específica. Con respecto a las piernas, 8 figuras las tienen abiertas (ver Figura 9), pero el resto de las figuras las tienen rectas, es decir que parece ser que estarían paradas. Se puede ver una fuerte relación entre la posición de las piernas y el estilo, pues todas las figuras que no tienen las piernas en posición recta, tienen variación con los aspectos más comunes del Gran Mural.

Dentro de los antropomorfos identificados con piernas abiertas, las figuras M48, M72 y M74 fueron realizadas con la técnica de dibujo, lo cual equivale a la mitad de las figuras pintadas con esta técnica. La figura M20 está registrada por Viñas (2013) dentro de la última etapa relacionada al Gran Mural y la primera en contacto con los grupos del complejo cultural Comondú (Viñas i Vallverdú, 2013, p. 207), esta además no delimita hombros, cuellos y tiene unas piernas sumamente delgadas y desproporcionadas (lo cual es el mismo caso que

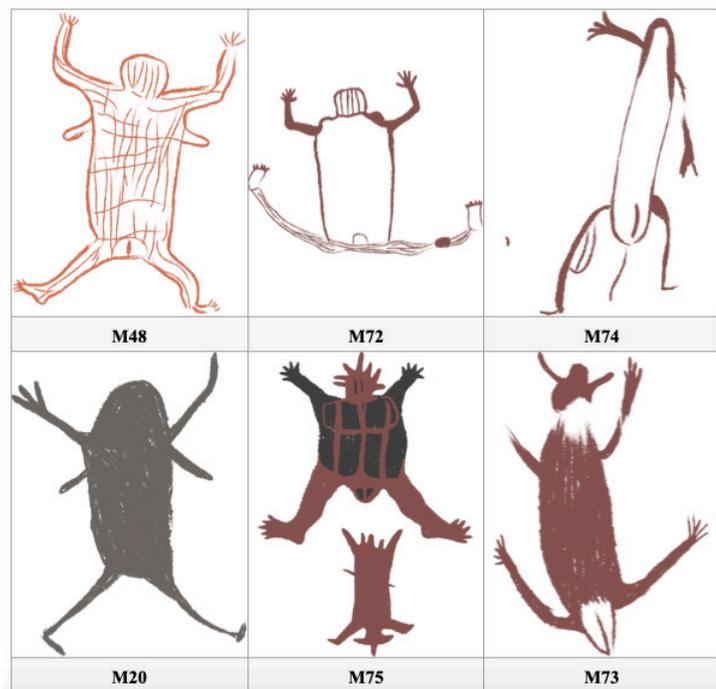


Figura 9: Figuras femeninas con piernas abiertas

\*Para conocer la fuente de ilustraciones ver Anexo

la M74); asimismo presenta los brazos estirados hacia arriba y una posición que parece ir andando, a diferencia del resto de las figuras que están en una posición frontal estática. La figura M75 es la única escena que sugiere cópula y que presenta piernas abiertas, en donde los antropomorfos de ambos sexos son representados con los genitales enfrentándose (existen otras que sugieren esta actividad de las cuales se hablará posteriormente). Finalmente, la M73 forma parte de la tendencia Guadajemí, y es una de las pocas figuras antropomorfas que son reconocidas únicamente por la presencia de vulva, la cual tiene un tamaño proporcionalmente muy grande y exagerado; esta también podría sugerir una escena de cópula.

### 4.2.3 Colores y Patrones

Para el análisis de los colores de las figuras antropomorfas se ha dividido en primer lugar por los colores predominantes de las figuras (rojo, negro, rojo y negro). Aquellas figuras que son mitad rojo y mitad negro son aquellas que se les ha nombrado rojo y negro. Se ha considerado que cuando una figura es, por ejemplo, mayoritariamente roja, pero con detalles en negro, como el caso de las figuras M31, M37 y M33 (ver Figura 10) en donde únicamente se tienen una serie de líneas negras, se le ha clasificado como una figura roja. Para poder demarcar la presencia de ambos tonos en estos casos, también se ha hecho una segunda clasificación por figuras monocromáticas, bicolors y tricolors. Del total de figuras analizadas, 67 figuras son pinturas y hay 11 petrograbados (ver Tabla 3), de las figuras pintadas: 44 son de color rojo, 9 son de color negro y 14 son rojas y negras (ver Tabla 4).

Con respecto a las decoraciones, solamente se han identificado cuatro tipos de decoraciones (o pintura corporal) en las figuras femeninas, los cuales son: líneas verticales, líneas verticales y horizontales, división de color vertical, y cara de color (un círculo de un color distinto

<b>Resumen de figuras pintadas – Colores</b>		
<b>Negro</b>	71%	9
<b>Rojo</b>	21%	44
<b>Rojo y Negro</b>	6.5%	14
<b>Totales</b>	100%	67

Tabla 4: Resumen de colores en figuras femeninas

Resumen de figuras pintadas – Decoraciones		
Líneas verticales	12%	8
Líneas verticales y horizontales	1%	1
Cara de color	4%	3
División de colores vertical	7%	5
Sin decoración	75%	50
Totales	100%	67

Tabla 5: Resumen de decoraciones en figuras femeninas

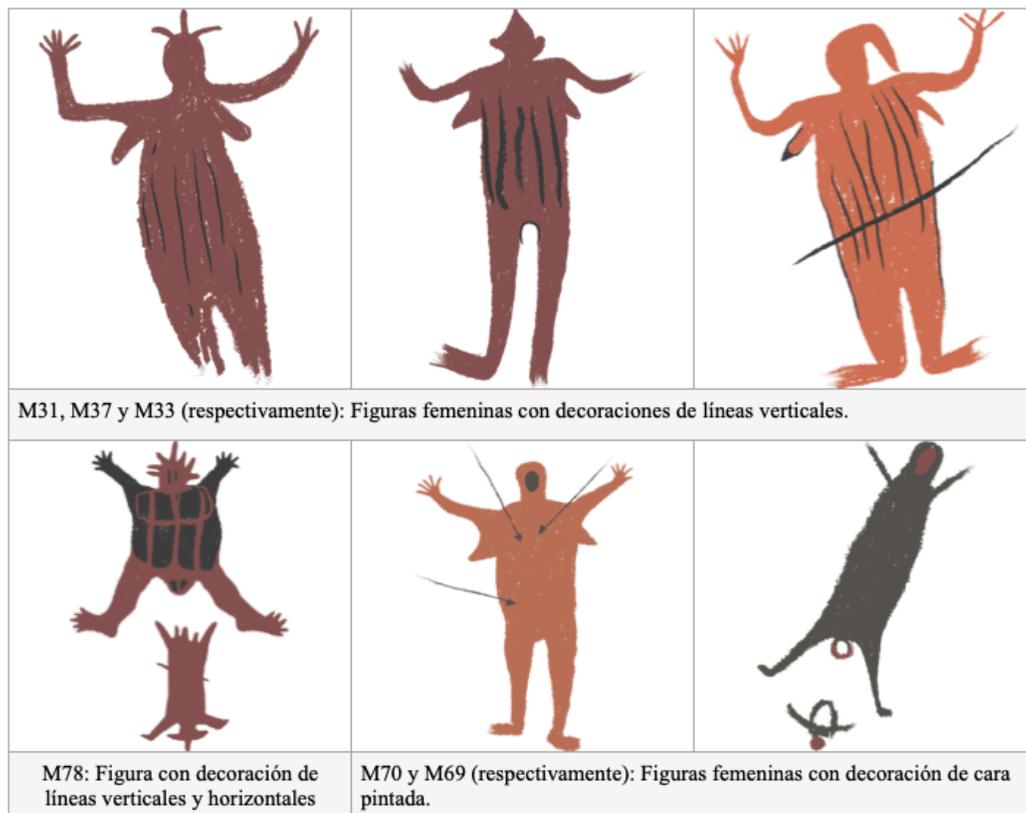
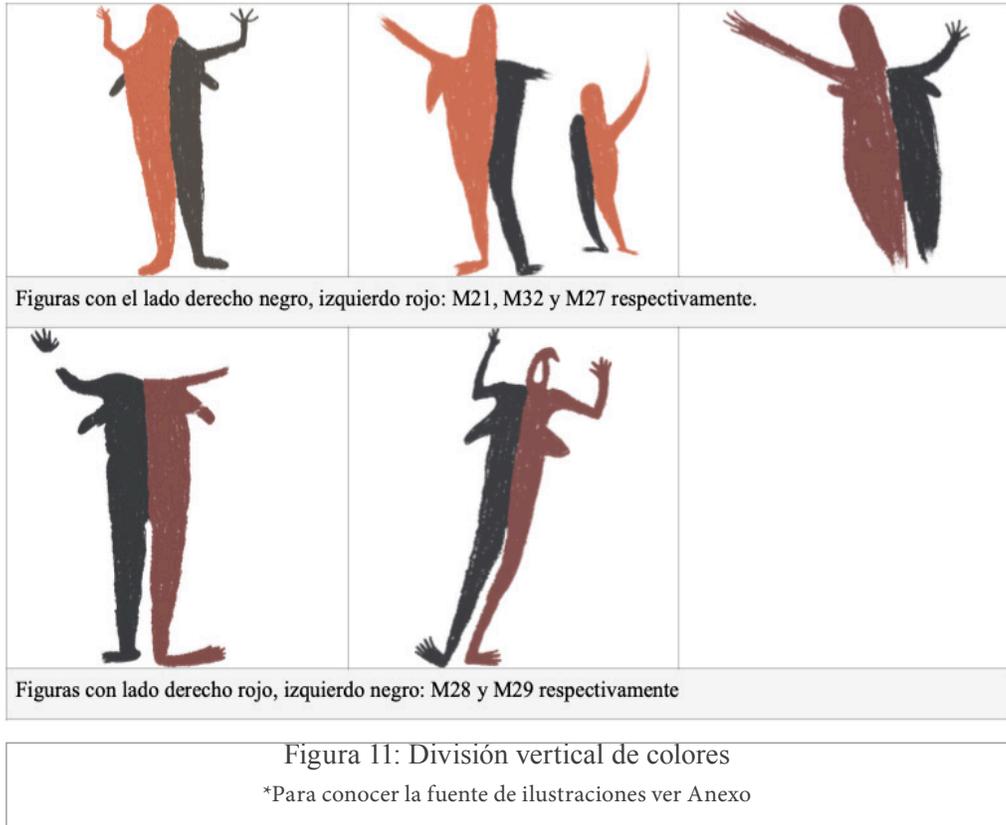


Figura 10: Decoraciones y colores de las figuras femeninas

\*Para conocer la fuente de ilustraciones ver Anexo



en el espacio de la cara) (ver Tabla 5 y Figura 10). De esas, 8 figuras tienen líneas verticales, 1 tiene líneas verticales y horizontales, 3 tienen la cara pintada y hay 5 figuras bicolors divididas verticalmente.

Por otra parte, en relación con las figuras bicolors, es decir aquellas que están divididas vertical u horizontalmente con la mitad de la figura de color rojo y la mitad de color negro, se ha visto que 2 figuras tienen el lado derecho de color rojo, mientras que el 3 tienen el lado izquierdo de color rojo. Eso se ha considerado desde el punto de vista del espectador, es decir que, si menciono que una figura tiene el lado derecho de color rojo, sería su lado izquierdo rojo, y mi lado derecho rojo, esto se ha decidido así con el único fin de simplificar el análisis y la manera de ordenar la información (ver Figura 11). El mismo criterio sobre especificar ambos lados con respecto a la perspectiva del espectador se ha tomado para ordenar los motivos y los paneles.

#### 4.2.4 Ubicación temporal

Como se ha mencionado anteriormente, se han realizado pocas dataciones en los

sitios del Gran Mural. Estas fechas obtenidas se han obtenido de distintas fuentes, en algunos casos directamente de las pinturas, en otros casos de materiales con restos de pigmentos, o de materiales asociados en el sitio (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002). Para el caso de los sitios donde hay mujeres representadas, solamente 5 han sido datados: La Pintada, La Palma/ Palma de San Gregorio, La Soledad, El Ratón y San Borjita/ San Borjitas. Con respecto a la cueva La Pintada, las fechas más tardías van del 10860±90 a.P y las más recientes se encuentran alrededor del 510±60 a.P. En La Palma (o Palma de San Gregorio), se hizo una datación directa a una pintura, y ésta dio la fecha de aproximadamente 3245±65 a.P. Para el caso de La Soledad, la fecha más antigua se sitúa en el 6990±60 a.P., mientras que la más reciente sería de 230±60 a.P. En este mismo sitio, las fechas que se hicieron directamente a pigmentos se sitúan aproximadamente entre el 1760±60 a.P y el 1260±70 a.P. La cueva El Ratón obtuvo un rango de fechas que va del 700±130 a.P y el 450±60 a.P. Con respecto a San Borjitas, las fechas están alrededor del 5525 ±75 aP y el 5290 ±80 aP. Estos datos se obtuvieron del trabajo de Gutiérrez y Hyland realizado en el 2002.

Dataciones de los sitios mencionados en esta tesis			Referencia
La Pintada	10860±90 a.P.	510±60 a.P.	(Gutiérrez Martínez y Hyland 2002)
La Palma (o Palma de San Gregorio)	3245±65 a.P.		
La Soledad	6990±60 a.P	230±60 a.P.	
La Soledad (datación en pigmentos)	1760±60 a.P	450±60 a.P	
San Borjitas	5525 ±75 aP	5290 ±80 aP	

Tabla 6: Resumen de fechas

Una aclaración muy importante es que ninguna de las dataciones se obtuvo directamente a figuras femeninas, pero a pesar de esto, nos proporciona una sugerencia con respecto a la temporalidad en la que estas figuras pudieron haber sido realizadas. Dentro de las fechas obtenidas y apuntadas en el párrafo anterior, se consideraría que las mujeres fueron realizadas dentro de un margen del 10860±90 a.P y el 230±60 a.P. La Pintada con la fecha más antigua y La Soledad con la más reciente. Cabe destacar aquí la falta de precisión que nos proporcionan las fechas, ya que nos encontramos en un periodo de alrededor de 8000 años, en donde las pinturas no es lo único que se consideró para generar estos datos, por lo cual no existe una seguridad en relación a que los materiales datados se encontraban ahí al momento de la realización de los murales. Por otra parte, solamente tenemos fechas de cinco sitios de un total de 24 que presentan figuras femeninas.

## 4.2.5 Ubicación espacial

Para poder llevar a cabo un análisis de distribución espacial se tomaron en cuenta dos factores: la ubicación espacial de los sitios dentro de la península de Baja California y Sierra de San Francisco, y la ubicación espacial de los motivos de mujeres dentro del panel en el que fueron representados. Para poder hacer los análisis espaciales de los sitios se tomaron en cuenta los datos proporcionados por la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas, del Instituto Nacional de Antropología e Historia; mientras que para el análisis espacial de los motivos se hizo con base al registro fotográfico del sitio web <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>, así como con las fotografías proporcionadas por César Villalobos y María de la Luz Gutiérrez.

### 4.2.5.1 Ubicación espacial de los sitios

Para este ejercicio de ubicación espacial de los sitios, contamos con la información proporcionada por la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas, la cual consiste en aquellos sitios arqueológicos registrados dentro de los municipios de Mulegé y Comondú. Desafortunadamente, las coordenadas obtenidas no representan la totalidad de los sitios en donde se han localizado figuras femeninas. No se obtuvo la ubicación de los siguientes sitios: Los Clavelitos, El Cajón del Valle, San Javier, Agua Grande, Cerro Pelón, Cueva del Arrepentido (todos estos en Sierra de Guadalupe), Mesa del Carmel (Ubicada en Baja California Norte<sup>13</sup>) y Cerro los Soldados (se desconoce su ubicación). Estos 8 sitios sin ubicar representan el 32% del total de sitios en donde se identificaron figuras femeninas (25 sitios en total). Hay 12 motivos que se han registrado como femeninos dentro de los 8 sitios que no se pudieron ubicar; los 12 motivos representan un 15% de la totalidad de la muestra (de 78 figuras femeninas en total). Es decir, de los sitios en donde se registraron mujeres o grupos de vulvas, se pudieron localizar el 71% de los sitios (ver Figura 9 y 10) y el 29% de sitios quedaron sin localizar; mientras que 85% de las figuras femeninas, de la muestra total de 78 registradas, fueron localizadas y únicamente el 15% de figuras femeninas no se pudo determinar su ubicación (ver Tabla 7).

Los 17 sitios con presencia de figuras femeninas que pudieron ser mapeados se ven en el mapa de la Figura 12. Aquellos que tienen los grupos de petrograbados de vulvas se ven en la Figura 13. Por otra parte, en la Figura 14 podemos ver los 28 sitios en los que se tuvo la oportunidad de revisarse y analizarse a profundidad en búsqueda de antropomorfos femeninos o petrograbados de vulvas, gracias a que se tuvo un registro fotográfico de dichos sitios. Estos 28 sitios

---

13 (Alberto Tapia, comunicación personal, 2021).

Resumen de sitios y figuras catalogadas - Ubicación					
<b>Sitios localizados</b>	17%	17	<b>Figuras femeninas localizadas</b>	85%	66
<b>Sitios no localizados</b>	8%	8	<b>Figuras femeninas no localizadas</b>	15%	12
<b>Total</b>	100%	25	<b>Total</b>	100%	78

Tabla 7: Resumen de ubicaciones con figuras femeninas

## Sitios con Figuras Femeninas



Figura 12: Mapas figuras femeninas

# Sitios con petrograbados de vulva

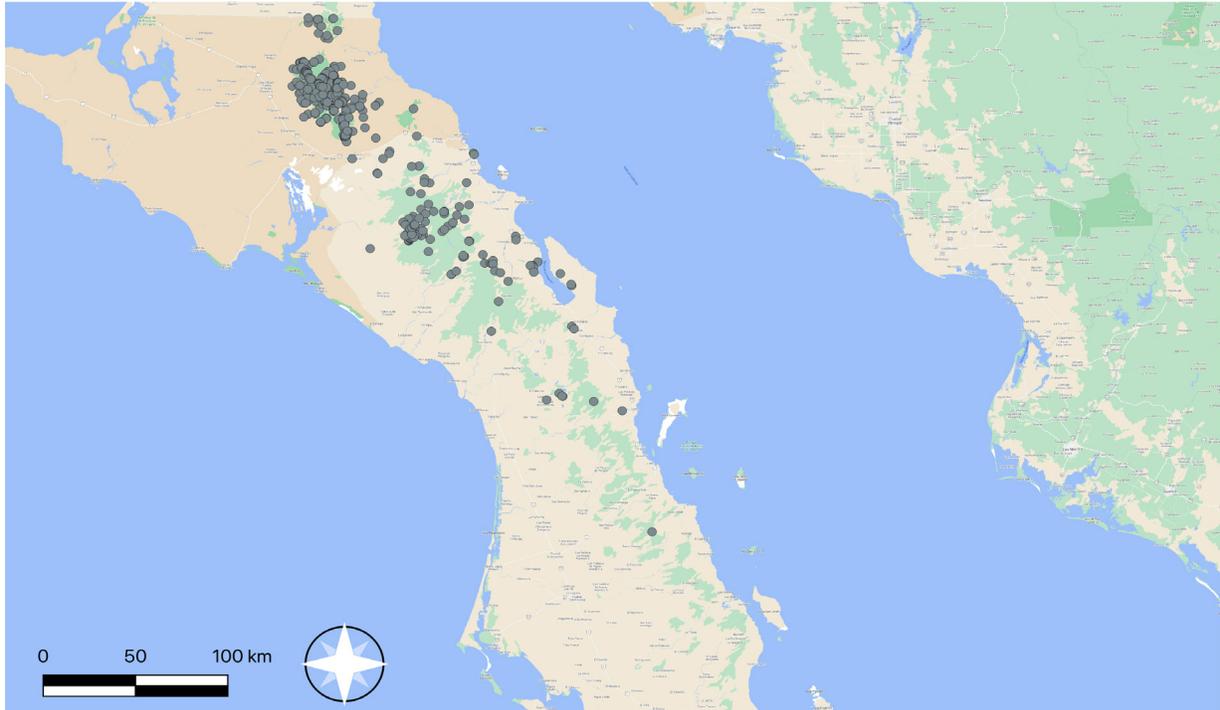


## Sitios Revisados



Figura 13 y 14: Mapa de sitios de petrograbados de vulvas y Mapas de sitios revisados

## Sitios faltantes por comprobar la presencia de figuras femeninas



## Sitios en la Sierra de San Francisco

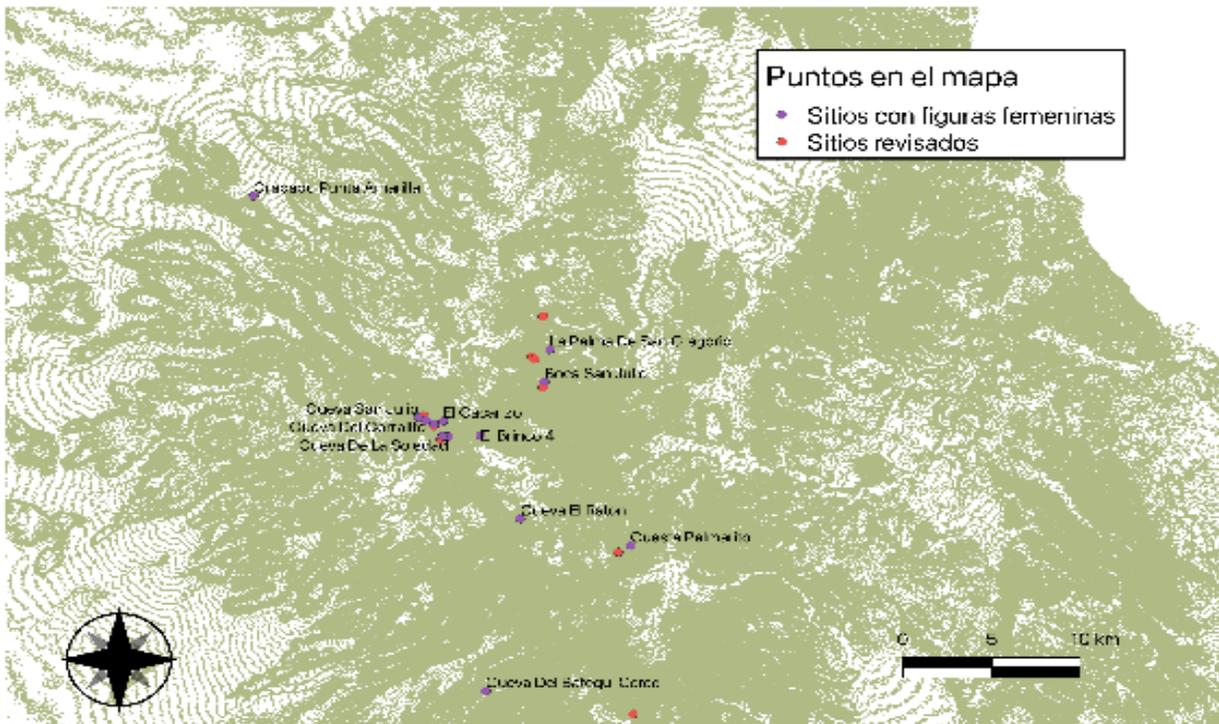
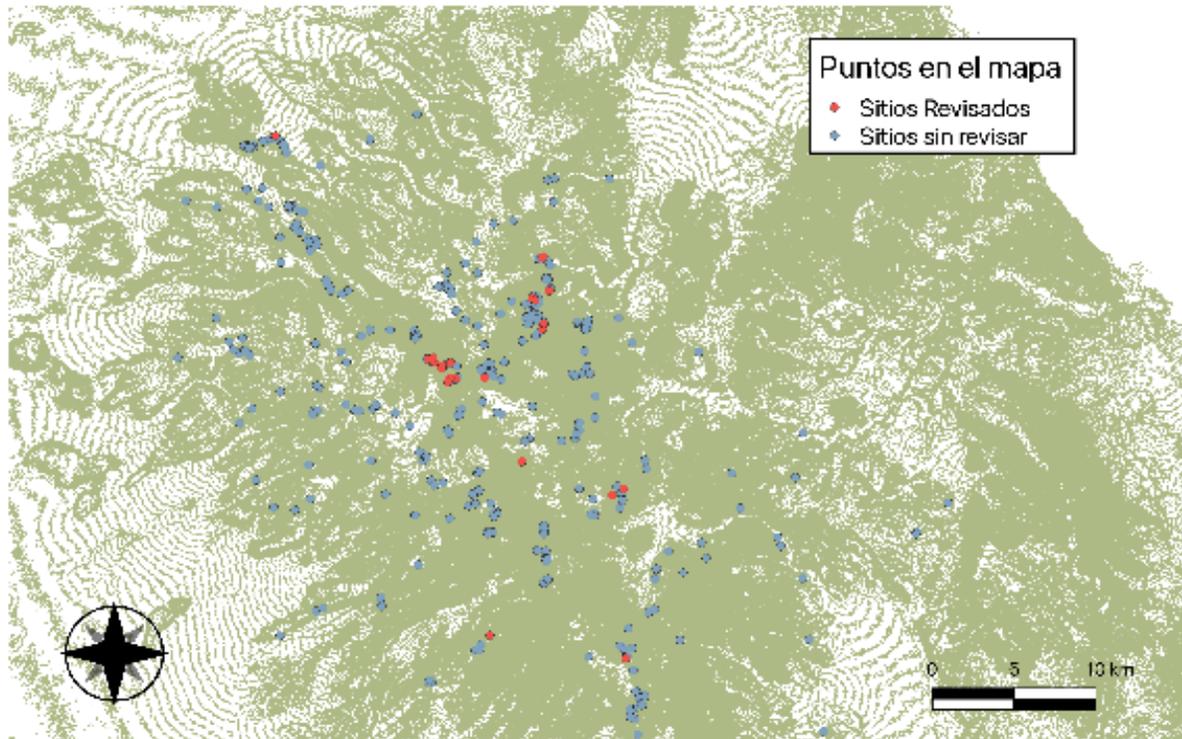


Figura 15 y 16: Mapa de sitios por revisar y Mapa de Sierra de San Francisco de sitios revisados con y sin figuras femeninas.

## Sitios en la Sierra de San Francisco



## Cuerpos de agua en la Sierra de San Francisco

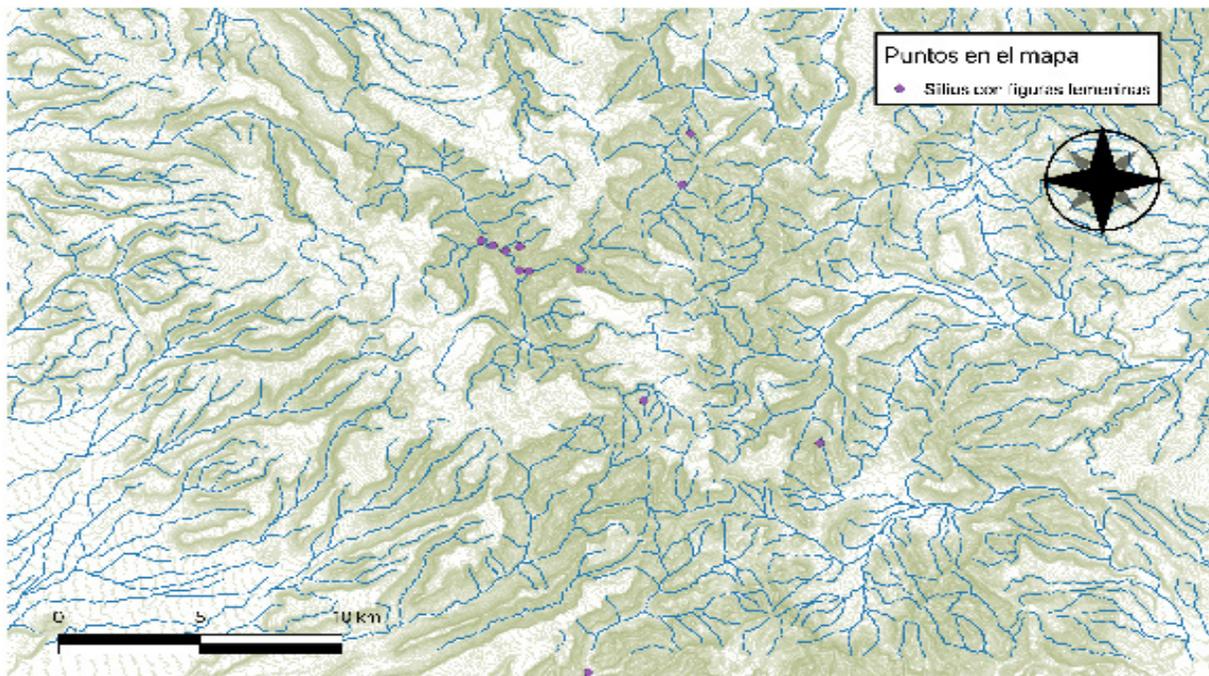


Figura 17 y 18: Mapa de Sierra de San Francisco con sitios por revisar y Sitios y cuerpos de agua en la sierra de San Francisco

<b>Resumen de sitios con arte rupestre en la Sierra de San Francisco y Guadalupe</b>			
<b>Sitios revisados y localizados</b>	28	Sitios con figuras femeninas	17
		Sitios sin figuras femeninas	11
<b>Sitios que no se revisaron pero que están incluidos en la base de datos del INAH</b>	559		
<b>Total</b>	<b>587</b>		

Tabla 7: Resumen de sitios con arte rupestre

son los que se considera que se pudo tener un mayor acercamiento, y no en todos ellos se pudieron identificar figuras femeninas, sino que únicamente se encontraron en 17 sitios de 28 (aquellos que están en la Figura 12).

En la figura 14 podemos ver 28 sitios, los cuales pudieron revisarse y analizarse a profundidad en búsqueda de antropomorfos femeninos o petrograbados de vulvas, gracias a que se tuvo un registro fotográfico y que se pudieron obtener las coordenadas de estos. De estos sitios de los cuales tuvimos un registro mayor, y de los cuales se obtuvieron las coordenadas, se encontraron 17 que contienen figuras femeninas (ver Figura 12). Vale la pena resaltar que el resto de los sitios que no se pudieron analizar con más detalle, pero en los que se localizaron figuras femeninas (los 8 sitios mencionados), no sabemos si hay más antropomorfos femeninos o grabados de vulvas en ellos, ya que no se tuvo acceso a un registro fotográfico amplio de estos 8 lugares.

Como vemos en la figura 14, hay sitios los cuales se tuvo acceso a su ubicación y a un registro fotográfico de los paneles, pero no todos los sitios se encuentran en la misma situación. La mayoría de los sitios con pintura rupestres de los cuales se pudo obtener su ubicación geográfica (gracias a la información provista por la dirección de registro público de monumentos y zonas arqueológicas del INAH), no se tiene un acceso a una documentación fotográfica de los paneles (Figura 15). En estos casos mostrados en la Figura 15, sabemos que dichos sitios tienen arte rupestre gracias a lo que el registro del INAH indica, pero no podemos comprobar si hay representaciones de mujeres en estos paneles. Para estos casos, faltaría revisarlos más a profundidad para poder comprobar o descartar la presencia de antropomorfos sexuados como femeninos.

Dentro de la Sierra de San Francisco, se tienen mapeados todos los sitios que se revisaron y de los cuales se encontraron figuras femeninas. Aún así, existe una gran cantidad de sitios registrados que no pudieron ser revisados (ver Figura 17). Todos estos sitios se consideran cercanos a una fuente de agua (ver Figura 18), así como a la vez cercanos entre sí, en las partes altas de la zona (se encuentran en la Sierra, no en las planicies ni en las costas).

#### 4.2.5.2 Ubicación espacial de los motivos

Por otro lado, la distribución espacial también se hace referencia a la posición en donde se representaron a las figuras femeninas dentro de los paneles rupestres. El espacio en el que se encuentran dentro de los sitios, más allá que dentro del paisaje. Para esto únicamente se podrán analizar aquellos sitios registrados y publicados por la página web <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>, así como aquellos de los cuales se tengan fotografías que permitan ver su posición en el espacio. Se tomará en cuenta los sitios con respecto a su orientación (por ejemplo, lado suroeste, lado norte), pero también la posición del espectador (por ejemplo, lado izquierdo, tomando en cuenta el punto de vista del espectador). Los sitios para analizar son: Cueva La Pintada, El Brinco, Cuesta Palmarito, Piedras Pintas, San Borjita, La Soledad, Boca de San Julio, La Palma de San Gregorio, San Julio.

La cueva La Pintada se encuentra orientada de noroeste a sureste. Desde la perspectiva del espectador, el lado izquierdo está orientado hacia el noroeste, mientras que el lado derecho está orientado hacia el sureste. La Pintada es el sitio que tiene mayor cantidad de figuras femeninas, aunque hay que considerar que, de los sitios analizados, también es el sitio con mayor densidad de motivos. Se podría considerar que La Pintada tiene dos paneles principales con grandes acumulaciones de motivos, aunque entre ambos no deja de haber presencia de pinturas, incluso hay un área —entre ambos paneles principales— que se considerará como un panel secundario. En el primer panel principal (ver figura 19), que es el que se encuentra del lado noroeste, únicamente hay una figura femenina y un conjunto de 3 vulvas grabadas.

Se empieza a notar una mayor cantidad de mujeres en la sección sureste del sitio, en donde se encuentra el segundo panel principal de La Pintada (ver figura 20) y otra área con una menor concentración de motivos, que podríamos considerar como un panel secundario.

En esta sección hay 4 figuras femeninas. Posteriormente, hay 3 figuras femeninas que se encuentran entre el panel secundario y el segundo panel principal. Finalmente hay 10 figu-

ras femeninas en el segundo panel principal, en el área sureste de La Pintada. La mayoría de las mujeres se encuentran en la sección baja del panel. Por otra parte, hay una figura, de menor tamaño, en una roca aislada, pero que también se encuentra en el área del segundo panel (véase Viñas, 2014). Esto da un total de 19 antropomorfos sexuados como femeninos.

El Brinco tiene un panel largo, el cual parece estar dividido en dos por una grieta del soporte rocoso (Figura 21). En la primera sección, de izquierda a derecha, de la división se encuentran dos figuras femeninas junto con una serie de motivos de menor tamaño en la parte inferior. En la segunda sección del panel, hay una serie de antropomorfos en la cual, si se observan de izquierda a derecha desde la perspectiva del espectador, primero se localizan un cúmulo de motivos

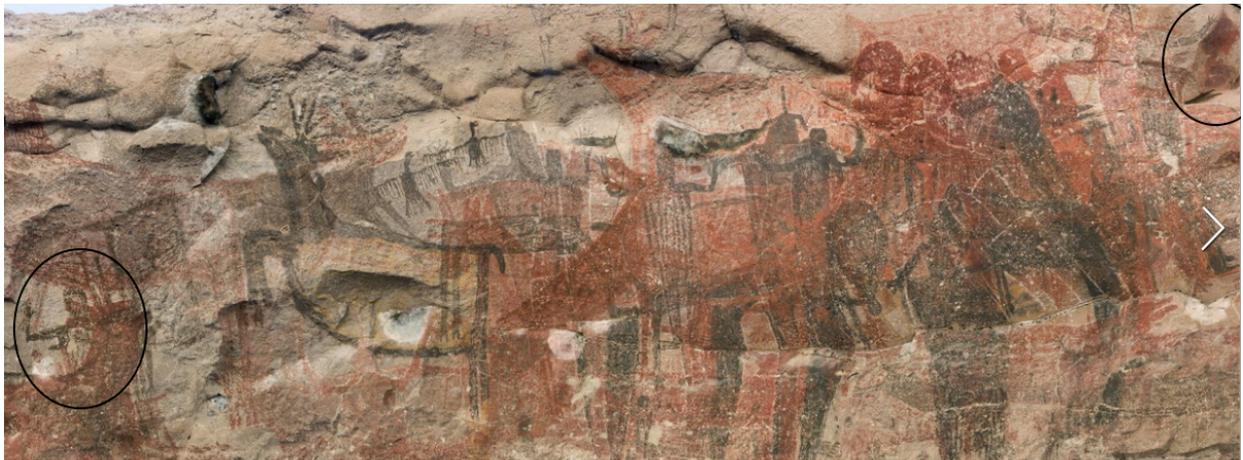


Figura 19: Distribución espacial 1. La Pintada.  
Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Figura 20: Distribución espacial 2. La Pintada.  
Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Figura 21: Distribución espacial. El Brinco.  
Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Figura 22: Distribución espacial. Cuesta Palmarito.  
Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

y después se ve un grupo de antropomorfos y un ciervo. La tercera figura femenina identificada en este sitio se encuentra en una sección intermedia de la segunda sección del panel. Está orientada de noreste a suroeste.

Cuesta Palmarito se encuentra orientada de sur a norte. Desde la perspectiva del espectador, el lado izquierdo está orientado hacia el sur, mientras que el lado derecho está orientado hacia el norte. Tiene un panel principal y otro de menores dimensiones del lado norte (Figura 22). Las cinco figuras femeninas localizadas en este sitio se encuentran en el panel principal. Dos en la sección más al sur del panel, en la parte inferior, dos en la sección más céntrica y alta del panel, y

finalmente una mujer ubicada en la sección más al norte, en la parte más alta.

El caso de Piedras Pintas es particular, ya que los motivos no se encuentran distribuidos a lo largo de un gran panel como generalmente se hace en el estilo Gran Mural, sino que tiene una serie de paneles, las caras de distintas rocas, en donde se realizaron los grabados. El personaje que llama la atención para este trabajo (una mujer de gran tamaño), se encuentra en un soporte que voltea a ver al sur. El panel en el que se ve una figura masculina se encuentra con la cara ubicada al oeste. En otro panel, orientado al suroeste, hay una serie de animales marinos.

San Borjitas, donde hay 7 figuras femeninas, tiene un gran panel principal, el cual está orientado del noroeste al suroeste. Las pinturas se encuentran realizadas en el techo del panel rocoso. Este sitio es interesante para la presente investigación ya que ahí también se encuentra un muro con cientos de vulvas grabadas en la sección noroeste (el lado izquierdo desde el punto de vista del es-



Figura 23: Distribución espacial. San Borjitas.  
Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Figura 24: Muro con petrograbados de vulvas. San Borjitas.  
Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

pectador) de la cueva. Las figuras M47, M45 y M50 son las que se encuentran más cercanas a dichos petrograbados. Las mujeres M46 y M45 se encontrarían en una sección opuesta, orientadas hacia el suroeste, en la sección más alta y alejada del muro con vulvas grabadas.

La cueva La Soledad se encuentra en un panel rocoso orientado de norte a sur, en el cual, desde la perspectiva del espectador, el lado izquierdo está orientado hacia el sur, mientras que el lado derecho está orientado hacia el norte. Del lado izquierdo del sitio se encuentra el panel donde se encuentran las dos figuras femeninas que se han reconocido en este sitio. En la esquina derecha hay pinturas en la parte inferior de una roca que sobresale en el panel, en esa sección son primordialmente motivos abstractos. En una sección intermedia se encuentra un panel con un alto grado de deterioro que no permite identificar motivos. Las mujeres identificadas se encuentran una del lado izquierdo, en una sección alta y otra del lado derecho en una sección baja.

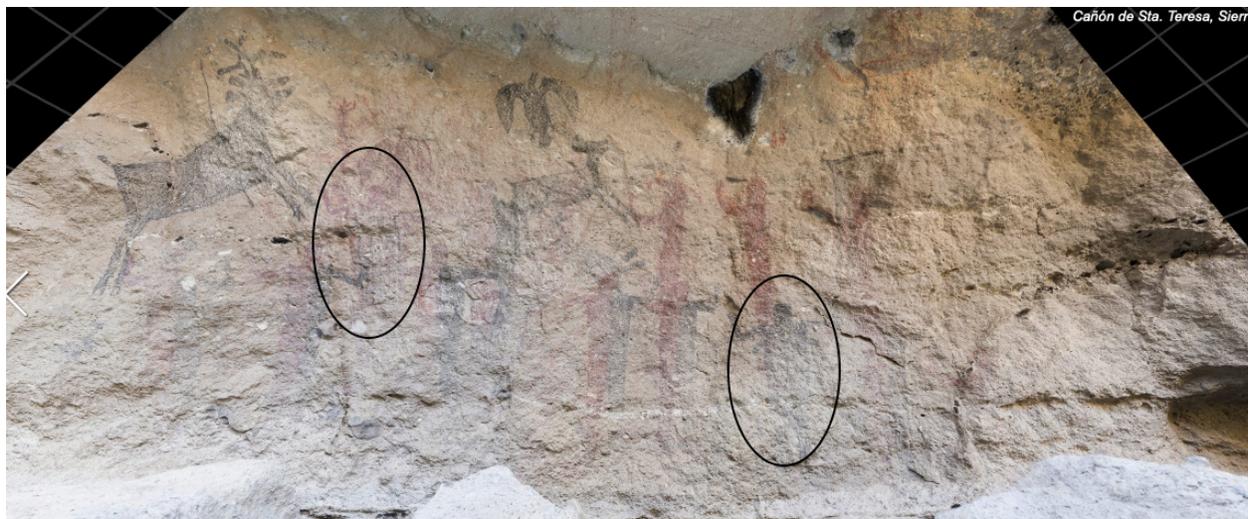


Figura 25: Distribución espacial. La Soledad.  
Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Figura 26: Distribución espacial. San Julio.  
Fotografía de María de la Luz Gutiérrez

En San Julio, únicamente hay una figura femenina. Este sitio, orientado de suroeste a noreste, tiene un panel donde se encuentra la mayoría de los motivos —principalmente zoomorfos— que comienza del lado suroeste, pero es en la sección noroeste en donde se encuentra la mujer. Esta no tiene una gran asociación de motivos, se podría decir que es un elemento aislado.

La Palma de San Gregorio (o San Gregorio), está orientada de noroeste a sureste, donde el lado izquierdo (desde la perspectiva del espectador) sería el lado noroeste y el lado derecho sería el sureste. En un primer panel, del lado noroeste, se encuentra un conjunto de antropomorfos en donde se pueden ver 3 infantes,

2 mujeres y 4 asexuados; en la parte superior de este panel hay una figura femenina roja aislada. En un segundo panel, de izquierda a derecha, hay una pareja, una mujer y un asexuado junto con un posible infante y en la parte superior animales marinos (posibles ballenas). Posteriormente nos encontramos con otro panel, el cual se podría considerar como el panel principal debido a la densidad de motivos. Este comienza con un grupo de 5 antropomorfos de los cuales 4 son mujeres y 1 asexuados, y termina el panel con otro grupo de antropomorfos, compuesto por 5 antropomorfos

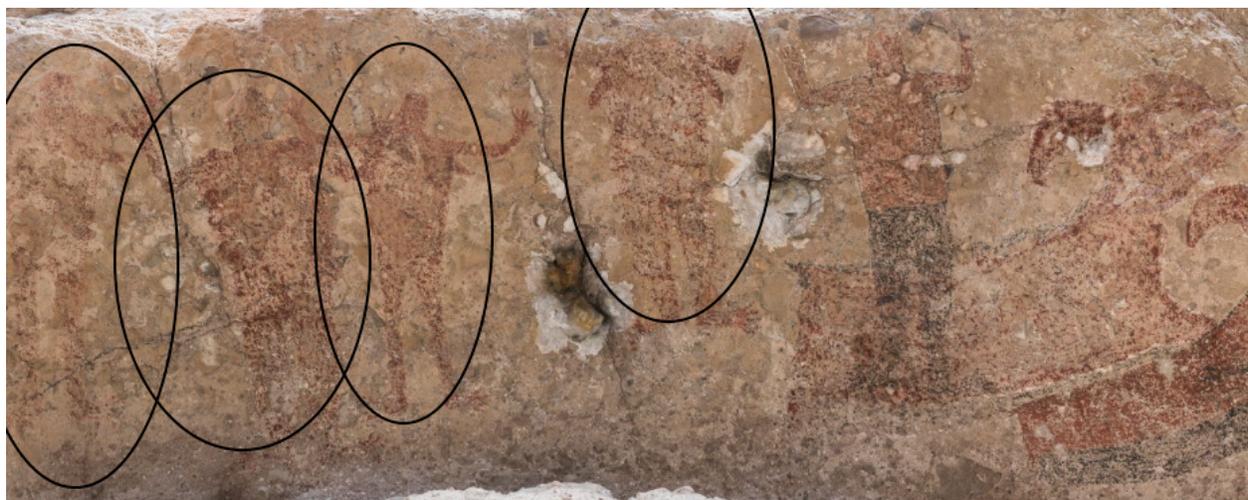


Figura 27, 28 y 29: Distribución espacial de La Palma de San Gregorio. Panel principal 1 (primera imagen de arriba hacia abajo) y panel principal 2 (segundas dos imágenes).  
Fotografías tomadas de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

con 4 asexuados y 1 mujer.

El sitio Boca de San Julio, no presenta una densidad alta de motivos, sino que están distribuidos a lo largo del sitio. La única figura femenina se encuentra en una posición central y con visibilidad para el espectador. En el caso de Cueva del Cacarizo, la única figura femenina se encuentra en la misma situación, es decir, está en una posición central y con visibilidad para el espectador. En el caso de este sitio se podría considerar que hay un panel central y es ahí donde se encuentra la figura M21.

#### 4.2.6 Asociaciones



Figura 30: Distribución espacial.  
Cueva del Cacarizo.  
Fotografía de María de la Luz Gutiérrez

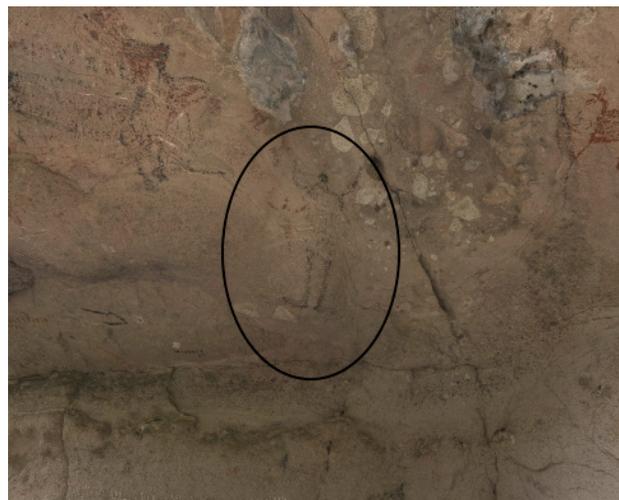


Figura 31: Distribución espacial. Boca de San Julio  
Fotografía de César Villalobos

Para analizar las asociaciones se consideró cada figura como independiente. Para considerar que un motivo como asociado a una figura femenina se consideró que estuvieran tocándose directamente, cuando se encontraban en paneles con una gran acumulación de motivos (como cueva La Pintada), o en caso de escenas con una menor acumulación de motivos, que estuvieran uno al lado del otro. Para el análisis de datos se ordenaron los motivos asociados dependiendo de la posición en la que se encontraran con respecto a la unidad analizada (arriba, abajo, encima, detrás, izquierda o derecha), pero siempre tomando el punto de vista del espectador. En varias ocasiones un mismo motivo coincidía con dos o más figuras, en estos casos se cuantificaba por cuántas mujeres estaban asociadas con este motivo, por ejemplo, si había un venado negro pintado por encima de tres mujeres, en los resultados no dirá que hay un venado negro, sino que hay tres figuras femeninas asociadas a un venado negro, y dicho animal estaría registrado 3 veces. Para analizar todas las

asociaciones que se han hecho a cada figura femenina en específico, se agregó una categoría llamada asociaciones en el anexo, en donde se especifica qué se asocia y en donde se encuentra ubicado con respecto a las mujeres.

La mayor cantidad de motivos asociados fueron los antropomorfos, 56 figuras femeninas se encuentran asociadas a 1 o más antropomorfos, lo representa el 72%. El segundo grupo más grande es el de los cérvidos (venados, ciervos, cervatos, etc), 34 figuras femeninas están asociadas a 1 o más, es decir el 43% del total de figuras femeninas. El resto de los motivos asociados representan un porcentaje relativamente bajo (ver Tabla 9).

Para analizar los antropomorfos asociados se ordenaron en 5 grupos principales: antropomorfos femeninos, antropomorfos de menor tamaño (posibles niños), antropomorfos asexuados con tocados, antropomorfos asexuados –sin tocado–, y finalmente antropomorfos masculinos (Tabla 10). Posteriormente se hicieron sub-grupos, considerando los colores y cuando aplicaba, decoraciones en los antropomorfos.

Hay un total de 18 antropomorfos femeninos asociadas a otro antropomorfo femenino; 13 están asociadas a un antropomorfo masculino; 11 se encuentran asociadas a antropomorfos de menor tamaño (posibles niños); 32 están asociadas a antropomorfos asexuados; mientras que 18 están asociadas a antropomorfos asexuados con tocados<sup>14</sup> (ver Tabla 10).

14 Cabe reiterar que los datos aquí mostrados parecen ser mayores a los datos que se presentan en la tabla de asociaciones generales. Esto porque al cuantificar la cantidad de

<b>Resumen de figuras catalogadas - Asociaciones</b>	
<b>Antropomorfos</b>	56
<b>Cérvidos (ciervos, venados, cervatos, etc)</b>	34
<b>Dardos y/o Lanzas (uno o más)</b>	9
<b>Esfera o círculos</b>	7
<b>Líneas o trazos</b>	7
<b>Figuras ambiguas (posibles zoomorfos o seres míticos)</b>	5
<b>Animales marinos (peces, tortugas, ballenas)</b>	7
<b>Zoomorfo no identificados</b>	3
<b>Retícula</b>	1
<b>Puntos</b>	1
<b>Ave roja</b>	1
<b>Planta</b>	1
<b>Ovalo</b>	1

Tabla 9: Asociaciones generales

<b>Resumen de figuras catalogadas – Antropomorfos femeninos asociados a otros antropomorfos</b>	
<b>Antropomorfos Femeninos</b>	18
<b>Antropomorfos de menor tamaño (posibles niños)</b>	11
<b>Antropomorfos asexuados con tocado</b>	18
<b>Antropomorfo asexuado</b>	32
<b>Antropomorfo masculino</b>	13

Tabla 10: Antropomorfos asociados

Con respecto a los cérvidos, hay un total de 16 figuras femeninas que tienen un cérvido representado por encima, es decir que se pintó después, tapando o sobreponiéndose; esto representa un 47% de las figuras asociadas a cérvidos y el 20% del total de figuras registradas. Dentro de estos, se han identificado que 5 mujeres están asociadas a aquellas que podrían ser hembras, embarazadas o no; esto representa el 15% de figuras femeninas asociadas a cérvidos y el 6% del total de figuras registradas. El 31% de figuras femeninas están asociadas a un cérvido rojo (24 mujeres), mientras que el 22% están asociadas a un cérvido negro (17 mujeres), esto con respecto al total.

Las lanzas o dardos se presentan en 9 de las mujeres representadas, lo que equivale a un 11.5% del total. Se ha considerado que son dardo o lanza cuando tienen una o varias líneas atravesadas por el cuerpo que sugieren serlo. En ocasiones llega a ser confuso la distinción entre un dardo o lanza con las líneas simples. Hay 7 mujeres asociadas a líneas o trazos, lo que representa un 9% del total. Hay casos en los que son asociaciones a grabados (ver ejemplos en Figura 32) y en otros casos son pintadas. Con respecto a las esferas y círculos hay 7 mujeres asociadas, es decir un 9%. Tres mujeres no están asociadas directamente a una esfera, sino que están a un lado de algún antropomorfo que tienen una esfera a su lado. Con esto me refiero a que dentro del Gran Mural hay una serie de personajes con esferas –negras o rojas—sobre sus hombros, y solamente tenemos una mujer con ese caso directamente, junto con dos asociadas indirectamente (el personaje de al lado

---

figuras femeninas asociadas a un antropomorfo, se cuenta como una figura femenina asociada a antropomorfos, más allá de si está asociada a dos tipos diferentes de antropomorfos, por ejemplo. En la siguiente tabla, se cuantificaría que hay una figura femenina asociada a un antropomorfo femenino y una figura femenina asociada a un antropomorfo masculino –por ejemplo—, es decir, que a pesar de ser una figura, por estar asociada a dos tipos diferentes de antropomorfos, en la segunda tabla parecerán ser dos.



Figura 32: Asociaciones a círculos y/o esferas

es quien tiene una esfera sobre sus hombros), mientras que tenemos un caso de 2 mujeres asociada a un círculo pintado y 2 asociadas a círculos formados en el relieve natural del soporte (ver Figura 32).

Por otro lado, hay 5 mujeres asociadas a figuras ambiguas que pueden ser posibles zoomorfos o posibles seres míticos. La mayoría de estas figuras parecen estar asociados principalmente a posibles zoomorfos, pero que quedan de manera ambigua. En relación con los animales marinos, hay 7 mujeres asociadas a ellos, esta categoría abarca peces, tortugas y ballenas. Sobre el resto de las asociaciones no indagaré al respecto debido a la baja proporcionalidad que tienen en la muestra total (menos de 5 mujeres asociadas).

## 4.3 Conclusiones

A pesar de las limitantes, después de realizar el ordenamiento de datos que la información disponible nos proporciona, se ha podido observar aquellos elementos que se tienen a nuestro alcance, especialmente en fotografías, aunque en ocasiones también en calcos, y se han obtenido datos que muestran las características de las figuras femeninas. Se han encontrado tendencias en la manera de realizar estos motivos, así como también se pueden observar personajes únicos.

El arte rupestre fue hecho para ser observado (ya sea por pocas o muchas personas), y está *in situ* de donde fue creado, cada motivo sigue en el mismo lugar en donde se quiso que se pintara; es por esto por lo que el simple ejercicio de la observación es posicionarnos en el lugar de los espectadores originales, y vemos los motivos como estuvieron pensados para ser vistos, con la carencia de que no tenemos el mismo bagaje cultural para leer, y relacionarnos, de la misma manera con los paneles pintados.

Gracias al registro previo y a las publicaciones que se ha hecho sobre algunos de los sitios con pintura rupestre, se ha podido realizar este ejercicio de análisis en dichos sitios. A pesar de esto, es una notable minoría de sitios los que han sido registrados y revisados. La gran cantidad de sitios que faltan por ser trabajados, y la proporción de sitios revisados con presencia de mujeres y sin presencia (en donde la mayoría sí tiene presencia), sugiere que debe haber una enorme cantidad de sitios con figuras femeninas. Por ahora estos sitios no pueden ser abordados, pero queda como un campo abierto. Este trabajo es únicamente una muestra con la información disponible.

Ya que se ha ordenado, clasificado, cuantificado la información observable sobre las figuras femeninas, se pretende relacionar los resultados con las fuentes bibliográficas consultadas. La etnografía de los grupos yumanos del norte, así como la etnohistoria generada por los misioneros, servirá para fomentar la imaginación etnográfica, e incluso, si se da el caso, de generar analogías que puedan permitirnos sugerir significados de género en las figuras y, por ende, en las sociedades autoras. Para llegar a esto, la información recuperada tendría que ser óptima y sugerente, pues no necesariamente se podrán encontrar analogías con lo que se sabe de los grupos yumanos y fuentes etnohistóricas.



5.

Análisis crítico de las  
representaciones  
de mujeres en el Gran  
Mural

Una vez que se ha realizado una revisión de las fuentes bibliográficas existentes, tomando en cuenta los antecedentes de estudio del fenómeno del Gran Mural, las fuentes históricas y etnográficas de la región, así como un análisis de todas las figuras femeninas registradas y publicadas hasta ahora, podemos pasar a plantear una interpretación. Se tendrá un enfoque especialmente a las figuras femeninas, dejando de lado una serie de elementos presentes en el arte rupestre de la península (por ejemplo, los zoomorfos), con el fin de tener un enfoque concreto.

Para la interpretación de la información se han usado las fuentes etnográficas de los grupos yumanos —al norte de la actual península de Baja California— y los relatos misionales de los cochimíes al momento de la conquista. Los relatos en ambos tipos de fuentes, junto con los materiales arqueológicos en la península, sugieren una relación y continuidad entre todos los grupos que han habitado la península a lo largo del tiempo. Además, gracias a las fechas de dataciones de radiocarbono se puede ver que existió una ocupación continua en la península y que la creación de arte rupestre fue una práctica de varios siglos, que si bien, en su mayoría<sup>15</sup> no se sitúan en la época de la colonia, las fechas sugieren que los creadores hubieran sido pueblos proto-cochimíes (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 346).

Para el caso del arte rupestre de Baja California se puede ver la dimensión de sexo al momento en que las o los autores decidieron crear antropomorfos sexuados, es decir, con algún elemento propio de un sexo específico. Saber si un antropomorfo es sexuado o no, dentro del arte rupestre, también dependerá de la manera en que decidan representarse los personajes, pues hay muchos recursos que se pueden utilizar para representar un antropomorfo (pueden estar de perfil, pueden tener detalles de cara, pueden ser solo líneas o contornos, etc.) (Hays-Gilpin, 2004). Los elementos de género pueden representarse de forma más ambigua, debido a que son propios de cada grupo, como, por ejemplo, la asociación a la feminidad de la utilización del color rosa en la civilización occidental es algo que es cultural y no universal. En el arte rupestre de las sierras de San Francisco y Guadalupe no se ha encontrado ningún elemento que defina de forma clara el género, sino que es algo en lo que se tiene que indagar a futuro. Si bien en el capítulo anterior ya se desarrollaron los principales identificadores de sexo en el fenómeno Gran Mural (senos, embarazo y vulva), a continuación, desarrollaré sobre las escenas en donde se han encontrado las mujeres y

---

15 Como se mencionó en el apartado 3.1, si bien se han ubicado algunos motivos en la época del contacto misional, la mayoría se han asociado a temporalidades más temprana. Viñas reconoce la séptima fase pictórica en la cueva La Pintada como aquella que está relacionada con la época colonial. Asimismo el equipo de Gutiérrez y Hyland apuntan que las fechas más recientes recolectadas fueron del 400 AP y 200 AP, las cuales podríamos considerar que se sitúan entre el año 1600 y 1800, que corresponden con los años en los que México fue la Nueva España.

símbolos de vulvas, junto con posibles identificadores de sexo-género, es decir elementos asociados al sexo pero con una dimensión cultural.

### 5.1.1 Escenas con mujeres

Una vez que se identificaron los antropomorfos sexuados como femeninos, se pudieron también ubicar a las mujeres dentro de una serie de escenas específicas: mujeres aisladas, mujeres en grupos con otras mujeres, escenas familiares (con niños), coito o interacción sexual, escenas de parto y grupos de vulvas. La mayoría de mujeres registradas para esta tesis se encuentran en escenas con otras mujeres (27 figuras femeninas, dentro de 8 grupos). Estos grupos se caracterizan por haber mínimo 2 mujeres, junto con antropomorfos asexuados y en un caso también hay un hombre. Estos personajes están acomodados uno al lado del otro, de forma ordenada, a alturas similares (ver Figura 33), de forma que podríamos colocarlos dentro de un rectángulo delimitando el área en que se posicionan; además estos grupos suelen estar de forma aislada a los paneles en donde hay una gran densidad de motivos, como es el caso de la cueva La Pintada, en donde hay un panel principal con cientos de motivos, y en un costado, en una cara separada del abrigo rocoso, se encuentra un grupo con figuras femeninas. En ocasiones en los grupos de mujeres también se observan escenas de embarazo o familiares.

Las mujeres aisladas es el segundo tipo de escena más común en las mujeres del Gran Mural. Usar el término aisladas no necesariamente hacen referencia a que estén alejadas del resto de los motivos, incluso en ocasiones hay mujeres que se encuentran dentro de grandes acumulaciones de motivos, sino que hace referencia a que no están en grupos o parejas con otros antropomorfos. Sobre estas figuras no se identificaron características particulares ni un ordenamiento específico.

Se llamaron escenas familiares a aquellas en donde hay una figura femenina y un infante. Esto parte de la postura que los antropomorfos de menor tamaño, situados a un lado de un antropomorfo más grande, son posibles representaciones de infantes. Estas escenas se encuentran dentro de los grupos (como en el ejemplo pasado en una agrupación en La Palma de San Gregorio) o en parejas como el caso de Boca de San Julio (una mujer junto con un infante, ver Figura 34). En ocasiones puede ser ambigua la distinción entre estas escenas y las de coito o interacción sexual, ya que en ambas el posicionamiento de los antropomorfos son una al lado de la otra, y en varias ocasiones el antropomorfo masculino es de menor tamaño que el femenino. La distinción que encuentro entre ambos tipos de escenas es que, en las de interacción sexual, es necesario resaltar el

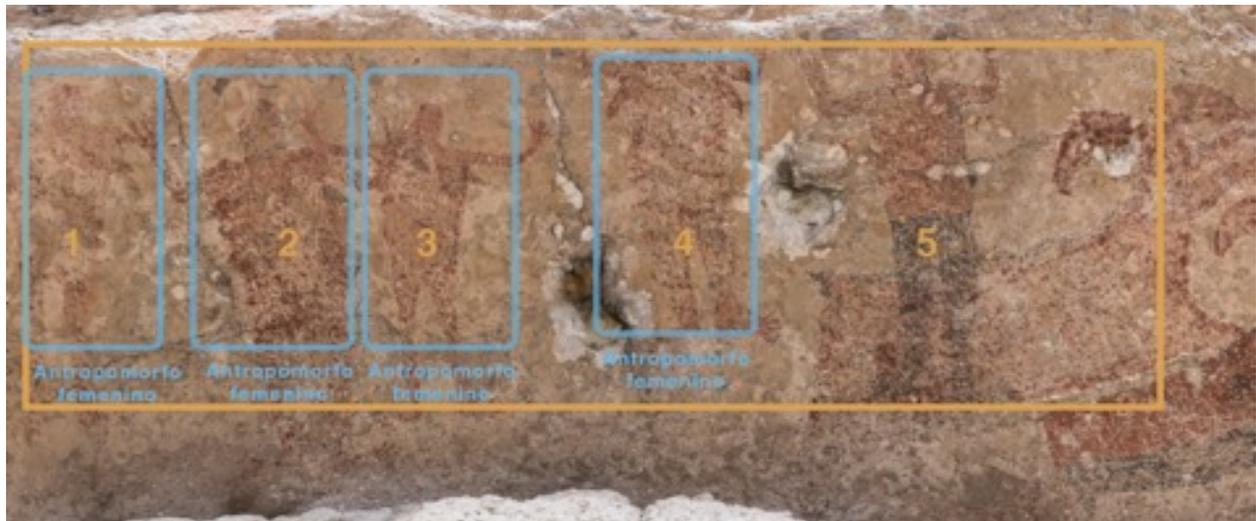
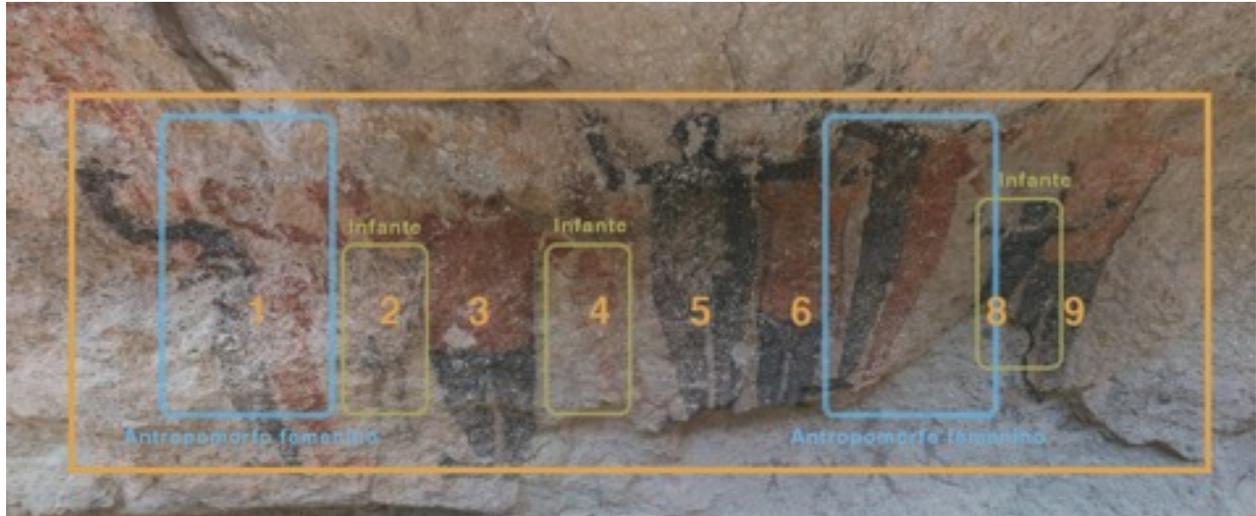


Figura 33: Dos grupos con varias mujeres. Ambos en La Palma de San Gregorio / San Gregorio. En el primero se puede ver escenas familiares dentro de la agrupación. Ambas fotos tomadas de <https://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

sexo masculino de los personajes con los que se encuentra la mujer, mientras que generalmente los infantes son asexuados (ver Figura 34).

Dentro de la muestra de figuras femeninas obtenidas para esta tesis, únicamente hay una escena de parto (la figura M69). Esto no quiere decir que sea única en el Gran Mural, sino que hace falta identificar más escenas de este tipo. Se reconoció como un parto debido a la exaltación de la vulva y a una figura, que parece ser un antropomorfo, acomodado de forma que parezca estar entre las piernas. Esta referencia se encontró en la tesis doctoral de María de la Luz Gutiérrez (2013), en donde se realizaron una serie de calcos del sitio Los Monos de San Juan, pero no se



Figura 34: Escena familiar y escena de coito.

pudo obtener una fotografía del motivo.

Finalmente, la última escena en donde presenciamos elementos femeninos son los conjuntos de vulvas. Estos se caracterizan por ser el mismo símbolo repetido múltiples veces, cercanos uno de otro. Únicamente en un caso, en la Piedra de Chuy, en la Sierra de San Francisco, se encontraron estas figuras junto con otros símbolos (líneas, cruces, taches, etc), mientras que en los otros paneles en donde se vieron estos grupos de vulvas, únicamente era este elemento múltiples veces. La Piedra de Chuy es un sitio peculiar en la Sierra de San Francisco debido a la variedad de motivos que presenta, pero para este trabajo de tesis lo reconoceremos únicamente por contar con presencia de petrograbados de vulva. Estos petrograbados femeninos se encuentran en soportes distintos a los de las pinturas rupestres, aunque en la cueva La Pintada se reconocieron 3 de estos símbolos dentro de los grandes conglomerados de motivos, pero al solamente ser 3 elementos y estar dentro del conglomerado de motivos, no se consideró el mismo tipo de escena o grupo que el resto de petrograbados de vulva.

### 5.1.2 Indicadores de sexo-género

A lo largo de este trabajo se ha tenido el objetivo de indagar en la posibilidad de identificar elementos que puedan ser indicadores de género, es decir, que sean características en las pinturas que se relacionen con el género femenino, y no únicamente con el sexo mujer. De-

bido a que tanto en los grupos yumanos, como en los grupos cochimíes, existía una división de géneros (femenino, masculinos y, en algunas ocasiones un tercer género), se puede suponer que en las sociedades autoras del Gran Mural también existió esta diferenciación. Para esta sección se identificarán elementos asociados tanto al sexo como al género femenino, es decir, elementos que no necesariamente son elementos físicos característicos de las mujeres (senos, vulva), sino que son elementos asociados a este sexo de manera cultural (por ejemplo, colores o animales). Se vuelven elementos de género al traspasar únicamente la identificación física y tener un carácter cultural, pero siguen estando relacionados al sexo ya que los hemos encontrado relacionados a personajes con identificadores de sexo femenino.

El autor Ron Smith (1986) se propuso a hacer un ejercicio similar en su texto “Male and female symbolism in the great mural paintings of the Sierra de San Francisco, Baja California”, en donde busca una relación entre la pintura corporal y el género, tomando en cuenta principalmente los colores utilizados y las decoraciones (líneas, divisiones verticales u horizontales, etc). En primer lugar, remarca una importancia a los colores de las figuras femeninas, en donde sugiere que puede haber una relación entre el rojo y los antropomorfos masculinos, y por el otro lado, el negro y el amarillo con las mujeres, pero no llega a explorar a mayor profundidad esta propuesta. También apunta que la manera de representar el cuello puede inferir el género de los antropomorfos, argumentando que en las mujeres sería más recto porque sería la silueta del pelo largo. En relación con las decoraciones, Smith argumenta que las líneas verticales son un aspecto femenino, y que los casos en los que los antropomorfos tienen dos colores (rojo y negro), distribuidos verticalmente, dependiendo del lado que se organicen los colores, sería un indicador de género (ver Figura 8). Es decir, si el lado izquierdo del antropomorfo (el derecho del espectador) está en color rojo, y el lado derecho es de color negro, sería una mujer.

De acuerdo con la catalogación que se realizó para esta tesis y que se presenta en el capítulo de metodología, con respecto a los colores en los antropomorfos, el 70% de las figuras femeninas registradas son mayoritariamente rojas, 18% son negras y 12% son bicolor. Esto nos indica que hay una predominancia de figuras femeninas rojas, que va en concordancia con que es el color mayoritario de las figuras del Gran Mural, es decir, que no es indicativo de algún sexo o género. La forma del cuello no parece tener una diferenciación, pues tanto motivos asexuados como figuras femeninas tienen la misma forma del cuello. Con respecto al color amarillo, dentro del registro que se pudo hacer para esta tesis, únicamente hay una figura que tiene este color; esto no quiere decir que no existan otros motivos en donde sí esté presente, o que no se haya podido

identificar el color en otras figuras, debido a los alcances de la metodología seguida en esta tesis<sup>16</sup>.

Finalmente, se reconocieron antropomorfos femeninos, masculinos y asexuados bicolors (negro y rojo) con la distribución de los colores divididos verticalmente (es decir, de un lado de su cuerpo rojo y del otro negro). Si bien, Smith sugería que dependiendo del lado en que se ordenen los colores en estos antropomorfos sería un indicador de género, durante la revisión no se reconoció ningún patrón en las figuras femeninas ni en la distribución vertical de colores. En las dos combinaciones posibles (lado izquierdo negro, derecho rojo; o lado izquierdo rojo, derecho negro), se encontraron tanto en antropomorfos femeninos, como masculinos y asexuados. Desde mi punto de vista, el patrón de colores verticales puede ser un elemento relacionado con la identidad, pero no necesariamente relacionada con la identidad de género.

Las líneas verticales llaman especialmente la atención debido a que en diversos grupos yumanos, las niñas, después de sus ritos de iniciación –generalmente posteriores a su primera menstruación–, se tatuaban este tipo de decoraciones, tanto en cara como en cuerpo, aspecto que también señala Smith (1986). Además, de 13 figuras femeninas que se registraron con decoraciones, 7 tienen líneas verticales. Considerando que la muestra de figuras femeninas de esta tesis es pequeña comparada con la cantidad de sitios que faltan por registrar y publicar, es probable que existan muchas más mujeres con decoración de líneas verticales. A pesar de esto, también se encuentran figuras asexuadas con este tipo de decoraciones, como es el caso de La Palma de San Gregorio, en donde hay un conjunto de 5 antropomorfos, 3 con decoraciones de líneas verticales (ver Figura 29), pero solamente 1 sexuada femenina (presencia de senos); o en La Pintada hay dos antropomorfos negros, asexuados, con un patrón de líneas verticales (ver Figura 19).

Por otro lado, la autora María de la Luz Gutiérrez (2007) también escribió un texto indagando en los posibles indicadores de género que ha identificado en el área del Gran Mural. En primer lugar, identifica una asociación entre las mujeres y las tortugas marinas, poniendo como ejemplo el caso de Piedras Pintas en donde hay una serie de animales marinos grabados junto con la mujer. Considera que estos animales pueden tener un simbolismo relacionado a la fecundidad, abundancia, nacimiento y creación gracias a la observación del ciclo anual de nacimiento de las tortugas (Gutiérrez Martínez 2007, 214). Asimismo, encuentra este simbolismo con las borregas en estado de embarazo. La autora encuentra también una asociación entre el género masculino y

---

16 El color amarillo podría verse de manera más tenue y no distinguirse en las fotografías. Debido a la pandemia de COVID-19, no fue permitido revisar los pigmentos de manera directa, en donde se pudieran apreciar las tonalidades.

los peces, poniendo como ejemplo el caso de Mesa del Carmen, en donde se pueden ver dos peces colocados en el área fálica de un antropomorfo asexuado de gran tamaño. Identifica también las escenas de cópula, presentes generalmente en Sierra de Guadalupe, en donde se colocan antropomorfos femeninos y masculinos juntos, resaltando los genitales.

Esta autora (Gutiérrez Martínez 2007) pone más énfasis a las asociaciones, a diferencia de Smith (1986), que prioriza los colores y decoraciones. Las asociaciones que se pudieron ver dentro de la muestra de motivos en esta tesis coinciden en su mayoría con lo mencionado por la autora, con la excepción de que también se encontraron figuras femeninas asociadas a peces y no únicamente antropomorfos masculinos, por lo que podríamos considerar que los peces se asocian a temáticas de sexualidad tanto femenina como masculina. Los resultados mostraron 7 figuras femeninas que se asociaron a animales marinos (considerando tanto peces como tortugas), y si bien como ella menciona, son asociaciones no tan frecuentes, “pero que cuando se manifiesta lo hace de modo muy contundente” (Gutiérrez Martínez 2007, 212). En tres casos de estas asociaciones, hay un antropomorfo sexuado masculino (dos escenas de coito). Hay un caso de madre e hijo (antropomorfo de menor tamaño), un conjunto de petrograbados (con una vulva y dos peces), y dos mujeres dentro de un conjunto de figuras femeninas.

Esto sugiere, como remarca la autora, que al relacionarse con escenas de coito, un infante y una vulva, sí pueda haber una relación con la fecundidad. No quiere decir que en todos los casos en donde hayan mujeres sean simbolismos referentes a la fecundidad, pero las escenas de coito, con infantes, o embarazo, son sugerentes de esto. Otro caso es el conjunto de mujeres en cueva La Pintada, en donde se pueden ver las mujeres asociadas a una venada con un enorme vientre que sugiere embarazo, a la vez que hay infantes y mujeres embarazadas. Pero estas relaciones no se encuentran en todos los casos en donde hay figuras femeninas.

El caso de Mesa del Carmen llama la atención, porque en primera estancia se observa una mujer en un panel independiente, sin estar asociada a ninguna escena de coito, infantes o embarazo. Pero en este sitio se observan varios motivos de peces, si bien hemos resaltado que los peces se han visto asociados tanto a mujeres como a hombres, en caso de que este tipo de animales marinos fueran únicamente una asociación masculina, como lo sugiere Gutiérrez Martínez (2007), podría quizá el panel ser una representación de coito o un periodo de licencia sexual. Cabe mencionar que esta interpretación tendría que validarse con un estudio más a profundidad con respecto a la relación entre los peces y los antropomorfos masculinos, ya que en el presente estudio, parecen también estar relacionados a las mujeres.

El elemento con el que más se asocian las mujeres son otras figuras antropomorfas. Esto es normal debido a la densidad de estos personajes en el Gran Mural. Dentro de estas figuras, la mayoría son antropomorfos asexuados, mientras que en segundo lugar se empatan otras figuras femeninas y antropomorfos asexuados con tocados. Esto es interesante ya que hace resaltar cómo es que las mujeres son comúnmente representadas en grupos con otras mujeres, en donde podemos encontrar varias de ellas en una sección del panel. Por ejemplo, en el panel de Cueva Pintada, en donde se observa una presencia femenina debido a una concentración de mujeres representadas en un mismo espacio. O un bloque de piedra con dos mujeres de gran tamaño en El Brinco.

## 5.2 Espacios rituales y mujeres

Autores que han trabajado el Gran Mural con anterioridad han apostado a que estos espacios con pintura rupestre eran espacios rituales. Si bien esto se desarrolló a profundidad en el capítulo 3 de esta tesis, me propongo aquí hacer un resumen. La intención de resumir y exponer la forma en que se ha asociado el Gran Mural con un uso ritual es para que, una vez que se tenga en mente estas propuestas, y se haya apuntado el papel de las mujeres en las sociedades autoras, poder desarrollar, el papel que las mujeres pudieron tener dentro de estos espacios rituales.

### 5.2.1 Espacios rituales

Crosby (1997) afirma estar convencido de que las manifestaciones eran utilizadas en ceremonias, que eran parte de enunciaciones colectivas y celebraciones religiosas. Gutiérrez y Hyland (2002) proponen que los murales pueden estar relacionados con la veneración de ancestros, con la identidad de linajes y/o con el chamanismo. Gutiérrez (2013) encuentra una relación entre los tocados y la pintura corporal de las figuras antropomorfas de los murales, argumentando que los tocados representan distintos linajes a lo largo del tiempo, así como también podrían ser especialistas rituales o fundadores de linaje. Viñas (2013), relaciona las ubicaciones estratégicas en el espacio como una posición privilegiada; considera motivos que parecen ser personajes míticos; y hace referencia a la deposición de materiales de uso ceremonial y posibles ofrendas (conchas, puntas de proyectil, etc). El autor (Viñas i Vallverdú, 2013) considera la Cueva Pintada como un ámbito para la comunicación con entes sobrenaturales, un centro de cohesión social, donde emanen fuerzas creadoras. Rubio (2013), relaciona la cueva El Ratón con la observación de la bóveda celeste y el posicionamiento de los astros, y un entorno ritual de celebración de los solsticios.

Estas propuestas del arte rupestre como un espacio de ritualidades, en constante diálogo con las creencias en torno a los ancestros, a la muerte y a la presencia de especialistas ritua-

les, lo podemos observar gracias a diferentes factores, los cuales se han ido revisando a lo largo de esta tesis en fuentes históricas, etnográficas y datos arqueológicos. Cabe reiterar que, con respecto a los dos primeros tipos de fuentes, no hay información directa sobre los sitios del Gran Mural, sino que se tienen que hacer analogías entre los grupos estudiados y los autores del arte rupestre —considerando que estos pudieran haber sido, o no, alguno de los grupos que se revisaron—.

En primer lugar, con relación a los cochimíes de la época de la colonia, se observa que estos tenían una vida ritual; los misioneros registraron mitos y observaron fiestas —por ejemplo, la celebración del aniversario de los muertos, cuando los espíritus venían de visita—, así como la presencia de especialistas rituales —los guamas para los cochimíes—. Esto es indicador de que los cochimíes celebraban una serie de ritualidades y fiestas, en relación con su mitología. Incluso, la concepción que disponían los cochimíes con respecto a las pinturas rupestres, más allá de haber sido ellos los autores o no, está relacionada a un imaginario mítico. Según lo documentado por Del Barco (1988), cuando los jesuitas preguntaron sobre los murales rupestres, los cochimíes contestaron que eran obra de gigantes que venían del norte. Este norte parece ser que se refiere a un norte mítico, y los gigantes, provenientes de él, también forman parte de este imaginario. Si bien no hay información donde se registre una autoría y uso de los espacios del Gran Mural, sabemos que existía una vida ritual y un imaginario mítico en torno a estos espacios al menos en época posterior.

Las fuentes etnográficas revisadas previamente también nos proporcionan una serie de indicadores para llegar a considerar que eran espacios de uso ritual. Igual que con los grupos de la época de la colonia, los grupos yumanos —especialmente los revisados en esta tesis: Kiliwa, Diegueño, Cucapá, Kumiay y Kamia— del norte de la península (E. Davis, 1919; Gifford, 1931; W. Kelly, 1977; Kroeber, 1976; Meigs, 1939). Se observa también una presencia de vida ritual, de chamanes, y de una parafernalia ritual compartida a lo largo de la región (capas de cabellos, tablas ceremoniales pintadas, pipas tubulares), así como una organización social en torno a creencias y a una religión. Se comparte una ritualidad en torno a la muerte, una serie de ritos mortuorios, y un festejo anual para la visita de los espíritus de los ancestros (registrada en diversos grupos yumanos y en las fuentes históricas). En algunos textos se menciona una relación con las cuevas de los montes, pues era el espacio en donde se colocaban efigies que seguían el rol de guardias, que cuidaban un linaje y marcaban un territorio (Gabayet González & González Villarruel, 2015; Mixco, 1992); es decir, que el área de las cuevas en los montes podría haber tenido un significado particular.

Con respecto a los trabajos arqueológicos, podemos notar una continuidad entre los elementos de la parafernalia ritual —vista también en los estudios etnográficos e históricos—, recolectados en excavaciones y proyectos de prospección de superficie, como pipas tubulares, tablas

ceremoniales, o capas de pelo (características de los chamanes). Asimismo, se continúa con la constante temática relacionada a la muerte, pues en las pinturas rupestres existe una gran cantidad de personajes antropomorfos atravesados por flechas. Por otra parte, como menciona Crosby (1997), la presencia de un estilo consecutivo en un área amplia (el Gran Mural) demuestra una fuerte cohesión social que permite la homogeneización estilística, así como una organización social en donde se tendría que dar y seguir órdenes a un grupo encargado de pintar –y probablemente de enseñar a hacerlo–. En relación con la ubicación espacial de los sitios con presencia de arte rupestre, en el área de la Sierra de San Francisco –donde se tiene un mejor registro de los sitios–, se puede notar una constante cercanía con los cuerpos de agua. Tomando en cuenta que estamos en un sitio con un clima árido, esta es una característica privilegiada de los sitios, como menciona Viñas (2013).

La presencia de chamanes, tanto en las narrativas etnográficas e históricas, de la misma manera sugiere que el uso de estos espacios era de carácter ritual, ya que estos personajes eran aquellos especializados en este tipo de actividades fuera del ámbito cotidiano. Los hallazgos de pipas tubulares en los sitios del Gran Mural se pueden considerar como una herramienta para introducir estados alterados de conciencia en estos personajes. Además, esta postura se podría relacionar con algunos motivos que parecen ser formas entrópicas realizadas por alguien cruzando un estado alterado de conciencia. En este trance los chamanes podían comunicarse con los espíritus de los ancestros, por lo que esta postura no difiere con la idea de los sitios del Gran Mural como un ámbito de comunicación con los ancestros.

### 5.2.2 Las mujeres en los espacios rituales

Una vez que tenemos en mente que el uso y creación del arte rupestre tuvo un propósito ritual, más allá de la cotidianidad, nos preguntamos, ¿cuál fue el papel de las mujeres en estos espacios? Su presencia se observa en los antropomorfos femeninos representados y, especialmente en los grupos de petrograbados de vulvas. Si bien las mujeres pudieron haber sido pintadas por cualquier persona, perteneciente de cualquier sexo-género, los petrograbados de vulvas parecen haber sido realizados exclusivamente por mujeres (véase Steward 1929; Davis 1961, y el capítulo 2 de esta tesis).

La vida ritual peninsular no es exclusivamente masculina. Las mujeres yumanas celebraban sus propios ritos de iniciación femenina. Las mujeres, tanto las pertenecientes a grupos yumanos como las cochimíes, estaban presentes en las diferentes celebraciones: eran parte del ritual –donde tenían un rol específico en la fiesta–, o podían tener significados especiales –como

cabello de mujeres casamenteras, el cual es dado a los chamanes para generar sus capas—. Vale la pena resaltar que así como en ciertos contextos la presencia de mujeres estaba prohibida, por ejemplo en la ceremonia del “hombre venido del cielo” (Clavijero, 1852) en donde no se le permitía a las mujeres formar parte del banquete, en otras ritualidades o fiestas a los hombres no se les permitía participar, y por ende eran espacios únicamente de mujeres. Los partos son un ejemplo de este tipo de espacios meramente femeninos. Con respecto a las mujeres cochimíes de la época de los misioneros no tenemos mucha información sobre sus partos, únicamente Miguel del Barco (1988) señala que las mujeres iban al monte, acompañadas de otras mujeres, para seguir sus actividades cotidianas y regresaban con el bebé en manos (Del Barco, 1988, p. 196). Por otra parte, en las etnografías de grupos yumanos se resalta que el momento del parto era exclusivamente femenino. Kelly (1977) narra que durante el parto de las mujeres Cucapá debía haber una partera para ayudar a la futura madre, otra mujer que recibiera al bebé y otra más fumando tabaco alrededor de la mujer pariendo. Además señala: “Únicamente se permitían mujeres en la casa a menos de que hubiera un problema o el parto se retrasara, en ese caso un chamán hombre o mujer era llamado” (H. W. Kelly, 1977, p. 68)<sup>17</sup>.

La presencia de vulvas grabadas en sitios con pintura mural, así como la seguridad de que ellas eran parte de la vida ritual peninsular —y que los espacios donde se realizó el Gran Mural era un contexto ritual—, apunta a la presencia de mujeres como creadoras y espectadoras de este fenómeno. Esto no quiere decir que la práctica del arte rupestre fuera algo exclusivo de ellas, pues no hay suficientes argumentos para esto, sino que estaban presentes, al menos en la práctica de grabar vulvas en las paredes.

El tamaño de los espacios en los que se realizó el arte rupestre permite la presencia de grupos de personas, si bien no de un número grande, dependiendo del sitio podría estar cierto número de personas. Además, los motivos, en varias cuevas, parecen estar pintadas en una posición donde se busca que sean vistas, por ejemplo, en Cueva Pintada, El Brinco o Piedras Pintas. Esto me hace pensar en la posible presencia de un grupo, probablemente con hombres y mujeres, quizá una tribu, en las ceremonias realizadas en dichos sitios. Por otra parte, siguiendo la narración que hace Crosby sobre el sitio San Javier, podemos considerar que los espacios exclusivos de petrograbados de vulvas tenían otro carácter, este más privado y escondido que las pinturas del Gran Mural:

---

17 Traducción propia de: “Only women were allowed in the house unless trouble developed or the birth was delayed, in which case a male or female shaman was called”

“Pronto encontramos una pequeña y profunda cueva, oculta tras un arbusto, que abría sobre una pendiente pronunciada. Adentro, no se podía ver ni un poco de pintura, pero qué hallazgo era. Cada centímetro de la pared estaba cubierta de grabados, cientos de símbolos profundamente tallados. Y todos eran iguales: símbolos de vulvas”<sup>18</sup> (Crosby, 1997, p. 169)

Como apunta Gutiérrez (2007), es probable que estos espacios hayan sido realizados y usados por grupos de mujeres, quizá en rituales de iniciación en donde participaban madres e hijas, o grupos de mujeres más pequeños. Con respecto a quien haya sido autor o autora de las figuras antropomorfas, es incierto, pero surge la duda, ¿los espacios en donde no hay ningún elemento femenino fueron realizados únicamente por hombres? En este caso, algunos sitios emblemáticos del Gran Mural, como Cueva de La Serpiente, Cueva de Los Músicos, o Cueva de Las Flechas, se podría considerar que no hubo presencia femenina, sin embargo, hace falta más investigación con un enfoque de género para fundamentar cualquier argumentación al respecto, ya que hay que tomar en cuenta que la ausencia de antropomorfos sexuados no necesariamente significa que sean hombres, sino que deja en un estado ambiguo el sexo y/o género de los personajes.

Es pertinente recalcar además que la presencia de mujeres en el Gran Mural no se limita a vulvas y antropomorfos individuales dentro de un aglomerado de motivos, sino que se pueden ver cierto tipo de contextos en los que están presentes las mujeres. En primer lugar, en grupos, en donde hay varias mujeres (mínimo 3) junto con figuras asexuadas. En ocasiones también llegan a haber antropomorfos de menor tamaño, los cuales se han considerado como niños, estos contextos los considero familiares. Hay mujeres aisladas, las cuales se encuentran dentro de otras temáticas: atravesadas por flechas, relacionadas a los astros, etc. Se han visto temáticas de sexualidad, como mujeres en parto, escenas de coito y hay un caso con representación de fluidos. Vale la pena resaltar que las temáticas de sexualidad están más concentradas en las regiones más al sur del área del Gran Mural, es decir la Sierra de Guadalupe, pero a la vez, es la zona con menor registro y publicación de información. La Cueva San Borjitas —en Sierra de Guadalupe— es un ejemplo de esto, junto con los todos los motivos del sub-estilo Guadajemí, que es exclusivo de esta área sureña.

---

18 Traducción propia: “We soon found a small, deep cave, hidden by a brush, that opens onto the steep slope. Inside not a flake of paint could be seen, but what a find it was. Every square foot of wall is covered with engravings, hundreds of deeply carved symbols. And they are alike: vulva symbols.”

Resaltar esto hace surgir la pregunta, ¿por qué la diversidad de escenas? ¿las mujeres eran autoras o usuarias de todos estos tipos de paneles rupestres? ¿solo de algunos? ¿de ninguno? La información disponible no deja en evidencia ninguna respuesta a estas preguntas. No se puede afirmar, de manera segura, si los hombres, las mujeres, u otros géneros, hayan sido autores del arte rupestre. Si tomamos en cuenta la información disponible en las fuentes bibliográficas, existía una división del trabajo por sexo-género, en donde tanto mujeres como hombres tenían tareas específicas –incluso, en las fuentes históricas, las mujeres parecían tener más actividades–, por lo que podríamos pensar que tanto mujeres, como hombres, podrían haber estado encargados de la realización de pinturas. De la misma manera, todas las personas participaban en las ritualidades, por lo que el uso de los espacios rupestres también queda ambiguo.

Los especialistas rituales, por otra parte, son los mejores candidatos para considerarlos como creadores, o usuarios, de las pinturas rupestres. Esto debido a su labor ritual, su representación en fiestas y ceremonias, y en su tarea de legitimar el imaginario mítico. Como se mencionó anteriormente, los hallazgos de pipas tubulares y algunos tipos de motivos, incitan a pensar el uso de tabaco por parte de estos individuos, que inducía a estados alterados de conciencia. Por otra parte, la representación de chamanes en las pinturas rupestres podría argumentarse desde los antropomorfos con tocados, tomando en cuenta que Clavijero (1852, p.31) menciona que los especialistas rituales llevaban diferentes tocados de plumas –a diferencia del resto de las personas–. Si este fuera el caso, se tendría una mayoría de chamanes asexuados, seguidos por chamanes mujeres y finalmente chamanes hombres.

Es preciso reiterar aquí que, a pesar de que en las diversas fuentes se mencionara que había una mayoría de chamanes hombres, con algunos casos de mujeres, antropomorfos asexuados no quiere decir hombres. Retomando el marco teórico desarrollado en esta tesis, la presencia de un antropomorfo asexuado puede significar un tercer género, o la falta de necesidad de representar el sexo de los personajes. A pesar de que, como se revisó en el capítulo 2, hay ocasiones en las que en los grupos yumanos había un tercer género, y que en distintas regiones del mundo los especialistas rituales son pertenecientes a un género diferente al masculino y femenino, no parece haber suficiente evidencia para considerar a un chamán como un tercer sexo, sino que, como las fuentes remarcan, fueran en su mayoría hombres con algunas excepciones mujeres.

Desde mi perspectiva, el caso de los antropomorfos asexuados, ya sean chamanes o no, son casos en donde remarcar el sexo de la figura antropomorfa no era pertinente. Esto quiere decir que las escenas en las que se remarcó el sexo, tanto de hombres como de mujeres, cumplía la necesidad de dar un mensaje específico. La escena, o mensaje que estaban queriendo expresar era

pertinente que se especificara que se trataban de mujeres. Esto también deja una diferencia entre los motivos o escenas en donde el sexo era pertinente de ser representado y aquellas en las que no.

Esto no quiere decir que no hubiera indicadores de género, que fueran más allá de la ilustración de senos o genitales, y que fueran de carácter cultural. Tanto un indicador de sexo como un indicador de género pueden ser elementos identitarios y el ver cualquiera de estos elementos, los espectadores entenderían que es una referencia a una categoría específica. Por ejemplo, en la sociedad occidental, podríamos ver un dibujo de un antropomorfo con un moño en la cabeza (y nada más) y sabríamos su género, y podríamos ver un antropomorfo con senos y sabríamos su sexo. Podemos encontrar casos en donde únicamente hayan indicadores del género, o algún otro tipo de entendimientos sobre el cuerpo y la identidad personal, pues bien, el sexo no necesariamente es una característica primordial de identificación individual (Knapp & Meskell, 1997). Por medio de los elementos que se eligen para representar, en el caso del arte rupestre, podemos identificar la pertinencia que estos elementos, y las categorías a las que pertenecen, tienen sobre la identidad. En el caso de los antropomorfos del Gran Mural se puede distinguir una importancia sobre el sexo, pero también existen una serie de elementos que podrían ser elementos identitarios de otro tipo (por ejemplo, los colores).

### 5.2.3 Las mujeres y el Gran Mural

Si, como sospechamos, el arte rupestre tuvo un uso ritual, y que en los sitios se desarrollaron ceremonias, surge la duda ¿qué tipo de ceremonias o rituales se llevaban a cabo? ¿Cuál era su función o uso? Como hemos visto, varios autores se han propuesto contestar esta pregunta y han surgido diversas sugerencias: veneración de ancestros (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002), punto de comunicación con otros entes (Viñas i Vallverdú, 2013), espacio de observación de los astros (Rubio i Mora, 2013), narraciones bélicas o sitios de protección (Laylander, 2005), etc. Y, para los objetivos de esta tesis nos preguntamos, ¿cuál era el papel de las mujeres dentro del uso ritual de los sitios Gran Mural? Si bien, basándonos en las lecturas de fuentes bibliográficas surgen ideas, no es información suficiente para dar algo por hecho. A continuación, desarrollaré propuestas de cómo incorporar el género —a las mujeres en específico— dentro de las propuestas previas, los cuales serían hipótesis con el propósito de contrastar en un futuro. Más adelante desarrollaré un ejercicio de cómo podríamos sugerir el punto de encuentro entre las teorías propuestas por otros autores junto con la arqueología de género en paneles específicos (en La Pintada y San Borjitas).

Las temáticas con relación a la muerte y a la veneración de los ancestros se han visto presentes en diversas fuentes, desde los grupos cochimíes de la colonia hasta los yumanos

actuales. Existen una serie de elementos que estos grupos tienen en común en torno a las creencias sobre la muerte: los funerales, las ceremonias de luto, la asociación de los objetos personales –los cuales se destruían después de la muerte de una persona–, el tabú de decir el nombre de una persona muerta, las capas de pelo humano, las imágenes antropomórficas y la interpretación de los difuntos, la creencia en un más allá<sup>19</sup>, una diferenciación entre parientes, no-parientes y enemigos (Laylander, 2005). Estos elementos nos permiten ver una fuerte importancia en los ritos y creencias en torno a la muerte y a la veneración de ancestros, y la complejidad que estos tienen.

En el arte rupestre, como se mencionó previamente, se puede identificar una temática de muerte con aquellos personajes que están atravesados por flechas. Asimismo, podríamos pensar en linajes o ancestros si seguimos la idea de Gutiérrez (2013) con respecto a que los personajes representados en las pinturas rupestres son evocaciones a los ancestros, y que los habitantes de la península reconocían a sus fundadores de linajes en estas figuras. Los personajes con tocados y diseños excéntricos podrían haber sido una estrategia para el reconocimiento identitario de linaje de los grupos que habitaban en los entornos inmediatos y mediatos (Gutiérrez Martínez 2013, 409 y 410). El que hayan sido realizadas estas pinturas y grabados en cuevas o abrigos rocosos también es sugerente. Las efigies, de los diversos grupos yumanos, usadas en los ritos mortuorios, en los momentos en que no eran usadas, se colocaban en ‘cuevas secretas’ (Gutiérrez Martínez y Hyland 2002, 349). Meigs (1939) escribe que las capas de pelo utilizadas en los ritos kiliwa, eran traídas de cuevas y que los ñipumjós (efigies de madera), también eran guardados en cuevas. Gabayet González y González Villaruel (2015) escriben –también en relación a los kiliwas– que era una especie de guardia, el cual se colocaba en las cuevas y cumplía una función de marcar el territorio, cuidar el linaje y se le pedían cosas.

En las ceremonias del cabo de un año, cuando vienen de visita los espíritus de los ancestros a visitar a los vivos, presentes en las etnografías y fuentes misionales, los chamanes entablaban una comunicación con las efigies, que son los espíritus visitantes. Además, parece que aquellas efigies que están en las cuevas tienen la agencia de cuidar y dar cosas. Es decir, no solamente son representaciones de los ancestros, sino que son en sí los ancestros, son seres con agencia y con roles sociales en los rituales, por lo que los chamanes sí entablan una comunicación directa con estos entes. Podemos sugerir una cosmovisión no-occidental en la manera de percibir al otro, a lo no-humano; esto también se puede ver en un par de eventos narrados por Clavijero (1852)<sup>20</sup> en donde los nativos de Baja California dotan de agencia a unas tinajas y a una carta de papel. Pensar en una

---

19 Traducción de Laylander (2005), afterworld.

20 Los relatos se desarrollaron mejor en el capítulo 2.

ontología no-occidental, en donde ciertos elementos tienen agencia, también nos abre una posibilidad con respecto a la forma de pensar el arte rupestre, pues si bien las efigies de madera —utilizadas por los kiliwas contemporáneos— entablan comunicación con los especialistas rituales y tienen un papel social dentro de las comunidades (marcar el territorio, cuidar el linaje, etc), podemos pensar en que los antropomorfos de las pinturas rupestres no solo fueron una representación de alguien, sino que tenían un papel social, una agencia, una comunicación directa del mundo mítico al plano humano.

En caso de que fuera una temática completamente relacionada a los ancestros, a los linajes, a los clanes, ¿cuál sería el papel de las mujeres? En las fuentes bibliográficas se menciona un tabú, entre las mujeres Kiliwa, en ver una capa de pelo —o pachugós— de los especialistas rituales, pues en caso de verlas morirían. Esta prohibición podría ser por la existencia de un vínculo entre ambos elementos (la feminidad, los pachugós). Mixco (1992) encuentra una relación lingüística en la manera de nombrar a los ancestros, a las efigies, al cabello (en algunos casos, la capa de pelo proviene de cabello de mujeres casamenteras), y al vello púbico, por lo que propone que entre los objetos rituales hay un significado entre vida y muerte, y un poder en la sexualidad. Los ancestros y las efigies representarían la muerte, y el cabello de mujeres, junto con el vello púbico, la sexualidad y una promesa de vida y continuidad de linaje. Por otra parte, Gabayet González y González Villaruel (2015), registran que los Kiliwa tienen un elemento llamado trenza, que consiste en fragmentos de pachugós; estas guardan una relación con las efigies que están en las cuevas y con los linajes. Estos elementos, en conjunto, generan protección y además tienen la capacidad de dar esposo o esposa a quien lo pida, a cambio del cabello o una trenza. En estos casos, la feminidad y las mujeres casamenteras serían un elemento para la continuación del linaje, una continuación de vida en oposición a la muerte que representan los ancestros.

Con respecto a esto, es interesante también considerar la organización de parentesco que han tenido los grupos nativos de la península. Los misioneros registraron grupos cazadores recolectores con matrimonios monógamos patrilineales (Clavijero, 1852; Del Barco, 1988), y con respecto a algunos grupos yumanos, del siglo pasado (Cucapá, Kiliwa y Kamia), son también matrimonios monógamos, exógamos, patrilineales y patrilocales, donde se tienen linajes, los cuales descienden de diversos personajes de los mitos de origen (Gifford, 1931; W. Kelly, 1977; Meigs, 1939). Los fundadores de los linajes, así como parientes fallecidos, son considerados como ancestros. Las efigies de madera, en ocasiones son consideradas como si fuera un ancestro en sí, y como se mencionó, estos personajes ayudan a que se den matrimonios —exógamos—, que ayudan a continuar con el linaje. Aunque no se tiene una investigación vasta con respecto a esto, podemos observar la importancia que se da a la continuación del linaje, así como también se puede ver como estos están directamente relacionados con los ancestros. Además, podemos considerar que existe

un plano ontológico para espíritus y ancestros, y que éstos, a su vez, tienen agencia en lo que concierne al linaje, al matrimonio y a la forma de organizar el parentesco. Para los grupos yumanos una transacción de matrimonio no solamente implica el dote a otra ranchería, ni solamente implica la unión sexual de un hombre con una mujer, sino que debe también haber una relación con los ancestros, un intercambio que se da con este mundo.

Lo anterior desata varias sugerencias con respecto al uso de los paneles de arte rupestre, y a la presencia de mujeres en ellos. En primer lugar, con respecto a si se tratan únicamente de ancestros o fundadores de linaje representados en los paneles, retomaré la idea de Laylander (2005), quien apunta a que por ser grupos patrilineales, estas figuras serían principalmente hombres, y por ende, las figuras de mujeres deberían de ser prácticamente ausentes o nulas. Podríamos considerar quizá que más allá de fundadores de linaje, las temáticas representadas hacen referencia a la continuación del mismo, haciendo una relación entre las mujeres casamenteras, los ancestros y las capas de pelo – es decir, los especialistas rituales como el medio de comunicación y la conexión entre ambos planos–. Esto deja algunos huecos, por ejemplo, ¿por qué la mayoría de antropomorfos son asexuados, y únicamente en ocasiones la identificación del sexo? ¿Por qué la abundancia de animales en los paneles del Gran Mural?

Para el caso de los antropomorfos sexuados, la decisión de remarcar el sexo, y no únicamente el género, o dejar a todos como asexuados, hace alusión a la pertinencia de remarcar el sexo femenino de los personajes. En espacios con una notable mayoría de personajes asexuados, llama la atención que únicamente se encuentre la necesidad de remarcar el sexo de algunos antropomorfos. Esto nos indica un papel específico para los personajes con este rasgo, una razón de ser diferente a la de aquellos en los que el sexo no fue pertinente de remarcar. Lo más probable es que indicar el sexo responda a temáticas relacionadas con el sexo mismo y con la sexualidad, que además se ponen en evidencia cuando observamos el tipo de escenas (partos, infantes, coito, etc) en donde se representan senos, embarazo, o cualquier otro indicador.

Además, la reiteración de las temáticas de ancestros y linajes, tanto en las fuentes misionales como en el registro etnográfico, parecen indicar una probable relación de estos temas en el Gran Mural. El trabajo lingüístico de Mixco definitivamente deja una pista con relación a lo que podrían haber significado las mujeres, y las temáticas de sexualidad, en un imaginario en donde se está en constante diálogo con otros entes (espíritus y ancestros), es decir, pone sobre la mesa una posibilidad de relacionar las temáticas de sexo y sexualidad junto con las temáticas de veneración de ancestros y continuación del linaje. Aunque, lamentablemente, por ahora no hay la suficiente información para poder llegar a una interpretación más concreta.

Laylander (2005), por otra parte, sugiere que los paneles y la abundancia de zoomorfos y antropomorfos atravesados por flechas, significa la caza y conflictos bélicos. Para este autor parece que ver a los ancestros con una agonía física (las flechas en su cuerpo) es un rasgo que proviene de las tradiciones occidentales de la Iglesia católica, y que esa visión no sería tan natural en otros contextos culturales, por lo que considera mejor buscar otras explicaciones (es decir un conflicto social). Considera que las mujeres y los niños son representados por ser un objetivo vulnerable en los conflictos armados. Esta perspectiva, si bien puede ser verdad en que las flechas podrían ser simplemente lo que se ve (caza, guerra), sin ir más allá con las interpretaciones y sin buscar metáforas que pudieran significar los motivos, tampoco llega a explicar con totalidad el papel de las figuras femeninas en el arte rupestre Gran Mural. Si fueran únicamente objetivos vulnerables en la guerra, ¿por qué la variedad de escenas, por ejemplo de coito o parto?

Otra propuesta que desarrolla este autor en el mismo texto de 2005, es que los paneles podrían servir de protección para los grupos que habitaban en los alrededores. Como en varios de los sitios del Gran Mural se han identificado restos de actividades habitacionales (ver por ejemplo: Gutiérrez Martínez 2013, 305), Laylander reflexiona que no pudieron haber sido sitios exclusivos para actividades peligrosas, si es que la gente llegaba a vivir en los alrededores, “si los ancestros hubieran sido invocados en las pinturas, evidentemente no se hubiera creído que estos representaban algún peligro para los descendientes vivos”<sup>21</sup> (Laylander, 2005, p. 178). Considera que más bien las imágenes pudieron haber funcionado para protección de los grupos, y que en caso de que los enemigos se acercaran, hubieran visto las pinturas con miedo. Esto podría coincidir con la idea de las efigies antropomorfas de los grupos yumanos, que cuidaban el territorio de los descendientes de su linaje. También, en torno a las mujeres, coincidiría con lo que Rust (1906) escribe sobre un rito de iniciación Yuma, que coincide con lo documentado por Kroeber (1976), en donde al finalizar la ceremonia, llevaban a las niñas a una piedra sagrada que las protegían de los espíritus, la cual tenía forma de “U” o una herradura. Podrían quizá, las mujeres representadas, ser una especie de protectoras, o cuidadoras.

### 5.2.3.1 Interpretación de paneles

Si bien, en este trabajo no se ha podido tener un acercamiento a todos los paneles en donde se identificaron las pinturas rupestres, hay una serie de sitios los cuales tienen un registro

---

21 Traducción propia: “If ancestors were being evoked in the paintings, evidently they were not believed to represent a danger to the living descendants”



Figura 35: Sector de La Pintada con mayor presencia de figuras femeninas.  
Fotografía de César Villalobos

mayor (fotografías, calcos, descripciones, etc.) que abren la posibilidad de hacer una reflexión de los murales. Por ahora me limitaré a trasladar las ideas desarrolladas en el apartado anterior (5.2.3 Mujeres y el Gran Mural) a dos paneles: La Pintada, el cual ha sido minuciosamente registrada por Viñas (2013) y también por Gutiérrez (2013), y San Borjitas, el cual fue estudiado por las arqueólogas Barbo Dahlgren (1951) y Gutiérrez (2013).

La Pintada tiene varias secciones con diferentes paneles, y es en uno de esto en donde se concentra la mayor parte de presencia de antropomorfos femeninos. Esto no quiere decir que no hayan figuras femeninas en las otras áreas de La Pintada, pero sí se puede observar que la mayoría de mujeres se encuentran en este sector. El autor Viñas (2013) demarca esta área como el sector IX<sup>22</sup> (Viñas i Vallverdú, 2013, p. 428). Los primeros motivos que inauguran este sector, son un gran león marino (que, según Viñas, es el motivo más grande del conjunto) y la figura femenina M10, que es un antropomorfo negro con tocado que parece estar oculto entre las piedras (en el área inferior). Después de estos elementos, continúa una conglomeración de motivos en donde en la parte inferior resalta un conjunto con 8 mujeres (de la M02 a la M09), en donde también se encuen-

---

22 Para este trabajo nos adaptamos a las demarcaciones de Viñas sobre los sectores y las adoptaremos para poder describir el panel con un mejor orden.

tran antropomorfos asexuados, antropomorfos de menor tamaño (infantes), y un ciervo negro que atraviesa al grupo de mujeres. Un poco más arriba se encuentran la figura M11 y M12, junto con un antropomorfo negro con tocado, un antropomorfo rojo con tocado y un antropomorfo bicolor con tocado (los tres asexuados), y zoomorfos de diferentes colores y tamaños. En la parte más alta del panel se encuentran cuatro antropomorfos asexuados bicolores, algunos con tocado, ciervos y un carnero. Además de la presencia de otro tipo de motivos a lo largo de todo el panel, como trazos (líneas), dardos o lanzas, retículas, esferas, personajes pequeños, etc.

Podemos observar entonces el tipo de escenas y temáticas que se observan en La Pintada. El grupo de 8 figuras femeninas representa una de las escenas que se denominó anteriormente como ‘escenas de mujeres en grupo’. Pero también tenemos escenas familiares, debido a las mujeres embarazadas, y a la presencia de representaciones de infantes dentro de los conjuntos. Por otra parte, hay que resaltar que, en la sección de arriba, todos los antropomorfos presentes tienen alguna característica especial, ya sea por el tocado o los colores<sup>23</sup>. Si seguimos las propuestas de Gutiérrez (2013), nos estamos enfrentando a posibles fundadores de linaje o ancestros representados. De la misma forma, retomamos lo dicho por Laylander (2005), el cual apunta a que si todos los motivos fueran ancestros, al tratarse de clanes patrilineales, únicamente habría antropomorfos masculinos; en ese caso ni siquiera habría la necesidad de tener marcadores de sexo (ni femeninos ni masculinos). Por lo que, en este panel, podríamos considerar la presencia de ancestros y de otro tipo de personajes: los antropomorfos de gran tamaño, con tocados y patrones de colores, serían ancestros o seres míticos (acomodados en la sección más alta), mientras que todos los antropomorfos en una hilera tendrían otro papel (acomodados en la sección más baja).

Viñas (2013) señala que como aspectos temáticos e interpretativos hay elementos como: comunicación con las entidades sobrenaturales; un sitio donde emanan fuerzas creadoras; donde los distintos sectores fueron destinos para diferentes actividades ceremoniales; con un contenido iconográfico que acoge creencias con un trasfondo de tierra, cielo y mar, un ciclo de vida, muerte y renovación; en donde el concepto de la fecundidad también queda implícito; entre otros (Viñas i Vallverdú, 2013, pp. 250–251). Si nos acotamos a todo estas propuestas de Viñas, las cuales me parecen acertadas, podemos empezar a relacionar esta sección del sitio como un espacio con un uso específico, en donde temas de la feminidad y la fecundidad están presentes, pero que también hay un trasfondo de ciclo de vida, muerte y renovación. Como vimos en el apartado

---

23 Esto tomando en cuenta que la mayoría de los antropomorfos son color rojo, asexuados y sin tocado, por lo que aquellos antropomorfos que tengan algún elemento diferente, es considerado como una característica especial (por ejemplo, el tocado, que estén sexuados, que sean de color negro, etc).

anterior, retomando la información de fuentes etnográficas, etnohistóricas y lingüísticas, los temas de los ancestros y las mujeres están presentes en transacciones de parentesco, para la continuidad del linaje, también en un ciclo de vida, muerte y renovación. Para esta continuación, que va de la mano con las mujeres, se necesita del diálogo con los ancestros y con el otro mundo. En estas situaciones la sugerencia sería que en las escenas de grupos de mujeres, en donde se remarca su posibilidad de generar vida (con embarazos, con infantes), pudieron haber sido un espacio donde se dialogara, con los ancestros o seres míticos, las temáticas de matrimonio, continuidad de linaje, renovación de vida, ciclos de vida y muerte, donde la feminidad y las mujeres eran un elemento central.

Por otra parte, hay sitios en donde las temáticas de la sexualidad y la feminidad están presentes de una manera diferente a la que presenta La Pintada. Uno de esos casos, y el que desarrollaré a continuación, es el de San Borjitas, en la Sierra de Guadalupe, el cual ha sido descrito por las arqueólogas Barbo Dahlgren y María de la Luz Gutiérrez (Dahlgren 1951; Gutiérrez Martínez 2013). San Borjitas, a diferencia de La Pintada, únicamente tiene un panel con una gran concentración de motivos, en donde se encuentran la mayoría de figuras y el cual no parece tener un orden específico (ver Figura 23 para la distribución de las figuras femeninas). Hay figuras femeninas, otras masculinas, infantes, zoomorfos (animales marinos, ciervos, etc), esferas, trazos, flechas o dardos, etc. En la punta oeste de la cueva, se encuentra un gran soporte rocoso con cientos de vulvas talladas, en donde en la parte superior observamos una serie de motivos deteriorados (ver Figura 36), pero que consideraríamos que están aisladas del panel principal. Las escenas de mujeres que se encontraron en San Borjitas son: escenas de coito (mujeres al lado de antropomorfos masculinos) (M45, M48 y M49), y mujeres aisladas (M44, M46, M50 y M47).

Hay una diferencia notoria en la organización y en las temáticas tratadas en San Borjitas, en comparación a La Pintada. En primer lugar, no existen grandes paneles divididos a lo largo del sitio, sino que únicamente presenciamos un panel principal y una serie de motivos aislados a los costados. En este sitio podríamos considerar que el área femenina es el bloque rocoso con petrograbados de vulvas, pero en este espacio los motivos asociados, que se consideran independientes a los del panel principal, no son figuras femeninas sino que, según lo registrado por Gutiérrez (Gutiérrez Martínez 2013, 371), hay varios ciervos, dos antropomorfos bicolor asexuados, un antropomorfo masculino y tres antropomorfos rojos asexuados.

Desde mi punto de vista, debido a las temáticas y el orden de San Borjitas, no existe la misma sugerencia de una probable relación con la comunicación con los ancestros y los ciclos de vida-muerte-renovación que sugiere La Pintada, sino que en este espacio existen otras

temáticas. En primer lugar, se puede ver una mayor importancia a la temática de sexualidad, pues tenemos tres escenas de coito (M45, M48 y M49. Para ver figuras con más detalle véase el anexo al final de esta tesis), y considero que un antropomorfo masculino sobre un bloque de vulvas puede sugerir temáticas de sexualidad. Además creo que puede haber una delimitación por sexo-género, por ejemplo, en un grupo de antropomorfos masculinos Gutiérrez (2013, 171) señala que están sujetando lo que parecería ser una efigie; además de un antropomorfo masculino sujetando un abanico ceremonial, según Gutiérrez (2013). Estos elementos podrían ser característicos del género masculino, y en este sitio se podría estar poniendo en evidencia algunos aspectos relacionados con el género de los antropomorfos, en relación también a su sexo.

Considero que una interpretación para el mural de San Borjitas es más complicada que para La Pintada debido a que no ha tenido el mismo nivel de estudio, pero a pesar de esto sugeriría que, por la presencia de vulvas grabadas, en relación a lo dicho en las fuentes etnográficas, puede ser un espacio de ritos de iniciación o de protección, y que la manera en que se organizan los motivos en el panel principal debe estar relacionado a estas temáticas. O bien, también podríamos estar enfrentándonos a dos temporalidades diferentes, es decir que el bloque con vulvas grabadas se realizó en un momento distinto que las pinturas, y que no existió una relación directa entre los autores de los petrograbados y de las pinturas, y por ende la intención y significado que se le dieron a ambos fenómenos no estaban directamente relacionados. De cualquier forma, el objetivo de hacer una comparación entre estos dos sitios ha sido principalmente demostrar que pudieron tener un uso distinto, ya que cada sitio tiene una temática diferente, y que el recurso de sexual antropomor-



Figura 36: Calco de la pared izquierda en San Borjitas, arriba del bloque pétreo con vulvas grabadas. Imagen tomada de Gutiérrez (2013, 371).

fos fue usado igual con distintos fines, dependiendo del contexto en donde fueron representados. Aunque también vale la pena resaltar los elementos en común: la presencia de animales marinos, de ciervos, y de antropomorfos asexuados con tocados.

Finalmente, quiero agregar que considero que estas interpretaciones quedarán inconclusas y ambiguas hasta el momento en donde se haya realizado un estudio a profundidad sobre los ciervos en el Gran Mural, debido a que estos elementos están fuertemente presentes en las escenas en donde existe también la temática de género, y seguramente hay alguna relación entre el sexo, el género y los significados que puedan tener estos animales. Asimismo, un estudio de otro índole también podría ser sumamente pertinente, por ejemplo de los colores de los antropomorfos, o de la relación con los astros.

### 5.3 Conclusiones

Las mujeres representadas del Gran Mural tienen tanto indicadores de sexo como indicadores de género, junto con otros elementos identitarios —colores, patrones, tocados— los cuales deben estar relacionados a distintos elementos los cuales aún no llegamos a conocer. Los indicadores de sexo se ven de forma más evidente que los de género, aunque aún queda la propuesta del uso del relieve de la roca para demarcar diferentes indicadores de sexo, la cual debería ser vista dentro de una perspectiva más grande, con una muestra de estudio mayor.

Con respecto al género, con la muestra estudiada en el presente trabajo, surgen algunas sugerencias. Los patrones de líneas verticales en los antropomorfos femeninos es la decoración que más se presenta dentro de las 78 mujeres revisadas en este trabajo; con respecto a estas líneas se podría hacer un vínculo con los tatuajes de líneas verticales que se realizan en los ritos de iniciación femenina de las comunidades yumanas. Con relación a los motivos asociados, está la sugerencia de que los animales marinos pudieran tener un vínculo con temáticas de sexualidad. Pero el principal elemento asociado a las mujeres son otros antropomorfos, y entre esos, otras mujeres y asexuados con tocados. Es decir, las figuras femeninas están generalmente representadas en grupos, y en muchas ocasiones en grupos con mujeres. En varias ocasiones se pueden ver áreas de los paneles donde se nota una presencia femenina.

Los espacios en donde se realizaron las pinturas rupestres tenían algún uso que iba más allá de lo cotidiano. Si bien no podría ser un espacio de peligro para los habitantes de las áreas de alrededor, eran espacios con un uso específico relacionado con su imaginario mítico, lo cual se pudo ver hasta el momento en que el misionero Del Barco (1988) le preguntó a los cochimíes de

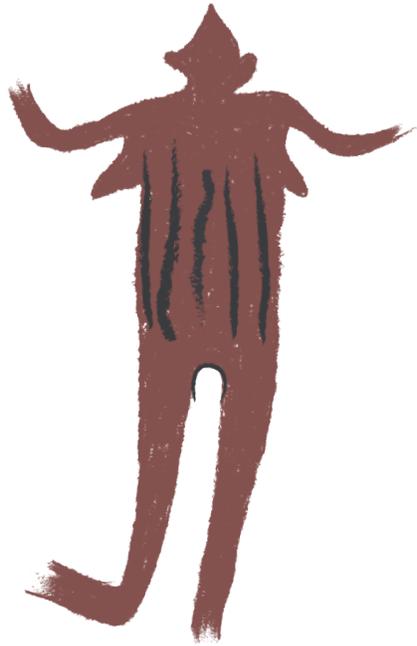
aquella época. Las mujeres nativas de la península también fueron usuarias de estos espacios, e incluso, creadoras de al menos un aspecto del arte rupestre del Gran Mural: las vulvas grabadas. La autoría de las pinturas no se le puede atribuir a un sexo o al otro.

Los antropomorfos femeninos representados en el Gran Mural se encuentran en diferentes escenas: mujeres aisladas, mujeres en grupos con otras mujeres, escenas familiares (con niños y más antropomorfos), coito o interacción sexual, escenas de parto y grupos de vulvas grabadas. Aquellos temas relacionados con la sexualidad se intensifican en las regiones al sur de la península, es decir en la Sierra de Guadalupe, mientras que en Sierra de San Francisco son más comunes las mujeres aisladas y en grupos con otras mujeres. Con respecto a esto, considero que, en esta tesis, se tiene una cifra mayor de mujeres asociadas a otras mujeres debido a que hay una mayor cantidad de registros en la Sierra de San Francisco, y que si hubiera mayor registro en la Sierra de Guadalupe, tendríamos una mejor apreciación de las asociaciones y las escenas presentes en la zona del Gran Mural.

El que dentro de las figuras femeninas sexuadas hayan escenas que van directamente relacionadas con la sexualidad (coito, parto, etc) sugiere que, en todos estos casos, en donde se remarcó la identidad sexual de los personajes, es porque era pertinente hacerlo, pues el mensaje o uso que se tenían este tipo de escenas -en su mayoría directamente relacionado con temas de sexualidad-, se tenía que recalcar el sexo (no necesariamente el género), de estos personajes. Por ejemplo, para dar a entender una escena de coito o interacción sexual, era pertinente remarcar que se trataban de un antropomorfo masculino y uno femenino, sino, los personajes únicamente serían dos personas una al lado de la otra. Hay escenas en donde no se puede ver una relación tan directa con los temas de sexualidad -como los grupos de mujeres o las mujeres aisladas-, pero podemos asumir que el mismo hecho de que hayan considerado la importancia de representar el sexo de las figuras, implica que la escena debe de tener una relación con temáticas de sexualidad o donde el sexo femenino esté involucrado. Esto también nos indica que no se remarcó el sexo femenino porque el resto de antropomorfos fueran masculinos, sino que se usó el recurso de sexuar a los personajes para dar un mensaje específico, lo cual también implica lo mismo con los antropomorfos sexuados como masculinos. La falta de información no permite hacer analogías con los indicadores de género.

No podemos conocer el significado que se le dieron a estas pinturas y en específico a estas escenas, y cualquier intento a hacerlo, se quedarán solamente como hipótesis o propuesta hasta que se tenga evidencia que ayuden a sustentarlas. Sin embargo, en la literatura sobre el Gran Mural han surgido propuestas interpretativas sobre las pinturas, en donde la más fuerte apunta a

que eran espacios en donde había una comunicación y/o veneración a ancestros o fundadores de linaje. Gracias a un estudio lingüístico realizado por Mixco (1992) sobre las lenguas yumanas, podemos ver que pudo haber una relación simbólica entre las mujeres, los ancestros y los especialistas rituales, que se relaciona a la perpetuación del linaje y a los lazos de parentesco, al menos entre los grupos registrados por las etnografías. Esto lanza una posibilidad de significado hacia estas pinturas, si hacemos una analogía etnográfica, en donde los paneles pudieron haber sido un espacio de diálogo con los ancestros, y las mujeres estuvieran relacionadas a la potencia de la sexualidad y como las responsables de mantener vivo un linaje. Otra interpretación en donde podemos ver el papel de las mujeres es la propuesta por Laylander (2005), en donde sugiere que pudieron haber sido sitios en donde los ancestros generaban protección a los grupos que habitaban a los alrededores; y que los petrograbados de vulvas, al igual que como se señala en algunas



# Conclusiones

etnografías yumanas, servían para proteger a las mujeres de los espíritus. En este caso las figuras antropomorfas femeninas podrían ser protectoras o cuidadoras para un grupo en específico. Esto, queda como completamente como otra hipótesis, que deberá ser corroborada en otro momento.

La presente tesis se ha desarrollado con la intención de tener una mirada únicamente hacia las figuras femeninas de la Sierra de San Francisco. Para esto se hizo una investigación en fuentes bibliográficas, con el fin de llegar a indagar en las mujeres de tres diferentes contextos: las nativas de la época de la colonia, las pertenecientes a grupos yumanos del siglo XX y XI, y principalmente a aquellas mujeres representadas en las pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe. Este trabajo pretende encontrar relaciones entre estos grupos de mujeres, con la intención de que este ejercicio nos ayude a comprender de mejor manera a los grupos sociales que hicieron y usaron estas manifestaciones gráfico-rupestres, sobre sus concepciones de género y el papel de las mujeres en estas sociedades. Asimismo, se busca enfatizar en la importancia de la arqueología de género en los estudios del arte rupestre y de la arqueología en general. El enfoque de este trabajo ha sido únicamente por medio de la revisión y análisis de fuentes y recursos abiertos, es decir: trabajo de investigación bibliográfica, ya que ha sido realizado bajo el contexto mundial de la pandemia de COVID-19, lo que ha influido en la manera en que se desarrolló, la metodología que se tomó, y la forma en que se lograron los objetivos propuestos.

Como se ha podido observar, esta tesis se ha dividido en cinco capítulos: arqueología de género, trabajos etnográficos e históricos, trabajos arqueológicos, metodología y figuras femeninas. En cada uno de estos capítulos se han desarrollado conclusiones, que se resumen más adelante, ya que el conjunto de éstas han sido la base para generar las conclusiones generales de la tesis. En los primeros tres capítulos se obtuvieron conclusiones independientes, es decir, únicamente con relación a lo escrito en cada capítulo. A partir del cuarto capítulo, las conclusiones comienzan a relacionarse tanto con la base de datos generada para esta tesis, como con la información de los capítulos previos.

Sobre la arqueología de género se pudo concluir la necesidad de considerar la dimensión de género en los estudios del arte rupestre; asimismo, se resalta que los diversos aspectos teóricos que se pueden considerar de la arqueología de género van necesariamente relacionados, y al momento de estudiar un elemento con la dimensión de género se tiene que tomar en cuenta todos los puntos de vista y aspectos que han propuesto los estudios de la arqueología de género.

En el segundo capítulo, sobre fuentes etnográficas e históricas, se pudo notar que las anotaciones que hace el misionero Miguel del Barco sobre la información que obtiene de las

pinturas rupestres indican que los grupos cochimíes asociaron dichas manifestaciones con sus sistemas de creencias. También se ha apuntado que en los grupos cochimíes, y yumanos, tenían una diferenciación por sexo marcada, con dos géneros diferenciados (el masculino y el femenino), con poca información que sugiera un tercer género. En relación con esto último, no se puede notar una dominación diferenciada de un sexo sobre el otro entre los grupos analizados, sino únicamente una división del trabajo por sexo-género. También se puede ver una compleja vida religiosa y organización en torno a las creencias, con una fuerte importancia en temas relacionados a la muerte, en donde también existen ritualidades relacionadas a la feminidad.

Las conclusiones a las que se pudieron llegar con respecto a los trabajos arqueológicos fueron en relación con las fechas y a las interpretaciones que dieron los autores que han trabajado el arte rupestre de la región. Podemos estimar que los primeros pobladores, relacionados con la cultura Clovis, habitaron la península hace alrededor de 10 mil años. Las fechas más antiguas del arte rupestre estaría entre hace 7 y 10 mil años, mientras que las más recientes sugerirían que el uso de los espacios rupestres se mantuvo hasta la época misional. Incluso, el arqueólogo Viñas (2013), señala una última fase de producción de pintura rupestre en La Pintada, la cual se sitúa en el periodo previo de la conquista, por parte de los grupos cochimíes. A pesar de esto, las dataciones que se han hecho directamente a las pinturas rupestres sugieren que se hicieron en un periodo de hace aproximadamente 2 mil años. Con respecto a las interpretaciones, se concluye que hay una concordancia general en que estos sitios fueron utilizados como un espacio ritual, que se asocia a un pensamiento mítico religioso. Asimismo, se considera que la elección de los sitios en donde se realizaron las pinturas debió tener algún propósito clave.

El resultado de la revisión de las figuras femeninas, junto con la revisión bibliográfica, ha generado una serie de conclusiones, de carácter más general, que podemos tomar sobre las mujeres de las sociedades autoras, y las figuras femeninas representadas en el arte rupestre Gran Mural: 1) Indicadores de sexo y escenas con mujeres: gracias a los indicadores de sexo, podemos identificar el tipo de escenas en el que las mujeres son representadas. La representación del sexo es en contextos específicos. 2) Organización social por sexo: sabemos que había el género masculino y femenino, cada uno con diferentes roles, pero sin una dominación aparente del uno sobre el otro. 3) Las mujeres formaban parte de la vida ritual: participaban en ritos con todos los miembros y tenían los suyos exclusivos de carácter femenino. Incluso, fueron usuarias de los paneles rupestres del Gran Mural. 4) Elementos identitarios: varios de ellos se ven atravesados en cada antropomorfo representado.

A continuación abordaré particularmente cada uno de estos temas, que pueden ser

considerados como las aportaciones principales de la presente tesis.

## 1. Indicadores de sexo y escenas con mujeres

Gracias al ordenamiento y revisión de las figuras femeninas documentadas para esta tesis, se han identificado varios marcadores de sexo que van más allá de únicamente los senos en los costados de las figuras. Si bien, este indicador es el más común, también están aquellas figuras que se encuentran en estado de embarazo, las que están en un parto, y aquellas con vulva. En algunos casos se tiene más de uno de estos elementos. Estos han sido los indicadores que se han tenido para considerar a un antropomorfo como mujer.

Una vez que se han identificado las mujeres sexuadas en los murales, también se ha notado que estas figuras suelen estar en cierto tipo de escenas. Esto nos indica que este tipo de escenas pudieron ser el motivo por el cual fue necesario indicar el sexo de algunos antropomorfos. La escena más común, entre los antropomorfos femeninos registrados en esta tesis, es estar en grupos en donde también hay mínimo otra mujer junto con antropomorfos asexuados o masculinos. Hay 3 figuras femeninas que se encuentran en grupos de antropomorfos asexuados, sin otra mujer; seguido por mujeres aisladas, en las que no necesariamente se refiere a que estén aisladas del resto de los motivos (en ocasiones se encuentran en conglomeraciones de estos), pero que no se encuentran en un grupo. También encontramos las escenas familiares, en donde un antropomorfo femenino se ilustra al lado de otro antropomorfo asexuado, de menor tamaño, al que hemos considerado como un infante. Las escenas de coito también siguen el mismo formato de estar un antropomorfo al lado del otro excepto por un caso en donde están uno arriba del otro—, pero en este caso los personajes de al lado tienen genitalia masculina marcada. Hay una escena de parto, en donde se observa una mujer delimitada por vulva y un pequeño personaje ubicado en la parte de abajo, simulando que sale de entre las piernas.

Debido a la pequeña muestra de figuras femeninas con la que contamos para este trabajo, no podemos descartar que hayan más escenas de coito, parto y familiares a lo largo de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe. Es interesante destacar este tipo de escenas, ya que la temática misma hace evidente la necesidad de especificar el uso de indicadores de sexo, lo que quiere decir que los antropomorfos asexuados, al estar en una escena en donde no era pertinente este recurso, podrían haber sido tanto hombres como mujeres. Es decir, si el motivo de la escena era recalcar la temática relacionada a la fecundidad (coito, parto, crianza), es necesario un indi-

gador de sexo, pero si la temática era cualquier otra (supongamos que podría ser guerra o culto a los ancestros) no es necesario remarcar el sexo de los personajes —lo que no descarta que hayan indicadores de género remarcados, los cuales aún no reconocemos—, y bien aquellos asexuados podrían haber sido tanto hombres como mujeres.

## 2. Organización social por sexo

Los jesuitas, que estuvieron presentes en la región de Baja California con el fin de evangelizar a la gente nativa en el siglo XVIII y, a partir de su expulsión en 1768, los franciscanos, notaron y registraron su organización social con respecto al género. Los hombres tenían una serie de tareas exclusivas (como la caza), mientras que las mujeres tenían otras distintas (la elaboración de cestos, la recolección y preparación de alimentos, etc). En las ritualidades también se hace notar un papel diferente para hombres y para mujeres; e incluso en la medicina tradicional, la sangre del dedo meñique de las hermanas tenía funciones curativas —mientras que la de los hombres no. En los grupos yumanos del siglo pasado, también se puede observar una distribución de las tareas asignadas dependiendo del sexo de la persona, así como un papel específico en ritualidades. En estas sociedades documentadas etnográficamente se puede ver la diferenciación de sexo-género también en ritos de iniciación —tanto femeninos como masculinos— y en tatuajes que demarcaban la diferencia de género. Esto indica que existía una correspondencia entre el sexo de la persona y el género asignado socialmente, y que conocemos la existencia de dos géneros (no tenemos la certeza de tercer o más géneros).

Si bien en las pinturas rupestres, por no poder todavía reconocer identificadores de género, y tener tres categorías de antropomorfos (femeninos, masculinos y asexuados), podríamos sugerir la existencia de tres géneros. Sobre esto no se tiene suficiente información, y por ahora únicamente tenemos la certeza de dos géneros (femenino y masculino), y no podemos señalar la existencia de un tercer género debido a dos circunstancias: en primer lugar, porque en una gran cantidad de las escenas en donde se remarca el sexo femenino de estos personajes se observa que la adscripción sexual es remarcada por la pertinencia de dar un mensaje específico, relacionada con temáticas de sexualidad y sexo femenino. Esto lo podemos ver gracias a las escenas en las que se presentan las figuras femeninas, en donde se han encontrado temáticas específicas, como agrupaciones de antropomorfos femeninos, escenas de parto, escenas de coito o grandes cantidades de petrograbados de vuvlas. Estas escenas sugieren que remarcar el sexo de los antropomorfos tenía un fin que se relacionaba a la función de los paneles mismos. Esto nos indica, como ya se mencionó, que en los antropomorfos asexuados no era pertinente remarcar el sexo y no necesariamente que fueran pertenecientes a un tercer género. En segundo lugar, si consideramos una correspondencia

entre las sociedades autoras y los grupos cochimíes y yumanos, podemos suponer que también en estos grupos más antiguos autores del arte rupestre existía esta correspondencia de géneros con sexo, y la presencia de dos géneros. Asimismo, haciendo una asimilación con aquellas de las que tenemos información más directa, podríamos considerar que también entre los grupos autores se tuvo una división del trabajo por sexo, una vez que ya hemos establecido esta división entre masculino y femenino. Esto no niega una fluidez de género (que alguien sexuado como hombre pase a la esfera femenina o viceversa), pero no tenemos las herramientas para asegurar que esto existió.

Esta diferenciación únicamente sugiere una organización económica del grupo y no implica necesariamente una dominación de un género sobre el otro —que generalmente es el masculino sobre el femenino—, aunque tampoco lo descarta; si bien este trabajo no indagó en las relaciones de poder, no parecen identificarse indicadores que lo pongan en evidencia, pero tampoco hay herramientas para considerar a estas sociedades pretéritas como sociedades sin dominancia masculina.

### 3. Mujeres dentro de la vida ritual

Dentro de las fiestas y ritualidades identificadas, hubo presencia femenina. Por poner un ejemplo, los misioneros Del Barco (1988) y Clavijero (1852), en sus respectivos textos, describen la celebración cochimí sobre la repartición anual de pieles de venado, en donde un guama se paraba al centro, en una choza, a hablar en voz alta, mientras los hombres corrían sobre las pieles y las mujeres daban vueltas alrededor, mientras cantaban y bailaban. Las pieles, al final de la ceremonia, eran repartidas a las mujeres. Si se revisan las etnografías utilizadas en esta tesis, también se puede ver la participación de las mujeres en la vida ritual (Meigs 1939; W. Kelly 1977; Gifford 1931; Davis 1919; Devereux 1937; Gabayet González y González Villarruel 2015; 2016; Kroeber 1976; Rust 1906).

Las mujeres tenían una participación activa y eran parte de la organización en torno a la celebración de las fiestas. Esto es pertinente de resaltar para el estudio de las sociedades autoras de las pinturas rupestres, debido a que, como se mencionó en el primer capítulo, tradicionalmente, sin una justificada evidencia se ha considerado a los hombres como los responsables de estas manifestaciones, como agentes activos en las ritualidades, mientras que las mujeres podían ser consideradas como agentes pasivos (Díaz-Andreu, 1998; Hays-Gilpin, 2004; McDonald, 2012). Sin embargo, como lo demuestran las fuentes revisadas en este trabajo, las mujeres no solo eran parte de las celebraciones comunitarias, sino que había espacios de ritualidades exclusivamente femeninas: entre los Kiliwa, Diegueño, Cucapá, etc, hay ritos de iniciación femenina; entre los

cochimies, sabemos que había prácticas, como el parto, en donde las mujeres iban al monte, acompañadas por otras mujeres, en lo que probablemente eran espacios —y actividades— únicamente femeninas.

Considerar a las mujeres como miembros activos de la comunidad, con tareas en la cotidianidad y en festividades, abre la posibilidad de identificarlas como parte del proceso de creación y uso de las manifestaciones gráfico-rupestres. Esto lo podemos considerar también gracias a la presencia de petrograbados en forma de vulva presentes en algunos de los sitios con pintura rupestre (el mejor ejemplo es San Borjitas, en donde hay un soporte rocoso lleno de estas figuras, u otros sitios la Cuevona o San Javier). En fuentes etnográficas hemos visto como en ritos de iniciación femenina, en la zona de la actual California, EEUU, la creación de manifestaciones gráfico-rupestres fueron parte del ritual. Las niñas Diegueño usaban este símbolo en sus rituales de iniciación, era un elemento de protección de fuerzas malvadas y aseguraba unos futuro partos seguros y fáciles. Asimismo, tanto Emma Lou Davis (1961), como M<sup>a</sup> de la Luz Gutiérrez (2007), argumentan que estas manifestaciones pudieron haber sido parte estos rituales, por el carácter privado de los sitios en donde se encuentran (como la narración que hace Crosby (1997) sobre un espacio con puros petrograbados de vulvas en el sitio de San Javier), que parecen ser sitios privados, pensados para una audiencia pequeña y exclusiva (probablemente puras mujeres). Además, de algunos de estos símbolos, que parecen haber sido remarcados varias veces en el mismo lugar, como para remarcar su funcionalidad ritual (Gutiérrez Martínez 2007).

Considerar el uso de este símbolo en rituales de iniciación de niñas yumanas (para la protección en el parto, por ejemplo) y el carácter privado de los sitios en donde se encuentran los grabados de vulvas, junto con la propuesta de considerar dicho símbolo como una abstracción de la genitalia femenina, hace que se pueda considerar como un potencial elemento identitario y exclusivo para las mujeres. Esto quiere decir que las mujeres eran las autoras y principales usuarias de este símbolo (pues, por ejemplo, para el caso de los Diegueños, los hombres no necesitan protección en el parto, ya que es algo únicamente femenino), y que estos símbolos, presentes en el Gran Mural, hace referencia a la presencia de mujeres en estos espacios. Si bien, no podemos asumir la autoría de las pinturas a ningún sexo específico, sí podemos sugerir que los petrograbados fueron realizados por grupos de mujeres y por ende, considerar su presencia en la creación del fenómeno del Gran Mural. Esto a su vez lo podemos relacionar con los fragmentos de cordel y cuentas de carrizo, asociadas a los faldellines de las mujeres, halladas en los pozos de sondeo que Gutiérrez y Hyland (2002) realizaron en La Pintada, La Soledad y Cuesta Blanca 27, de los cuales se habló en el capítulo 3 de esta tesis.

## 4. Elementos identitarios

Vale la pena remarcar brevemente que, además del sexo en los antropomorfos, existen otros elementos presentes en la diversidad de personajes (tanto en mujeres como en asexuados y hombres): los colores (rojo y negro principalmente), la manera de ordenar los colores (de lado izquierdo-derecho, de arriba a abajo), las decoraciones (líneas verticales, círculos en la cara), los tocados (de una punta, de dos puntas, etc), e incluso puede que hayan elementos asociados que demarquen alguna categoría identitaria.

Que estos elementos no tengan una relación directa con la simbología de sexo —o de género—, no quiere decir que no sean pertinentes para entender el contexto de las mujeres en las sociedades antiguas de Baja California. Las identidades son plurales y también lo eran entre los autores del Gran Mural, y no podremos tener un estudio lo suficientemente completo si no tomamos en cuenta la diversidad de personajes femeninos con los que nos encontramos, y la intersección de identidades que se tienen.

## 5. Perspectivas futuras

Por ahora la información que se ha presentado tiene una limitante, al no poder realizar trabajo de campo para compilar datos originales, con toda la riqueza de la compilación, es aun relativamente sesgada. Igualmente es necesario remarcar que no se podrá tener un entendimiento completo sin conocer los diversos aspectos que conformaban la identidad femenina. Hace falta mucha información, registro y publicaciones sobre el arte rupestre de la Sierra de San Francisco y, especialmente, de la Sierra de Guadalupe.

Los sesgos de esta tesis crearon varios huecos, especialmente el tamaño la muestra de sitios revisados, en donde se dejaron de lado muchos más, con posible presencia de figuras femeninas. Esto no significa que estos huecos no puedan ser llenados, sino que hace falta que en un futuro sean retomados. Por ahora, señalaré aquí una serie de perspectivas futuras:

Con respecto a los indicadores de género, como se escribió en el capítulo pasado, parece haber una relación entre los animales marinos (ballenas, peces, tortugas) y escenas relacionadas con la sexualidad y/o el sexo (Gutiérrez 2007). Asimismo, podemos encontrar un vínculo con los tatuajes de líneas verticales, que las niñas de distintos grupos yumanos se realizaban en cara o cuerpo durante los ritos de iniciación femenina, y los antropomorfos femeninos que tienen líneas verticales, ya que es la decoración más registrada en esta tesis. Por ahora, hace falta hacer

una revisión en aquellos sitios y motivos a los cuales no se tuvo acceso, poniendo un énfasis especial a los animales marinos, para analizar si es mayoría de veces cuando se encuentran asociados a antropomorfos sexuados, o bien, si se encuentran en todo tipo de escenas. De la misma manera, poner atención en los antropomorfos con líneas verticales como decoración vertical puede mostrar, por ejemplo, hombres –sexuados—con este elemento, lo cual descartaría la posibilidad de que fuera un elemento ligado al género femenino. Asimismo, las asociaciones que se encontraron en esta tesis, aunque la mayoría de ellas no encuentren un patrón que llame la atención, puede que en un análisis con una mayor base de datos pueda volverse un elemento que sea asociado al género (sugiero, por ejemplo, los círculos y esferas, o las figurillas que parecen seres míticos).

Hacer una mejor relación con el sexo de los animales podría revelar una relación humana-animal, en torno a las figuras sexuadas. En ocasiones se pudo observar la presencia de animales hembras embarazadas, en donde el relieve de la roca también era utilizado para demarcar el vientre. Para esta tesis se omitió este análisis por dos motivos: en primer lugar, para delimitar el trabajo únicamente en antropomorfos, pero también por no tener las herramientas para distinguir entre las distintas especies de animales y su género. Si bien, es uno de los elementos principales dentro del Gran Mural y es el segundo elemento mayormente presente en relación a las mujeres, y no podemos descartar un vínculo.

Para seguir con el análisis del sexo de los autores de las pinturas rupestres, finalmente sugeriría que, en caso de que existan improntas de manos en las pinturas del estilo Gran Mural, se hicieran mediciones para poder llegar a considerar si es que hubo presencia de infantes, de mujeres o de hombres. Si bien, no son análisis muy concretos, es otra manera de acercarse a la investigación de aquellas personas que estuvieron presentes en estos contextos.

Con respecto a las interpretaciones, aún no queda ninguna que parezca ser la definitiva. Dentro de aquellas propuestas que han surgido, y que mencioné en el capítulo anterior, tomando en cuenta lo que se ha visto a lo largo de este trabajo de tesis, las dos que parece que se relaciona mejor con la información sobre las mujeres, es la que opta por la opción de un culto a los ancestros y la que se orienta a una función de protección. Si vemos la presencia de mujeres en ambas, podemos encontrar una explicación. Puede que las figuras femeninas estén relacionadas de alguna forma a una transacción de intercambio con los ancestros, en donde las mujeres sean un símbolo de vida y de los miembros del linaje que vendrán, mientras que los ancestros –atravesados por flechas—representan muerte y aquellos miembros del linaje que ya no están. En los grupos pequeños con un sistema de parentesco patrilineal, el intercambio de hermanas –de mujeres—, es una transacción indispensable, la sugerencia aquí es que esta se pasa a un diálogo con el plano

de los ancestros, de los espíritus, para poder llevar a cabo esta transacción y traer vida y nuevos miembros al grupo. Esta interpretación estaría fuertemente basada en la etnografía yumana, en donde se llevan a cabo estos diálogos con las efigies de madera. Por otro lado, considerar el Gran Mural como un área de protección se basa en las etnografías en donde los signos de vulva son elementos de protección, junto con lo que apunta Laylander (2015) con respecto a que estos sitios, por la presencia de restos materiales de viviendas en los alrededores, no podían ser sitios de peligro o restricción, sino que más bien podrían ser espacios de cuidado para aquellos que llegaban a habitar la zona. En este caso, sería atribuirle a las mujeres pintadas la misma función que a las pinturas rupestres usadas en los ritos de iniciación Diegueños: protección durante el parto (al menos en las escenas relacionadas a esto). Es decir, darle el mismo significado a los petrograbados de vulvas y a las pinturas rupestres con escenas de parto.

Ambas interpretaciones no pueden pasar de ideas que surgieron mientras se analizaba la información y se ligaba con lo leído previamente. No quiero decir aquí que alguna de esas sea la razón de ser del Gran Mural, pues considero que hay demasiados elementos interpretativos inspirados en los grupos yumanos del norte de la península, los cuales tienen una distancia temporal bastante amplia, y que por ahora únicamente puedo llegar a afirmar los primeros 5 elementos enumerados en estas conclusiones. Como menciona la autora Pilar Casado: “la reseña de los eventos rupestres tiene un carácter subjetivo difícil de desentrañar por la distancia temporal que nos separa y por el contenido; son figuras dispuestas y realizadas por grupos y seres humanos distintos, por lo que la narración que se hizo en tiempos antiguos o que hagamos hoy no puede desprenderse de la carga subjetiva, aunque su estudio desde la perspectiva del investigador quiera y deba estar permeada de objetividad” (Casado Lopez, 2019, p. 16)

Espero que esta tesis llegue a aportar información e ideas para un futuro proyecto más profundo y sistemático sobre las mujeres representadas en el arte rupestre de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe, así como que también aporte a la arqueología con perspectiva de género en México, en donde consideremos el papel activo de las mujeres en el pasado.

# Bibliografía

- Aedo, Á. (2012). Imágenes de la sexualidad y potencias de la naturaleza: El caso de las esculturas fálicas chalchihuiteñas de Molino, Durango. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25(82), 71. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2003.82.2145>
- Alberti, B. (2001a). De género a cuerpo: Una reconceptualización y sus implicaciones para la interpretación arqueológica. *Intersecciones en Antropología*, 2, 61–73.
- Alberti, B. (2001b). Faience goddesses and ivory bull-leapers: The aesthetics of sexual difference at late bronze age knossos. *World Archaeology*, 33(2), 189–205. <https://doi.org/10.1080/00438240120079244>
- Alonso Tejada, A., & Grimal, A. (1995). Mujeres en la Prehistoria. *Revista de Arqueología*, 176, 8–17.
- Aschmann, H. (1986). Learning about Baja California Indians: Sources and Problems. *Journal of California and Great Basin Anthropology*, 8(2), 238–245.
- Baegert, J. (1982). The letter of Jacob Baegert, 1749-1761: Jesuit missionary in Baja California (D. Nunis, Ed.). Dawson's Book.
- Bass, P. (1994). A gendered search through some West Texas rock art. En *New Light on Old Art. Recent Advances in Hunter-Gatherer Rock Art Research* (pp. 67–74). Institute of Archaeology, University of California.
- Bendímez Patterson, J., & Navejas, R. (1991). Los mitos como parte del sistema de creencias de los indígenas de Baja California. *Estudios Fronterizos*, 24(25), 61–85. <https://doi.org/10.21670/ref.1991.24-25.a03>
- Bevan, L. (2000). Women's Art, Men's Art: Gender Specific Image Selection in the Rock Art of the Valcamonica. En *Signifying Place and Space. World perspectives of rock art and landscape* (pp. 103–109). Archaeopress.
- Blackmore, C. (2011). How to Queer the Past Without Sex: Queer Theory, Feminisms and the Archaeology of Identity. *Archaeologies: Journal of the World Archaeological Congress*, 7(1), 75–96.
- Blundell, G. (2004). *Nqabayó's Nomansland. San rock art and the somatic past*. Uppsala University.
- Bolger, D. (2013). Introduction: Gender Prehistory. The Story So Far. En D. Bolger (Ed.), *A Companion to Gen-*

der Prehistory (pp. 1–20). Blackwell Publishers.

Brumfiel, E. (1991). Weaving and Cooking: Women's Production in Aztec Mexico. En J. Gero & M. Conkey (Eds.), *Engendering Archaeology: Women and Prehistory* (pp. 224–254). Blackwell Publishers.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

Carbado, D. W., Crenshaw, K. W., Mays, V., & Tomlinson, B. (2013). Intersectionality. *Mapping the Movements of a Theory*. *Du Bois Review*, 10(2), 303–312.

Casado Lopez, M. del P. (2019). Pasado y futuro del arte rupestre en México. En *Las manifestaciones rupestres en México. Técnica, iconografía y paisaje*. (pp. 14–36). Universidad Pablo Olavide.

Cassiano, G. (1987). Observaciones sobre la función de las tablas de Baja California. *Estudios Fronterizos*, 14, 61–73. <https://doi.org/10.21670/ref.1987.14.a03>

Castillo, V., Fullola, J., Rubio i Mora, A., Petit, M., & Bergadà, M. (1994). Arte y arqueología prehistóricos de la península de Baja California (México). En *Homenaje al Dr. Joaquín González Echeagaray* (Vol. 17, pp. 325–336). Ministerio de Cultura.

Clark, S. (2003). Representing the Indus body: Sex, gender, sexuality, and the anthropomorphic terracotta figurines from Harappa. *Asian Perspectives*, 42(2), 304–328. <https://doi.org/10.1353/asi.2003.0036>

Clavijero, F. J. (1852). *Historia de la Antigua o Baja California*. Juan R. Navarro.

Conkey, M. (2005). Dwelling at the margins, action at the intersection. *Feminist and indigenous archaeologies*. *Archaeologies*, 1, 9–59. <https://doi.org/10.1007/s11759-005-0003-9>

Conkey, M. (2006). Style, design and function. En C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, & P. Spyer (Eds.), *Handbook of Material Culture* (SAGE Publication, pp. 355–372).

Crosby, H. (1997). *The cave paintings of Baja California*. Sunbelt Publications.

Cruz Berrocal, M., & Fraguas-Bravo, A. (2009). *Introducción al arte rupestre prehistórico* (Luarma).

Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5–47.

Dahlgren, B. (1951). La prehistoria bajacaliforniana. Redescubrimiento de pinturas rupestres. *Cuadernos Americanos*, 4, 153–178.

Dahlgren, B. (1954). Las pinturas rupestres de la Baja California. *Artes de México*, 3, 21–25.

- Davis, E. (1919). The Diegueño Ceremony of the Death Images. Museum of the American Indian.
- Davis, E. L. (1961). The Mono Craters Petroglyphs, California. *American Antiquity*, 27(2), 236–239.
- Davis, K. (2008). Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory*, 9(1), 67–85. <https://doi.org/10.1177/1464700108086364>
- Del Barco, M. (1988). Historia Natural y Crónica de la Antigua California (Adiciones y correcciones a la Noticia de Miguel Venegas) (M. León-Portilla, Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Devereux, G. (1937). Institutionalized Homosexuality of the Mohave Indians. *Human Biology*, 9(4), 498–527.
- Díaz-Andreu, M. (1998). Iberian post-palaeolithic art and gender: Discussing human representations in Levantine art. *Journal of Iberian archaeology*, 0(0), 33–52.
- Díaz-Andreu, M. (1999). El estudio de género en el arte levantino: Una asignatura pendiente. *Saguntum: Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, Extra-2, 405–412.
- Díaz-Andreu, M. (2005). Género y Arqueología: Una nueva síntesis. En *Arqueología y género* (pp. 13–51). Universidad de Granada.
- Díaz-Andreu, M. (2014a). Historia del estudio de género en arqueología. En *Desmuntant Lara Croft. Dones, arqueologia i universitat* (pp. 25–35). Universitat de València.
- Díaz-Andreu, M. (2014b). Historia del estudio de género en arqueología. En A. Vizcaíno, S. Machause, V. Albedra, & C. Real (Eds.), *Desmuntant Lara Croft. Dones, arqueologia i universitat: Vol. Saguntum E* (pp. 25–32). Universitat de València.
- Díaz-Andreu, M., Gutierrez Martínez, M. de la L., Mattinoli, T., Picas, M., Villalobos, C., & Zubieta, L. (2021). The soundscapes of Baja California Sur: Preliminary results from the Cañón de Santa Teresa rock art landscape. *Quaternary International*, 572, 166–177.
- Díaz-Andreu, M., & Lucy, S. (2005). Introduction. En *The Archaeology of Identity. Approaches to gender, age, status, ethnicity and religion* (pp. 1–12). Routledge.
- Espinosa Spínola, G. (2011). El proceso de evangelización en Nueva España. Elementos básicos de la religiosidad en Baja California. En M. Sorroche Cuerva (Ed.), *El patrimonio cultural en las misiones de Baja California Estado de la cuestión y perspectivas de futuro* (pp. 79–112). Editorial Atrio.

- Field, M. (2018). Sacred Water and Water-Dwelling Serpents: What Can Yuman Oral Tradition Tell Us about Yuman Prehistory? *Journal of the Southwest*, 60(1), 2–25. <https://doi.org/10.1353/jsw.2018.0001>
- Finlay, N. (2013). Gender Lithic Studies in Prehistoric Archaeology. En D. Bolger (Ed.), *A Companion to Gender Prehistory*. Blackwell Publishers.
- Fiore, D., & Domingo Sanz, I. (2014). Style. Its Role in the Archaeology of Art. En *Archaeology of Art Section. Encyclopedia of Global Archaeology* (pp. 7104–7111). Springer US.
- Foucault, M. (1993). *Historia de la Sexualidad 1. La Voluntad de Saber*. Siglo XXI editores.
- Fuglestedt, I., & Goldhahn, J. (2012). Engendering North European Rock Art: Bodies and Cosmologies in Stone and Bronze Age Imagery. En J. McDonald & P. Veth (Eds.), *A Companion to Rock Art* (pp. 237–260). Blackwell Publishers.
- Gabayet González, N., & González Villarruel, A. (2015). ¿Qué hace al kiliwa un koléew? La historia etnográfica subvertida en la esquina norte del país. *Desacatos*, 49, 130–149.
- Gabayet González, N., & González Villarruel, A. (2016). Las Dos Muertes de Demetrio Pulido. El ritual funerario Kumiay. *Nueva Antropología*, 29(84), 33–54.
- Gero, J. (1991). Genderlithics: Women's Roles in Stone Tool Production. En J. Gero & M. Conkey (Eds.), *Engendering Archaeology: Women and Prehistory* (pp. 163–193). Blackwell Publishers.
- Gifford, E. W. (1931). *The Kamia of the Imperial Valley*. Smithsonian Institution.
- Gomáriz Moraga, E. (1992). Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: Periodización y sus perspectivas. *Documento de Trabajo FLACSO. Estudios Sociales*, 38, 1–40.
- González Villarruel, A., & Leyva, A. D. (2015). ¡AUKA! diálogo de saberes: Hablantes de lenguas yumanas y lingüistas (Universidad Autónoma de Baja California).
- Grant, C. (1974). *Rock art of Baja California*. Dawson's Book Shop.
- Guillén, A. C. (1993). Women, Rituals, and Social Dynamics at Ancient Chalcatzingo. *Latin American Antiquity*, 4(3), 209–224. <https://doi.org/10.2307/971789>
- Gutiérrez Martínez, M. de la L. (2006). Rock Art Research in Northern Mexico, Past and Present. *Coalition*, 12, 13–20.

Gutiérrez Martínez, M. de la L. (2007). Simbología de género: Algunas lecturas sobre iconografía femenina y masculina en el arte rupestre de la Sierra de Guadalupe, B. C. S. En Memoria del Seminario de Arqueología del Norte de México (pp. 206–221). CONACULTA INAH.

Gutiérrez Martínez, M. de la L. (2013). Paisajes Ancestrales. Identidad, Memoria y Arte Rupestre en las Cordilleras Centrales de la Península de Baja California [Tesis de Doctorado]. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Gutiérrez Martínez, M. de la L., & Hyland, J. (2002). Arqueología de la Sierra de San Francisco. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Gutiérrez Martínez, M. de la L., Villalobos, C., & Díaz-Andreu, M. (2021). Documentación y difusión del arte rupestre de la Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México [Proyecto presentado al Consejo de Arqueología (octubre 2020)].

Hampson, J. (2016). Embodiment, transformation and ideology in the rock art of trans-pecos Texas. *Cambridge Archaeological Journal*, 26(2), 217–241.

Hays-Gilpin, K. (2004). *Ambiguous Images. Gender and Rock Art*. Altamira Press.

Hays-Gilpin, K. (2012). Engendering Rock Art. En J. McDonald & P. Veth (Eds.), *A Companion to Rock Art* (pp. 199–213). Blackwell Publishers.

Helskog, K. (1995). Maleness and femaleness in the sky and the underworld- and in between. En K. Helskog & B. Olsen (Eds.), *Perceiving Rock Art: Social and Political perspectives* (pp. 247–262). The Institute for Comparative Research in Human Culture.

Hollimon, S. (2000). Archaeology of the 'Aqi: Gender and sexuality in prehistoric Chumash society. En R. Schmidt & B. Voss (Eds.), *Archaeologies of Sexuality* (pp. 179–196). Routledge.

Hollimon, S. (2001). The gendered peopling of North America: Addressing the antiquity of systems of multiple genders. En N. Price (Ed.), *The Archaeology of Shamanism* (pp. 123–134). Routledge.

Houston, S., & Taube, K. (2010). La sexualidad entre los antiguos mayas. *Arqueología Mexicana*, 18(104), 38–45.

Joyce, R. (2000). A Precolumbian gaze: Male sexuality among the ancient Maya. En R. Schmidt & B. Voss (Eds.), *Archaeologies of Sexuality* (pp. 263–286). Routledge.

Joyce, R. (2005). Archaeology of the body. *Annual Review of Anthropology*, 34, 139–158. [https://doi.](https://doi.org/)

Kelly, H. W. (1977). *Cocopa Ethnography*. The University of Arizona Press.

Kelly, W. (1977). *Cocopa Ethnography*. University of Arizona Press.

Knapp, B., & Meskell, L. (1997). Bodies of evidence on prehistoric Cyprus. *Cambridge Archaeological Journal*, 7(2), 183–204. <https://doi.org/10.1017/s0959774300001931>.

Kroeber, A. (1976). *Handbook of the Indians of California*. Dover Publication.

Laylander, D. (2005). Ancestors, Ghosts, and Enemies in Prehistoric Baja California. *Journal of California and Great Basin Anthropology*, 25(2), 169–186.

Laylander, D. (2015). William C. Massey's Contributions to Baja California Prehistory. *Pacific Coast Archaeological Society Quarterly*, 51(2), 37–58.

Laylander, D. (2016). *Fuentes y estrategias para la prehistoria de Baja California*. Centro INAH Baja California.

Lazcano Sahagún, C. (2000). *La Primera Entrada. Descubrimiento del interior de la antigua California*. Museo de Historia de Ensenada.

Lazcano Sahagún, C. (2004). *El Descubrimiento de California. Las expediciones de B Herrera y Grijalba a la Mar del Sur 1533-1534*. Museo de Historia de Ensenada.

Lazcano Sahagún, C., & Peričić, D. (2001). *Fernando Consag: Textos y testimonios*. Fundación Barca.

León-Portilla, M. (1988). Estudio Preliminar. En *Historia Natural y Crónica de la Antigua California* (p. VII–LXVIII). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Lewis-Williams, D., & Dowson, T. (1988). The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art. *Current Anthropology*, 29(2), 201–245. <https://doi.org/10.1086/203629>

Lilo Bernabeu, M. (2014). *La imagen de la mujer en el arte prehistórico del arco mediterráneo de la península ibérica*. Universitat d'Alacant.

Lozano Rubio, S. (2009). Interseccionalidad: ¿una nueva herramienta teórica para la arqueología. *II Jornada de Jóvenes en Investigación Arqueológica*, 2, 789–794.

Martínez-Sevilla, F., Arqués, M., Jordana, X., Malgosa, A., Lozano Rodríguez, J. A., Sánchez Romero, M., Sha-

- rpe, K., & Carrasco Rus, J. (2020). Who painted that? The autorship of Schematic rock art at the Los Machos rockshelter in southern Iberia. *Antiquity*, 94(377), 1133–1151. <https://doi.org/10.15184/aqy.2020.140>
- Massey, W. (1947). Brief Report on Archaeological Investigations in Baja California. *Southwestern Journal of Anthropology*, 3(4), 344–359.
- Mauss, M. (1991). Técnicas y Movimientos Corporales. En *Sociología y Antropología* (pp. 335–356). Tecnos.
- McCafferty, S., & McCafferty, G. (1988). Powerful Women and the Myth of Male Dominance in Aztec Society. *Archaeological Review from Cambridge*, 7(1), 45–59.
- McDermott, L. R. (1996). Self-representation in Upper Paleolithic female figurines. *Current Anthropology*, 37(2), 227–275. <https://doi.org/10.1086/204491>
- McDonald, J. (2012). Pictures of Women: The Social Context of Australian Rock Art Production. En J. McDonald & P. Veth (Eds.), *A Companion to Rock Art*, (pp. 214–236). Blackwell Publishing.
- Meighan, C. W. (1966). Prehistoric Rock Paintings in Baja California. *American Antiquity*, 31, 372–392. <https://doi.org/10.2307/2694739>
- Meighan, C. W. (1969). Indian art and history: The testimony of prehispanic rock paintings in Baja California. Dawson's book shop.
- Meigs, P. (1939). *The Kiliwa Indians of Lower California*. University of California Press.
- Mendoza Straffon, L. (2004). Análisis Historiográfico del Contexto Arqueológico de los Grandes Murales de Baja California [Tesis de licenciatura]. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Meskel, L., & Joyce, R. (2003). *Embodied Lives. Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience*. Routledge.
- Mixco, M. (1992). The Role of Metaphor in Kiliwa Kinship and Religion. *Anthropological Linguistics*, 34(1/4), 138–158.
- Mixco, M. (1994). Características Tipológicas de las Lenguas Yumanas. En J. L. Moctezuma Zamarrón & G. López Cruz (Eds.), *Estudios de lingüística y sociolingüística* (pp. 71–80). Universidad de Sonora.
- Moen, M. (2019). Gender and Archaeology: Where Are We Now? *Archaeologies*, 15(2), 206–226. <https://doi.org/10.1007/s11759-019-09371-w>
- Money, J. (1980). *Love and Love Sickness: The science of Sex, Gender Difference, and Pair-bonding*. The John

Hopkins University Press.

Montón Subías, S. (2007). Interpreting archaeological continuities: An approach to transversal equality in the Argaric Bronze Age of south-east Iberia. *World Archaeology*, 39(2), 246–262.

Moragón Martínez, L. (2014). *Cuerpo y Sociedades Orales. Una reflexión sobre la concepción del cuerpo y sus implicaciones en el estudio de la prehistoria* [Tesis de Doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.

Moreno, A. (1986). El arquetipo viril protagonista de la historia. *Horas y Horas*.

Patterson-Rudolph. (1997). *On the Trail of Spider Woman: Petroglyphs, Pictographs, and Myths of the Southwest*. Ancient City Press.

Picolo, F. M. (1962). Informe del estado de la nueva cristiandad de California 1702, y otros documentos (E. Burrus, Ed.). Porrúa Turanzas.

Rincón Montero, S. (2015). Imágenes femeninas en el Valle del Guadiana. En *Arte Rupestre de México Para el Mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (pp. 209–219). Estado del Gobierno de Tamaulipas.

Robb, J. (2009). People of stone: Stelae, personhood, and society in prehistoric Europe. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 16(3), 162–183. <https://doi.org/10.1007/s10816-009-9066-z>

Rodríguez Shadow, M. (2007). Arqueología de género en México. *Diario de Campo*, 90, 26–33.

Rogers, M. J. (1945). An Outline of Yuman Prehistory. *Southwestern Journal of Anthropology*, 1(2), 167–198. <https://doi.org/10.1086/soutjanth.1.2.3628758>

Rubio i Mora, A. (2013). El yacimiento arqueológico de El Ratón: Una cueva con pinturas en la sierra de San Francisco. *Universitat de Barcelona*.

Rust, H. (1906). A Puberty Ceremony of the Mission Indians. *American Anthropologist*, 8(1), 28–32.

Sales, L. (2003). *Noticias de la provincia de Californias (Vol. 6)*. Fundación Barca.

Sanahuja, M. E. (2002). *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*. Ediciones Cátedra.

Sanchidrián Tori, J. L. (2001). Algo sobre interpretación. En *Manual de arte prehistórico* (pp. 337–350). Editorial Ariel.

- Schmidt, R. (2000). Shamans and northern cosmology: The direct historical approach to Mesolithic sexuality. En R. Schmidt & B. Voss (Eds.), *Archaeologies of Sexuality* (pp. 220–235). Routledge.
- Shilling, C., & Mellor, P. (1996). Embodiment, Structuration Theory and Modernity: Mind/Body Dualism and the Repression of Sensuality. *Body & Society*, 2(4), 1–15. <https://doi.org/10.1177/07399863870092005>
- Smith, R. (1986). Male and female symbolism in the great mural paintings of the Sierra de San Francisco, Baja California. *Rock Art Papers*, 4.
- Snow, D. (2013). Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art. *American Antiquity*, 78(4), 746–761. <https://doi.org/10.7183/0002-7316.78.4.746>
- Steward, J. (1929). *Petroglyphs of California and Adjoining States* (Vol. 24). University of California Press.
- Stoller, R. (1984). *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Feminity*. Karnac Books.
- Taçon, P. S. C., & Chippindale, C. (1998). An archaeology of rock art through informed methods and formal methods. En *The Archaeology of Rock-Art* (pp. 1–10). University of Cambridge.
- Tilley, C., & Bennett, W. (2016). *Body and image: Explorations in landscape phenomenology*. Routledge.
- Turner, B. (2008). *The Body and Society: Explorations in social theory*. SAGE Publications.
- Uriarte, M. T. (2018). *Historia y Arte de la Baja California*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Viñas i Vallverdú, R. (2005). Los petrograbados en el contexto de los grandes murales; Baja California Sur. En J. Santos Ramírez & R. Viñas i Vallverdú (Eds.), *Los petrograbados del norte de México* (pp. 47–66). INAH Sinaloa.
- Viñas i Vallverdú, R. (2009a). Cueva de la Serpiente. Los ofidios con cuernos en la iconografía rupestre de Mu-legé, Baja California Sur, México. *Arqueología*, 40, 20–37.
- Viñas i Vallverdú, R. (2009b). Las representaciones rupestres de fauna de Cueva Pintada: Los cérvios (Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México). *Archaeobios*, 1(3), 88–103.
- Viñas i Vallverdú, R. (2013). *La Cueva Pintada Proceso evolutivo de un centro ceremonial, sierra de San Francisco, Baja California Sur, México*. Universitat de Barcelona.
- Viñas i Vallverdú, R., Deciga, E., & Martínez, R. (2000). La interpretació de l'Art Rupestre. *Cota Zero*, 16, 133–146.

Viramontes Anzures, C. (2017). El Arte Rupestre de Querétaro, Testimonio Gráfico de Nómadas y Sedentarios.: Vol. IX (C. Viramontes Anzures & R. Jarillo Hernandez, Eds.; pp. 17–42). Universidad Autónoma de Querétaro.

Viramontes Anzures, C., Salinas Hernández, F., & García Espino, M. M. (2015). Paisaje, Cosmovisión e Identidad. Las Representaciones Miniatura en el Arte Rupestre de Guanajuato. En *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*. (pp. 173–184). Estado del Gobierno de Tamaulipas.

Voss, B. (2000). Feminisms, Queer Theories, and the Archaeological Study of Past Sexualities. *World Archaeology*, 32(2), 180–192.

Voss, B. L. (2000). Feminisms, Queer Theories, and the Archaeological Study of Past Sexualities. *World Archaeology*, 32(2), 180–192.

Voss, B., & Schmidt, R. (2000). Archaeologies of sexuality: An introduction. En *Archaeologies of Sexuality* (pp. 1–32). Routledge.

Walley, M. (2018). Exploring Potential Archaeological Expressions of Nonbinary Gender in Pre-Contact Inuit Contexts. *Études Inuit Studies*, 42(1), 269. <https://doi.org/10.7202/1064504ar>

Whitley, D. (1998). Finding rain in the desert: Landscape, gender and far western North American rock-art. En C. Chippindale & P. S. C. Taçon (Eds.), *The Archaeology of Rock Art: Vol. July* (pp. 11–29). Cambridge University Press.

Zarco Navarro, J. F. (2018). Las fuentes jesuitas del siglo XVIII y su utilidad para el estudio de la movilidad de los cazadores-recolectores del desierto central de Baja California, México. *Antiguos jesuitas en Iberoamérica*, 6(2), 57–76. <https://doi.org/10.31057/2314.3908.v6.n2.22956>

Zubieta, L. (2006). The rock art of Mwana wa Chentcherere II rock shelter, Malaŵi. African Studies Centre.

Zubieta, L. (2016). Learning through practise: Chew̄a women's roles and the use of rock art in passing on cultural knowledge. *Journal of Anthropological Archaeology*, 43, 13–28. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2016.05.002>

# ANEXO

## Figuras Femeninas

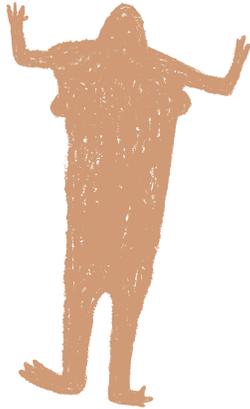


En este anexo se hace una recopilación de todos los motivos femeninos recuperados: antropomorfos sexuados como mujer y petrograbados de vulvas. En la primera sección se tienen los elementos con los que se cuenta con una información más amplia, mientras que en la segunda son elementos encontrados a lo largo de diversas fuentes bibliográficas, de las cuales no se tiene la misma cantidad de información (faltan fotografías, su situación en el panel, etc), pero las cuales se ha considerado pertinente tomar en cuenta. Las recreaciones e ilustraciones que se presentan a continuación, a pesar de ser fieles con los motivos originales, no son considerados calcos exactos (no se registra con exactitud el estado de deterioro ni los colores precisos), sino que cumple una función más ilustrativa. Todas estas ilustraciones se hicieron basándose en fotografías recuperadas o en calcos presentados en otros trabajo (por ejemplo Gutiérrez 2013 y Crosby 1997).

## Primera Sección



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M01**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana y perfilado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas curvadas.

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Situación:**

Posición céntrica dentro del panel. Sector VI según la clasificación de Viñas (2014)

**Asociaciones:**

**Enc:** Ciervo y dardos.

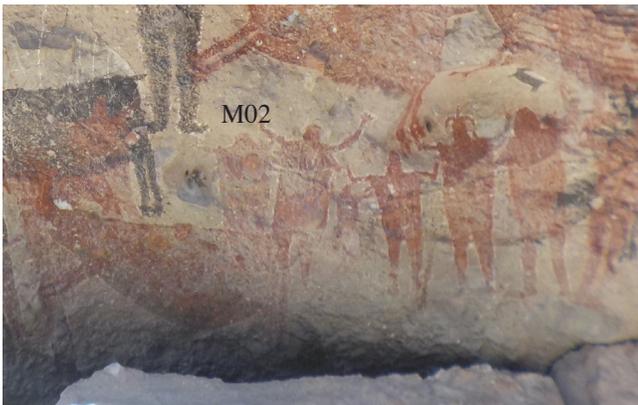
**Arr:** Cierva negra.

**Observaciones:**

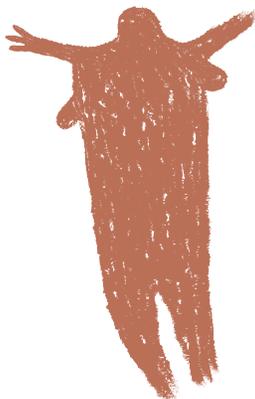
Sobre su cuerpo se pueden ver dardos blancos (Viñas 2004, p.401)

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M02**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y blanco

**Técnica:**

Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos rectos levantados. Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Abj:** Carnero.

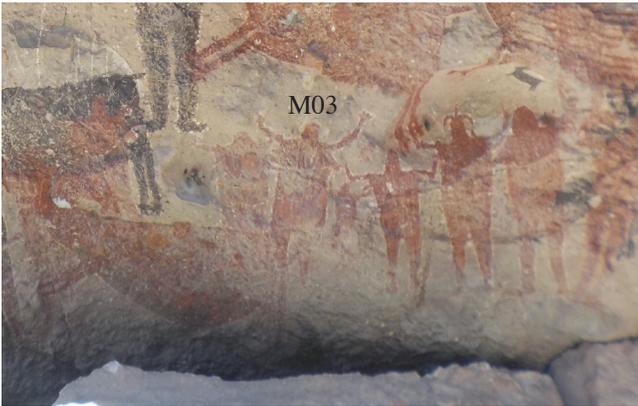
**Der:** Mujer.

**Observaciones:**

Primera mujer, de izquierda a derecha, en un conjunto con varias figuras femeninas.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

## M03

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**  
Senos y embarazo

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Abaj:** Carnero.

**Der:** Antropomorfo de menor tamaño.

**Izq:** Mujer

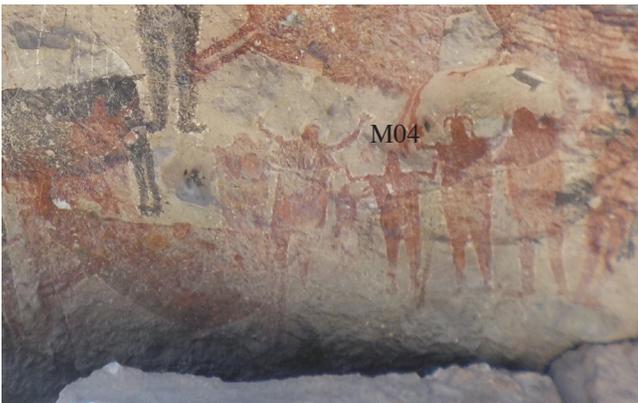
**Enc:** Dardos o lanzas

**Observaciones:**

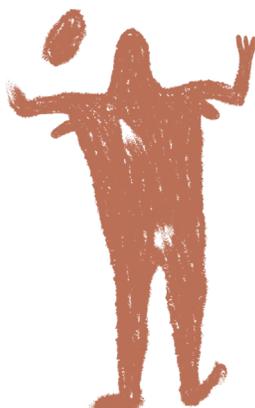
Se usa el relieve de la roca para denotar su estado de embarazo. Dardos atraviesan su pecho. A su lado un posible infante

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

## M04

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Enc:** Ciervo negro.

**Izq:** Antropomorfo de menor tamaño.

**Arr:** Esfera rojiza.

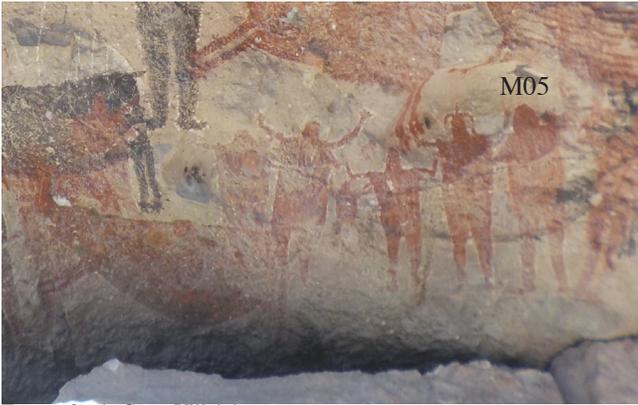
**Der:** Antropomorfo con tocado.

**Observaciones:**

Puntos blancos en la cabeza y parte superior del cuerpo (Viñas 2014, p. 440)

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M05**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y blanco

**Técnica:**

Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Enc:** Ciervo negro.

**Izq:** Antropomorfo con tocado.

**Der:** Antropomorfo femenino. Cervato negro pequeño.

**Observaciones:**

-

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendaru-pestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M06**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y blanco

**Técnica:**

Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Enc:** Cabeza del ciervo negro.

**Izq:** Antropomorfo femenino rojo

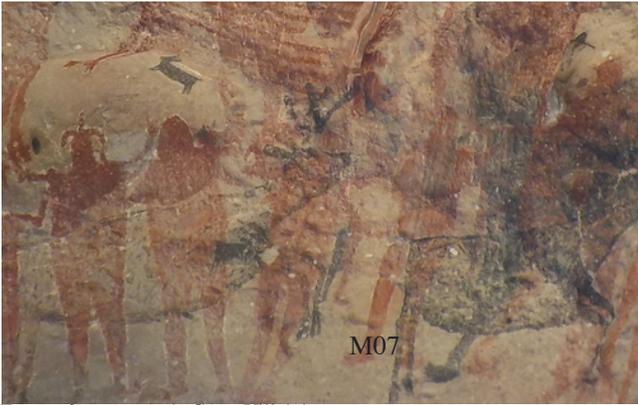
**Der:** Antropomorfo de menor tamaño bicolor.

**Observaciones:**

El antropomorfo de menor tamaño (posible infante) tiene el lado derecho de su cuerpo color negro, el lado izquierdo es color rojo.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendaru-pestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía cortesía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M07**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo, negro y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

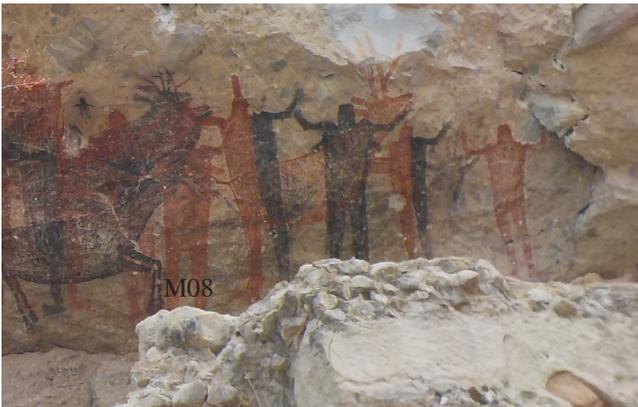
levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**  
Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**  
**Enc:** Ciervo negro  
**Izq:** Antropomorfo femenino. Antropomorfo de menor tamaño.  
**Der:** Conjunto de líneas.

**Observaciones:**  
Tiene seis líneas rojas verticales que atraviesan su cuerpo. Por el estado del soporte se forma una "T" en la sección de su vientre.

**Fuentes:**  
(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M08**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**  
Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

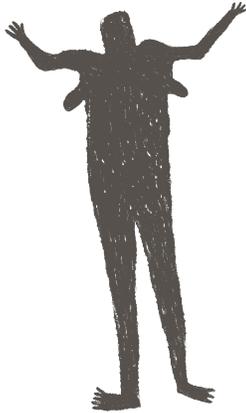
**Asociaciones:**  
**Izq:** Ciervo negro.  
**Der:** Antropomorfo con tocado de una punta mitad derecha en negro.  
**Enc:** Hay una pequeña figura en su panza.

**Observaciones:**  
La pequeña figura podría ser un zoomorfo.

**Fuentes:**  
(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M09**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos levantados en ángulo obtuso. Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Abj:** Ciervo.

**Izq:** Antropomorfo bicolor con tocado de un pico.

**Der:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**

Una de las dos figuras femeninas de color negro en la cueva La Pintada.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Imagen tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M10**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Negro y blanco

**Técnica:**

Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Tocado de una punta que cae a la izquierda

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos rectos levantados. Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Sección sur, a 50cm del suelo. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Enc:** Lanza en la mano. Trazos a su alrededor.

**Izq:** Cervato

**Observaciones:**

Es la única mujer de la Cueva La Pintada que tiene tocado. Ubicación particular dentro del panel.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M11**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

rectos levantados. Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**  
Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**  
**Deb:** Ciervo negro.  
**Izq:** Antropomorfo.  
**Der:** Antropomorfo negro.  
**Abj:** Carnero.  
**Arr:** Trazos

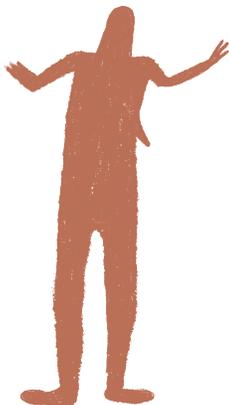
**Observaciones:**

-

**Fuentes:**  
(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M12**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo obtuso. Piernas rectas curvadas.

**Situación:**  
Sección sur. Sector IX según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**  
**Enc:** Carnero rojo con líneas.  
**Der:** Trazos.  
**Arr:** Ciervo negro, antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**  
Se encuentra arriba del conjunto de mujeres M02-M09.

**Fuentes:**  
(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos. Colores modificados para resaltar los motivos.



**Unidad Mínima:**

**M13**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Piernas

rectas en ángulo. Los brazos no se perciben.

**Situación:**

Lado norte del panel. Sector II según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Izq:** Dardo.

**Deb:** Ciervo.

**Observaciones:**

Hay una mancha negra que impide ver su cabeza y brazos.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M14**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto. Piernas rectas.

**Situación:**

Lado norte del panel. Sector II según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Enc:** Ciervos.

**Arr:** Cuadrúpedo

**Der:** Cierva.

**Observaciones:**

Una de las dos figuras femeninas de color negro en la cueva La Pintada.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

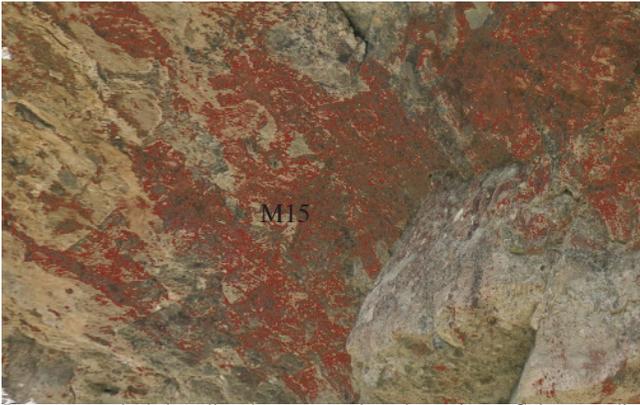


Imagen tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx> Colores modificados para resaltar los motivos.



**Unidad Mínima:**

**M15**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo

**Técnica:**  
Tinta plana

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas.

**Situación:**  
Posición céntrica dentro del panel. Sector VI según la clasificación de Viñas (2014)

**Asociaciones:**  
**Enc:** Ciervo y cierva.  
**Der:** Cierva.  
**Izq:** Antropomorfo bicolor, con tocado de dos puntas.

**Observaciones:**  
-

**Fuentes:**  
(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Imagen tomada de (Viñas, 2014, p.386)



**Unidad Mínima:**

**M16**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo

**Técnica:**  
Tinta plana

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal Vertical. Brazos

rectos levantados. Piernas rectas.

**Situación:**  
Posición céntrica dentro del panel. Sector VI según la clasificación de Viñas (2014)

**Asociaciones:**  
**Enc:** Ciervo y cervato.

**Observaciones:**  
Solamente se identifica un posible seno, del lado derecho.

**Fuentes:**  
(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Imagen tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M17**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y blanco

**Técnica:**

Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Sección sur. Sector VIII según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**

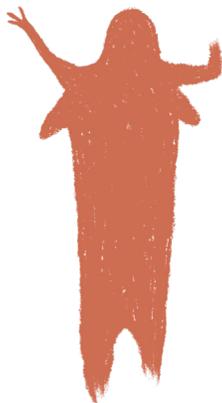
Parte de un conjunto de antropomorfos previos al panel de la sección XI.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Imagen tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M18**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y blanco

**Técnica:**

Tinta plana y perfilado

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal Vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Sección sur. Sector VIII según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo con tocado.

**Der:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**

Parte de un conjunto de antropomorfos previos al panel de la sección XI.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Imagen tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

**Unidad Mínima:**

**M19**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

-

**Colores:**

Petrograbado

**Técnica:**

Grabado

**Indicador de sexo:**

Vulva

**Tocado:**

-

**Posición:**

-

**Situación:**

Sección norte, parte de arriba del panel. Sector II según la clasificación de Viñas (2014).

**Asociaciones:**

**Deb:** Retícula.

**Abj:** Cervato.

**Observaciones:**

Conjunto de tres petrograbados de vulvas.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M20**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva La Pintada

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco.

**Colores:**

Negro.

**Técnica:**

Tinta plana.

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

rectos levantados. Piernas abiertas en ángulo.

**Situación:**

En una roca separada del panel principal.

**Asociaciones:**

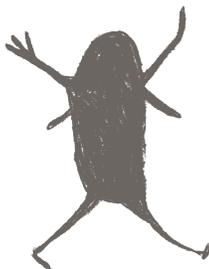
**Arr:** Puntos.

**Observaciones:**

20cm de tamaño. Figura muy pequeña y aislada.

**Fuentes:**

(Viñas, 2014, p.442-443); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>





Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M21**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cueva del Cerro del Cacarizo

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Al centro del panel.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo bicolor con tocado.

**Der:** Antropomorfo rojo con líneas verticales. Antropomorfo negro con tocado.

**Observaciones:**

La mitad izquierda de su cuerpo es negra, la derecha es roja. Parece tener ambos senos color negro. Al lado del antropomorfo bicolor que se encuentra a la izquierda, hay un antropomorfo de menor tamaño (posible niño junto a asexualado).

**Fuentes:**

-.



Fotografía de César Villalobos.



**Unidad Mínima:**

**M22**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Boca de San Julio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazo

derecho levantado en ángulo recto, brazo izquierdo recto levantado. Piernas rectas curvadas..

**Situación:**

Lado derecho del panel. Sección noreste.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo de menor tamaño.

**Observaciones:**

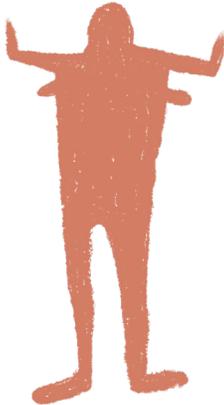
Posible infante.

**Fuentes:**

-.



Fotografía de María de la Luz Gutierrez.



**Unidad Mínima:**

**M23**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Sección media del sitio.  
Lado izquierdo del panel principal.

**Asociaciones:**

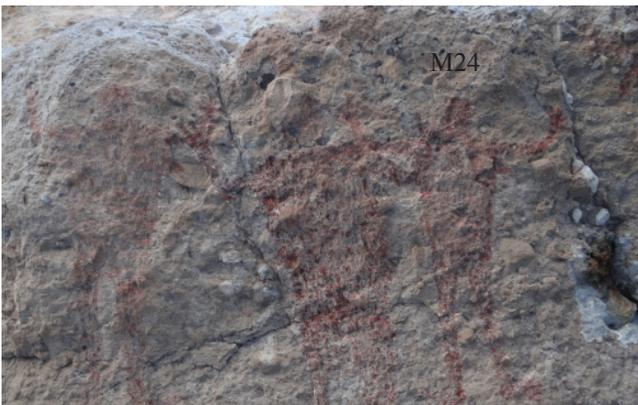
**Der:** Antropomorfo asexualizado y antropomorfo femenino.

**Observaciones:**

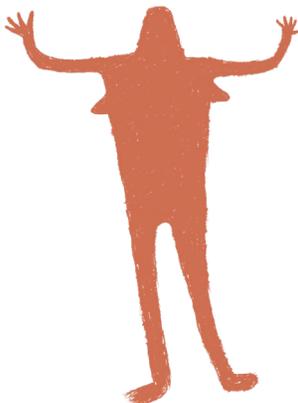
Primera mujer de izquierda derecha en un conjunto de 4 mujeres asociadas.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía de María de la Luz Gutierrez.



**Unidad Mínima:**

**M24**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Sección media del sitio.  
Lado izquierdo del panel principal.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo asexualizado y antropomorfo femenino.

**Der:** Antropomorfo femenino.

**Observaciones:**

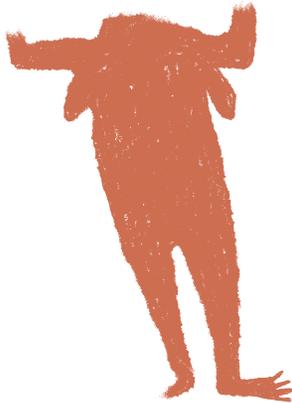
Tercera mujer de izquierda derecha en un conjunto de 4 mujeres asociadas.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M25**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Cabeza no distinguible.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Sección media del sitio.  
Lado izquierdo del panel principal.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo femenino.

**Der:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**

Tercera mujer de izquierda derecha en un conjunto de 3 mujeres asociadas.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía de María de la Luz Gutierrez.



**Unidad Mínima:**

**M26**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Sección media del sitio.  
Lado izquierdo del panel principal.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo femenino.

**Der:** Antropomorfo femenino.

**Observaciones:**

Segunda mujer de izquierda derecha en un conjunto de 4 mujeres asociadas.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M27**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.

**Situación:**

Sección media del sitio.

**Asociaciones:**

**Der:** Antropomorfo masculino.

**Observaciones:**

Una pareja de antropomorfos aislados entre los dos paneles principales.

**Fuentes:**

<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía de María de la Luz Gutierrez.



**Unidad Mínima:**

**M28**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

No se distingue la cabeza.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

rectos horizontales. Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Sector derecho del sitio. Lado sureste.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo bicolor. **Der:** Antropomorfo bicolor asexual junto con antropomorfo de menor tamaño.

**Observaciones:**

Parte de un conjunto con varios antropomorfos bicolors, dos mujeres y dos infantes. Parece tener seis dedos en su mano derecha.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía de María de la Luz Gutierrez.



**Unidad Mínima:**

**M29**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Tocado de una punta que cae a su izquierda.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Lado noroeste.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo bicolor.

**Deb:** Ciervo.

**Observaciones:**

Sección derecha de su cuerpo negra, izquierda roja. Parte de un conjunto con varios antropomorfos bicolors, dos mujeres y dos infantes. El color de la cara está deteriorado (¿tendría otro color?).

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía de María de la Luz Gutierrez.



**Unidad Mínima:**

**M30**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto. Piernas rectas.

**Situación:**

Lado noroeste.

**Asociaciones:**

**Abj:** Conjunto de antropomorfos donde se encuentran M26 y M27.

**Observaciones:**

Figura poco visible. Registrada por Gutierrez (2013).

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía tomada de <http://sendarupstre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M31**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Palma de San Gregorio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Tocado de tres puntas

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto. Piernas rectas redondeadas.

**Situación:**

Lado sureste.

**Asociaciones:**

**Der:** Antropomorfo rojo con líneas verticales.

**Izq:** Ciervo; antropomorfo negro con tocado; antropomorfo bicolor con cara negra.

**Observaciones:**

Líneas negras verticales a lo largo de su cuerpo.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013)



Fotografía de María de la Luz Gutierrez.



**Unidad Mínima:**

**M32**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

San Julio

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

rectos levantados. Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Al centro del panel.

**Asociaciones:**

**Der:** Antropomorfo bicolor de menor tamaño.

**Izq:** Antropomorfo redondeado (posible zoomorfo)

**Observaciones:**

Un panel muy pequeño con esta representación de la mujer con un posible infante como los elementos principales. Hay una serie de motivos pequeños en la sección de abajo del panel.

**Fuentes:**

-



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M33**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cuesta del Palmarito

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Tocado de una punta.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Al centro del panel, en la sección más alta.

**Asociaciones:**

**Der:** Zoomorfo negro.

**Izq:** Antropomorfo bicolor.  
Esfera negra.

**Abj:** Antropomorfo con tocado.

**Observaciones:**

Parte de una serie de antropomorfos en la parte más alta y visible del panel.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M34**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cuesta del Palmarito

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas indistinguibles.

**Situación:**

Al centro del panel.

**Asociaciones:**

**Der:** Antropomorfo con esfera negra.

**Izq:** Zoomorfo negro. Antropomorfo con tocado.

**Observaciones:**

Deteriorada.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M35**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cuesta del Palmarito

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Tocado de una punta

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto. Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

Al lado derecho del panel, arriba. Sección norte.

**Asociaciones:**

**Arr:** Ciervo.

**Izq:** Ciervo.

**Observaciones:**

En su seno derecho parece que brota un líquido o pelaje.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M36**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cuesta del Palmarito

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Negro

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

rectos horizontales. Piernas indistinguibles.

**Situación:**

Lado izquierdo del panel, abajo. Sección sur.

**Asociaciones:**

**Der:** Antropomorfo negro.

**Izq:** Ciervo.

**Observaciones:**

Muy deteriorada.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M37**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
Cuesta del Palmarito

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo y negro

**Técnica:**  
Tinta plana

**Indicador de sexo:**  
Senos y vulva.

**Tocado:**  
Tocado de tres puntas.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas redondeadas.

**Situación:**  
Lado izquierdo del panel,  
abajo. Sección sur.

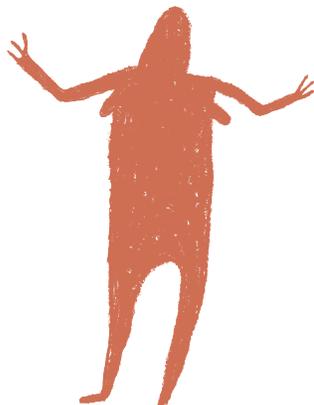
**Asociaciones:**  
**Der:** Antropomorfo bicolor.  
**Izq:** Antropomorfo.  
**Arr:** Ciervo.

**Observaciones:**  
El tocado parece un par de orejas. Líneas horizontales a lo largo del cuerpo. Entre las piernas tiene un medio círculo negro, posible representación de vulva.

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013); <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M38**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
El Brinco

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**  
Rojo

**Técnica:**  
Tinta plana

**Indicador de sexo:**  
Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos

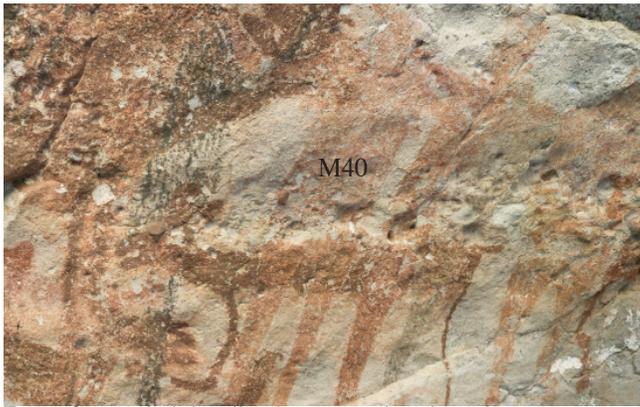
levantados en ángulo obtuso.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**  
Lado izquierdo del panel.  
Sección noreste.

**Asociaciones:**  
**Enc:** Dardo o lanza.  
**Der:** Antropomorfo bicolor.  
**Izq:** Antropomorfo femenino.  
**Abj:** Cuadrúpedo atravesado por una flecha.

**Observaciones:**  
Entre las piernas tiene varias agujeros a las dos mujeres contiguas. El zoomorfo atravesado por una flecha se encuentra entre las piernas de la mujer.

**Fuentes:**  
<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M39**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

El Brinco

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

rectos horizontales. Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Posición central dentro del panel.

**Asociaciones:**

**Enc:** Dardo o lanza.

**Der:** Antropomorfo con tocado.

**Izq:** Ciervo.

**Abj:** Figura larga (posible zoomorfo). Cuadrúpedo.

**Observaciones:**

Tiene una figura larga colocada entre las piernas, posible zoomorfo.

**Fuentes:**

<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M40**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

El Brinco

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos y vulva.

**Tocado:**

Tocado de dos medios círculos.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos rectos levantados. Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Lado izquierdo del panel. Sección noreste.

**Asociaciones:**

**Enc:** Dardo o lanza.

**Der:** Antropomorfo femenino.

**Izq:** Líneas y círculo. Cuadrúpedo.

**Observaciones:**

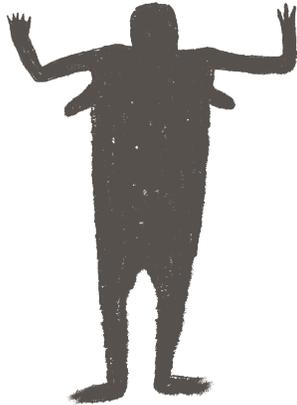
Entre las piernas tiene varias líneas talladas, posible manera de representar vulva. Hay un dardo que parece atravesar a las dos mujeres contiguas.

**Fuentes:**

<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M41**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Soledad. Cañón de Santa Teresa.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Negro.

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Lado derecho del panel, sección de abajo. Sección norte.

**Asociaciones:**

**Arr:** Antropomorfo con mitad derecha color rojo, izquierdo indistinguible.

**Izq:** Antropomorfo bicolor.

**Abj:** Figura larga (posible zoomorfo). Cuadrúpedo.

**Observaciones:**

El único personaje negro en el panel. En un conjunto de antropomorfos con el lado derecho de su cuerpo color rojo y el izquierdo negro.

**Fuentes:**

<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M42**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Soledad. Cañón de Santa Teresa.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo y negro.

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas.

**Situación:**

Lado izquierdo del panel, parte de abajo. Sección sur.

**Asociaciones:**

**Arr:** Ave.

**Izq:** Antropomorfo bicolor. Ciervo negro.

**Der:** Dos antropomorfos bicolors.

**Observaciones:**

Líneas negras verticales a lo largo de su cuerpo.

**Fuentes:**

<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M43**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

El Ratón.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores:**

Rojo.

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos

levantados en ángulo recto.  
Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

**Asociaciones:**

**Observaciones:**

La única figura femenina identificada en el sitio.

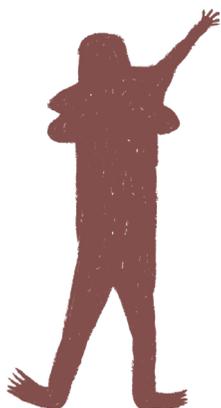
**Fuentes:**

(Rubio i Mora, 2013, p.140)

<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M44**

**Ubicación:**

Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**

San Borjita o San Borjitas.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural

**Colores:**

Rojo.

**Técnica:**

Tinta plana.

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazo izquierdo recto levantado.

Piernas rectas en ángulo.

**Situación:**

En la sección más alta del panel.

**Asociaciones:**

**Abj:** Antropomorfo negro con líneas verticales.

**Der:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**

-

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013, p. 362, 543)



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M45**

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
San Borjita o San Borjitas.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores:**  
Rojo.

**Técnica:**  
Dibujo

**Indicador de sexo:**  
Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos levantados. Piernas

rectas curvadas..

**Situación:**  
Lado derecho del panel.  
Nivel alto.

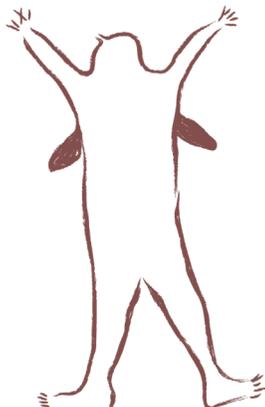
**Asociaciones:**  
**Izq:** Antropomorfo de menor tamaño masculino.  
**Der:** Antropomorfo masculino.  
**Enc:** Lanza

**Observaciones:**  
El antropomorfo que se observa del lado izquierdo del motivo 45, es representado con pene. Una lanza atravesándola.

**Fuentes:**  
Ilustración retomada de: (Gutierrez, 2013, p. 362, 543)



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M46**

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
San Borjita o San Borjitas.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores:**  
Rojo.

**Técnica:**  
Dibujo.

**Indicador de sexo:**  
Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos levantados. Piernas

rectas en ángulo.

**Situación:**

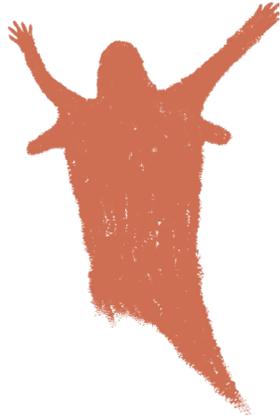
**Asociaciones:**  
**Arr:** Antropomorfo bicolor en posición horizontal.  
**Abj:** Antropomorfo de menor tamaño.  
**Izq:** Antropomorfo masculino amarillo.  
**Der:** Antropomorfo amarillo.

**Observaciones:**  
Poco distinguible, hay muchos elementos superponiendo la mujer M46. El antropomorfo de menor tamaño parece ser de color amarillo.

**Fuentes:**  
Ilustración retomada de: (Gutierrez, 2013, p. 362, 543)



Fotografía tomada de <http://sendarupstre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M47**

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
San Borjita o San Borjitas.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores:**  
Rojo.

**Técnica:**  
Tinta plana.

**Indicador de sexo:**  
Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos levantados.

**Situación:**

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo blanco. Antropomorfo masculino con tocado.

**Arr:** Cuadrúpedo.

**Observaciones:**

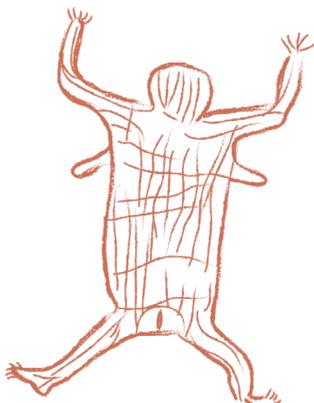
Poco distinguible, hay muchos elementos sobreponiendo la mujer M46. El posible infante que se observa el antropomorfo de menor tamaño (posible infante) parece ser de color amarillo.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013, p. 364, 546)



Fotografía tomada de <http://sendarupstre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

**M48**

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
San Borjita o San Borjitas.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores:**  
Rojo.

**Técnica:**  
Dibujo.

**Indicador de sexo:**  
Senos y vulva

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto.

Piernas abiertas en ángulo.

**Situación:**

Sección central. Parte baja del panel.

**Asociaciones:**

**Der:** Antropomorfo masculino.

**Arr:** Antropomorfo femenino (M50). Antropomorfo de menor tamaño bicolor.

**Observaciones:**

Medio círculo con línea vertical en el centro que demarcan vulva.

**Fuentes:**

Ilustración retomada de: (Gutierrez, 2013, p. 362, 543)



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

## M49

**Ubicación:**

Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**

San Borjita o San Borjitas.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural

**Colores:**

Rojo.

**Técnica:**

Dibujado.

**Indicador de sexo:**

Embarazo

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Perfil. Brazos rectos levantados. Piernas rectas en

ángulo.

**Situación:**

Centrada del lado izquierdo.

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfo.

**Der:** Antropomorfo masculino bicolor.

**Observaciones:**

Es de menor tamaño que el resto de antropomorfos femeninos en el panel. Su estado de embarazo conota el sexo femenino. Sin senos. En la zona del vientre tiene dibujado una "T" (posible representación de vulva). Cabeza cuadrada.

**Fuentes:**

Ilustración retomada de: (Gutierrez, 2013, p. 362, 543)



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>



**Unidad Mínima:**

## M50

**Ubicación:**

Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**

San Borjita o San Borjitas.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural

**Colores:**

Rojo, negro y amarillo.

**Técnica:**

Tinta plana.

**Indicador de sexo:**

Senos y vulva.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal. Brazos rectos levantados. Piernas rectas curvadas.

**Situación:**

Centrada, en la sección baja del panel.

**Asociaciones:**

**Izq:** Posible zoomorfo.

**Der:** Antropomorfo menor tamaño masculino.

**Abj:** Antropomorfo femenino (M48)

**Observaciones:**

Uno de los pocos antropomorfos con la cara en negro, además de tener amarillo. En su mano derecha sostiene lo que parece una luna y un posible zoomorfo. Entre las piernas tiene ilustradas líneas que parecen ser una representación de vulva, además de una "T" remarcada. El antropomorfo masculino con la mitad derecha del cuerpo roja, izquierda negra y pene representado.

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2013, p. 362, 543)



Imagen tomada de Rubio i Mora (2013, p.55)

**Unidad Mínima:**

**M51**

**Ubicación:**

Sierra de Guadalupe.

**Sitio/Cueva:**

San Borjita.

**Estilo-Subestilo:**

-

**Colores:**

-

**Técnica:**

Grabado

**Indicador de sexo:**

Vulva

**Tocado:**

-

**Posición:**

-

**Situación:**

-

**Asociaciones:**

-

**Observaciones:**

Muro con cientos de petrograbados de vulvas.

**Fuentes:**

(Rubio i Mora, 2013, p.55)



Imagen de Alberto Tapia

**Unidad Mínima:**

**M52**

**Ubicación:**

Sierra de San Juan

**Sitio/Cueva:**

Mesa del Carmen

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural

**Colores:**

Rojo y blanco

**Técnica:**

Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Senos

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical

**Situación:**

-

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfos femeninos y antropomorfo asexual

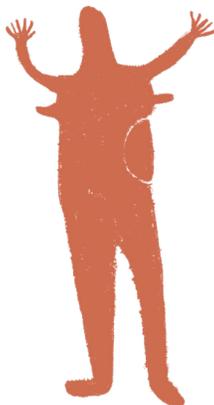
**Abj:** Antropomorfos bicolores

**Observaciones:**

-

**Fuentes:**

-



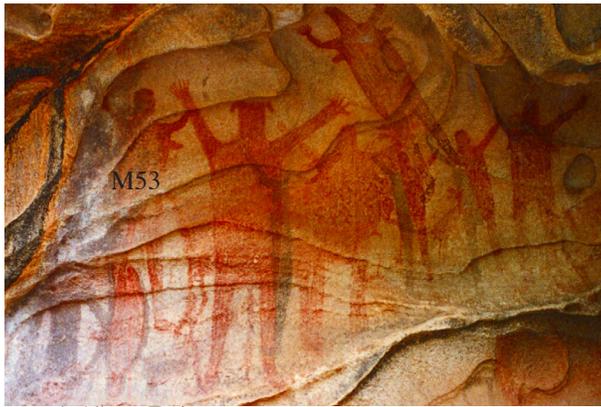
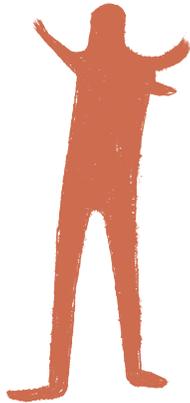


Imagen de Alberto Tapia



**Unidad Mínima:**

**M53**

**Ubicación:**  
Sierra de San Juan

**Sitio/Cueva:**  
Mesa del Carmen

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal vertical

**Situación:**

-

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfos femeninos y antropomorfo asexual

**Abj:** Antropomorfos bicolores

**Observaciones:**

-

**Fuentes:**

-

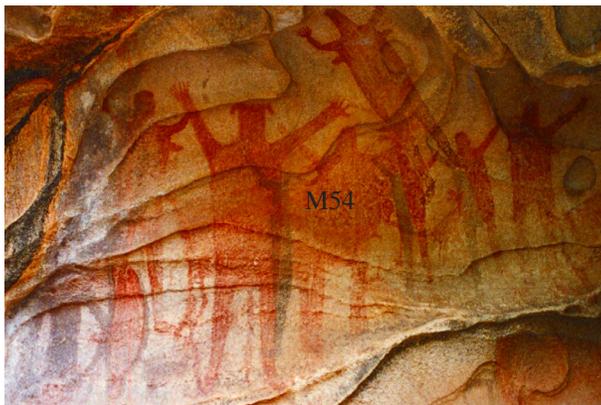


Imagen de Alberto Tapia



**Unidad Mínima:**

**M54**

**Ubicación:**  
Sierra de San Juan

**Sitio/Cueva:**  
Mesa del Carmen

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal vertical

**Situación:**

-

**Asociaciones:**

**Izq:** Antropomorfos femeninos y antropomorfo asexual

**Abj:** Antropomorfos bicolores

**Observaciones:**

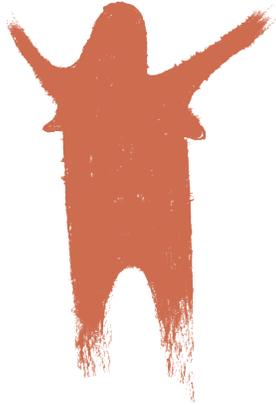
-

**Fuentes:**

-



Imagen de Alberto Tapia



**Unidad Mínima:**  
**M55**

**Ubicación:**  
Sierra de San Juan

**Sitio/Cueva:**  
Mesa del Carmen

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores:**  
Rojo y blanco

**Técnica:**  
Tinta plana

**Indicador de sexo:**  
Senos

**Tocado:**  
Sin tocado

**Posición:**  
Frontal vertical

**Situación:**  
-

**Asociaciones:**  
**Izq:** Antropomorfos femeninos y antropomorfo asexual

**Abj:** Antropomorfos bicolors

**Observaciones:**  
-

**Fuentes:**  
-



Fotografía de César Villalobos.

**Unidad Mínima:**  
**M56**

**Ubicación:**  
Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**  
La Cuevaona.

**Estilo-Subestilo:**  
-

**Colores:**  
-

**Técnica:**  
Grabado

**Indicador de sexo:**  
Vulva

**Tocado:**  
-

**Posición:**  
-

**Situación:**  
-

**Asociaciones:**  
Líneas y motivos geométricos.

**Observaciones:**  
Conjunto de vulvas grabadas a lo largo de una superficie plana y entre líneas.

**Fuentes:**  
-



Fotografía de César Villalobos.

**Unidad Mínima:**

**M57**

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

La Piedra de Chuy

**Estilo-Subestilo:**

-

**Colores:**

-

**Técnica:**

Grabado

**Indicador de sexo:**

Vulva

**Tocado:**

-

**Posición:**

-

**Situación:**

A lo largo de la piedra.

**Asociaciones:**

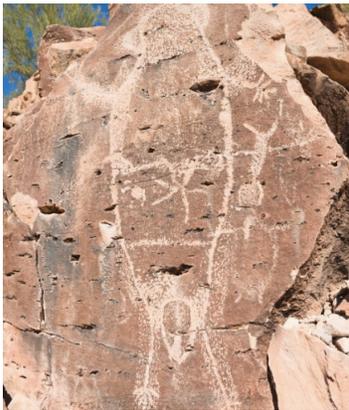
Líneas y motivos geométricos.

**Observaciones:**

Varios círculos atravesados por líneas a lo largo de toda la piedra consideradas motivos de vulva.

**Fuentes:**

-



Fotografía tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>

**Unidad Mínima:**

**M58**

**Ubicación:**

Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**

Piedras Pintas.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Tendencia Guadajemí

**Colores:**

**Técnica:**

Grabado

**Indicador de sexo:**

Vulva.

**Tocado:**

Dos medios círculos.

**Posición:**

Frontal. Brazos rectos horizontales. Piernas rectas.

**Situación:**

Cara de una piedra, apuntando hacia el sur.

**Asociaciones:**

**Der:** Tortuga. Motivo abstracto.

**Dentro:** Motivo con forma de asterisco de 6 puntas (posible zoomorfo).

**Observaciones:**

Tiene 6 dedos en manos y pies. El motivo dentro de ella podría ser un zoomorfo marino como una estrella de mar.

**Fuentes:**

<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx/>





Imagen tomada de <http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx/>

**Unidad Mínima:**  
**M59**

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Piedras Pintas.

**Estilo-Subestilo:**  
-

**Colores:**  
-

**Técnica:**  
Petrograbado

**Indicador de sexo:**  
Vulvas.

**Tocado:**  
-

**Posición:**  
-

**Situación:**  
En una piedra aislada.

**Asociaciones:**  
**Izq:** Zoomorfo (pez)

**Observaciones:**  
Petrograbado de vulva aislado.

**Fuentes:**  
<http://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx/>

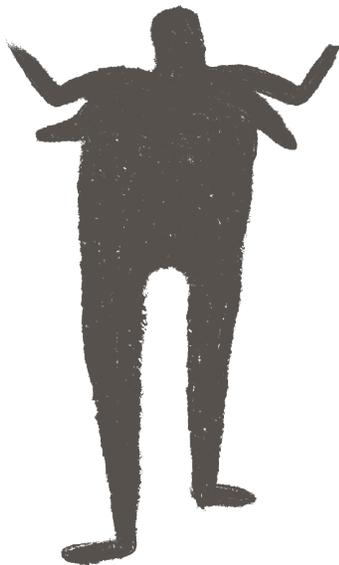
.....

# Segunda Sección del Anexo

Figuras femeninas de la Sierra de San Francisco y Sierra de Guadalupe.

Información recuperada de varias fuentes bibliográficas.

En esta segunda sección del anexo se recupera una serie de antropomorfos femeninos tomados de varias fuentes bibliográficas, pero de los cuales no hay acceso a la información completa (por ejemplo, fotografías o su situación en el panel).



**Unidad Mínima:**

**M60**

**Fuentes:**

(Crosby, 1997, p.47)

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

El Batequi.

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores / Técnica:**

Negro / Tinta plana.

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo obtuso. Piernas rectas.

**Asociaciones:**

**Enc:** Ciervo.

**Der:** Dos antropomorfos bicolors. Antropomorfo con tocado.

**Observaciones:**

Líneas negras verticales a lo largo de su cuerpo.



Fotografía de tomada de Rubio i Mora (2013, p.55)

**Unidad Mínima:**

**M61**

**Fuentes:**

(Rubio i Mora, 2013, p.55)

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

El Batequi.

**Estilo-Subestilo:**

-

**Colores / Técnica:**

- / Grabado

**Indicador de sexo:**

Vulva.

**Tocado:**

-

**Posición:**

-

**Asociaciones:**

-

**Observaciones:**

Varios grabados de vulvas en conjunto.

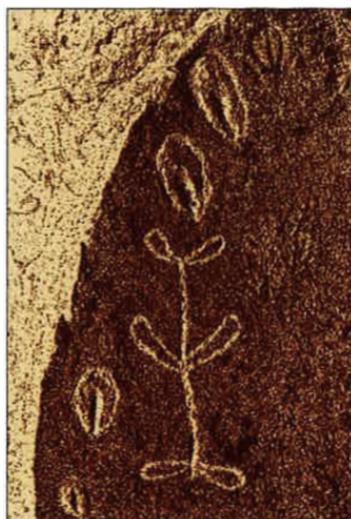


Ilustración tomada de Crosby (1997, p.84)

**Unidad Mínima:**

**M62**

**Fuentes:**

(Crosby, 1997, p.84)

**Ubicación:**

Sierra de San Francisco

**Sitio/Cueva:**

Cuevas del Arroyo de Cuesta Blanca

**Estilo-Subestilo:**

Gran Mural-Sierra de San Francisco

**Colores / Técnica:**

Grabado.

**Indicador de sexo:**

Vulva

**Tocado:**

-

**Posición:**

-

**Asociaciones:**

Planta.

**Observaciones:**

-



**Unidad Mínima:**

**M63**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p.386)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Monos de San Juan.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Negro. Tinta plana.

**Indicador de sexo:**  
Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos horizontales. Piernas indistinguibles.

**Asociaciones:**  
**Enc:** Ciervo negro.

**Observaciones:**  
-



**Unidad Mínima:**

**M64**

**Fuentes:**  
(Crosby, 1997, p.131 ; Gutierrez, 2013, p. 549)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Monos de San Juan.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Negro. Tinta plana.

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas en ángulo.

**Asociaciones:**  
**Der:** Antropomorfo femenino (M50). Antropomorfo masculino bicolor.  
**Izq:** Antropomorfo bicolor.  
**Arr:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**  
-



**Unidad Mínima:**

**M65**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 549)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Monos de San Juan.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Rojo. Tinta plana.

**Indicador de sexo:**  
Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas en ángulo.

**Asociaciones:**  
-

**Observaciones:**  
Líneas verticales en su cuerpo.  
Lanza atravezándola.



**Unidad Mínima:**

**M66**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 549)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Monos de San Juan.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Rojo. Tinta plana.

**Indicador de sexo:**  
Senos y vulva.

**Tocado:**

Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos levantados. Piernas rectas en ángulo.

**Asociaciones:**

**Enc:** Dardo o lanzas.

**Der:** Antropomorfo masculino bicolor.

**Izq:** Antropomorfo femenino negro (M48).

**Observaciones:**

Líneas verticales en su cuerpo. Lanza atravezándola. Entre sus piernas un medio círculo (posible vulva) de la misma manera que en M33.



**Unidad Mínima:**

**M67**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 549)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Monos de San Juan.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Rojo y blanco. Tinta plana, perfilado blanco.

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos levantados. Piernas indistinguibles.

**Asociaciones:**

**Enc:** Dardo o lanzas.

**Der:** Antropomorfo de menor tamaño.

**Observaciones:**

El antropomorfo pequeño (posible infante) con la mitad derecha de su cuerpo color negro, izquierda roja.



**Unidad Mínima:**

**M68**

**Fuentes:**  
(Crosby, 1997, p.60 ; Gutierrez, 2013, p. 550)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Monos de San Juan.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Rojo y negro. Tinta plana.

**Indicador de sexo:**

Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas rectas en ángulo.

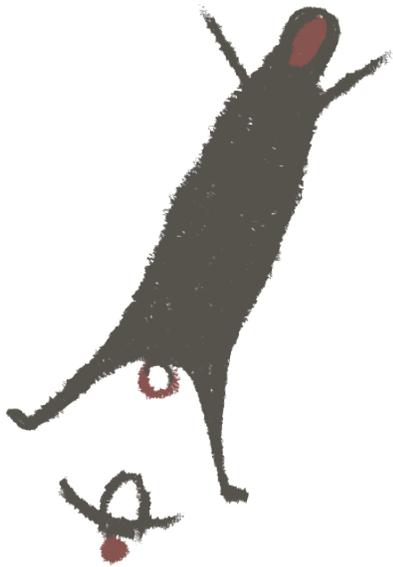
**Asociaciones:**

**Der:** Antropomorfo negro y antropomorfo rojo.

**Izq:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**

Uno de los pocos antropomorfos con la cara negra y al rededor rojo.



**Unidad Mínima:**  
**M69**

**Fuentes:**  
(Crosby, 1997, p.60 ; Gutierrez,  
2013, p. 550)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Monos de San Juan.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Rojo y negro. Tinta plana.

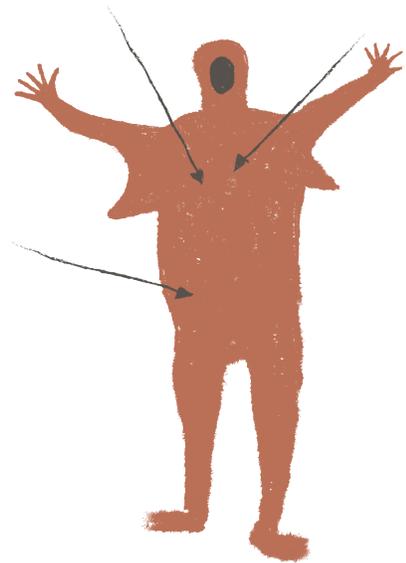
**Indicador de sexo:**

**Senos:**  
**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos levantados  
en ángulo recto. Piernas rectas en  
ángulo.

**Asociaciones:**  
**Der:** Antropomorfo negro y antro-  
pomorfo rojo.  
**Izq:** Antropomorfo bicolor.

**Observaciones:**  
Uno de los pocos antropomorfos  
con la cara negra y al rededor rojo.



**Unidad Mínima:**  
**M70**

**Fuentes:**  
(Crosby, 1997, p. 60)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
El Carrizo

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Rojo, negro y blanco. Tinta plana,  
perfilado blanco.

**Indicador de sexo:**

**Senos:**

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos  
levantados. Piernas rectas curva-  
das.

**Asociaciones:**  
**Izq:** Pequeña figura. Posible zoo-  
morfo.  
**Enc:** Flechas

**Observaciones:**  
Uno de los pocos antropomorfos  
con la cara color negro.



**Unidad Mínima:**  
**M71**

**Fuentes:**  
(Gutiérrez y Hyland, 2002, p.80)

**Ubicación:**

**Sitio/Cueva:**  
Cerro los Soldados

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Grabado

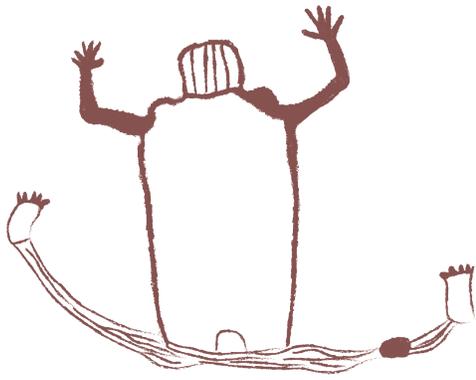
**Indicador de sexo:**  
Senos.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos  
levantados.

**Asociaciones:**  
**Izq:** Antropomorfo de menor  
tamaño, posible infante.

**Observaciones:**  
Tiene remarcado algo entre las  
piernas. Podría ser fluidos corpo-  
rales.



**Unidad Mínima:**  
**M72**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 201)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Agua Grande

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Tendencia Guadajemí

**Colores / Técnica:**  
Rojo. Dibujado.

**Indicador de sexo:**  
Vulva.

**Tocado:**  
Sin tocado.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo recto. Piernas abiertas en horizontal.

**Asociaciones:**  
**Enc:** Cuadrúpedos tomados de las manos.

**Observaciones:**  
-



**Unidad Mínima:**  
**M73**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 201)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Cerro Pelón

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Tendencia Guadajemí

**Colores / Técnica:**  
Rojo. Tinta plana.

**Indicador de sexo:**  
Vulva.

**Tocado:**  
Tocado de tres puntas.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos levantados. Piernas abiertas en horizontal.

**Asociaciones:**  
**Izq:** Figura masculina con tocado.

**Observaciones:**  
Posible escena de coito.



**Unidad Mínima:**  
**M74**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 201)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
Los Clavelitos

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural-Tendencia Guadajemí

**Colores / Técnica:**  
Rojo. Tinta plana.

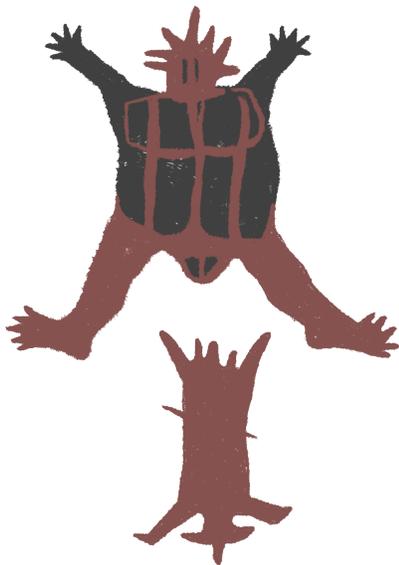
**Indicador de sexo:**  
Vulva.

**Tocado:**  
Tocado de tres puntas.

**Posición:**  
Frontal vertical. Brazos rectos horizontales. Piernas abiertas.

**Asociaciones:**  
**Izq:** Figura masculina con tocado.

**Observaciones:**  
Su cuerpo entero es representado con un óvalo.



**Unidad Mínima:**

**M75**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 197)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
El Cajón del Valle.

**Estilo-Subestilo:**  
Gran Mural

**Colores / Técnica:**  
Rojo y negro. Tinta plana.

**Indicador de sexo:**  
Vulva.

**Tocado:**

Tocado de siete picos.

**Posición:**

Frontal. Brazos rectos levantados.  
Piernas abiertas en ángulo.

**Asociaciones:**

**Abj:** Antropomorfo masculino.

**Observaciones:**

Única escena de copula, según Gutierrez (2013, p.197). Cara negra atravesada por línea roja. El cuerpo con líneas verticales y horizontales. En la parte de arriba hay una serie de círculos.



Imagen tomada de Gutierrez (2013, p.197)

**Unidad Mínima:**

**M76**

**Fuentes:**  
(Gutierrez, 2013, p. 197)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
El Cajón del Valle.

**Estilo-Subestilo:**  
-

**Colores / Técnica:**  
Petrograbado

**Indicador de sexo:**  
Vulvas.

**Tocado:**

-

**Posición:**

-

**Asociaciones:**

-

**Observaciones:**

Conjunto de muchas vulvas grabados sobre un bloque pétreo.



Imagen tomada de Crosby (1997, p.168)

**Unidad Mínima:**

**M77**

**Fuentes:**  
(Crosby, 1997, p. 168)

**Ubicación:**  
Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**  
San Javier.

**Estilo-Subestilo:**  
-

**Colores / Técnica:**  
Petrograbado

**Indicador de sexo:**  
Vulvas.

**Tocado:**

-

**Posición:**

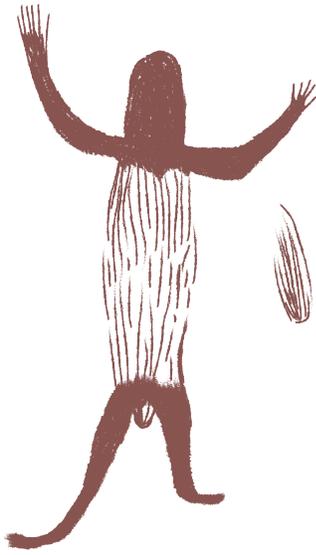
-

**Asociaciones:**

-

**Observaciones:**

Conjunto de muchas vulvas grabados sobre un bloque pétreo.



**Unidad Mínima:**

**M78**

**Fuentes:**

(Gutierrez, 2007, p. 209)

**Ubicación:**

Sierra de Guadalupe

**Sitio/Cueva:**

Cueva del Arrepentido

**Estilo-Subestilo:**

-

**Colores / Técnica:**

Rojo / Tinta plana

**Indicador de sexo:**

Vulvas.

**Tocado:**

Sin tocado

**Posición:**

Frontal vertical. Brazos levantados en ángulo obtuso, piernas rectas.

**Asociaciones:**

**Izq:** Figura masculina.

**Der:** Figura ovalada.

**Observaciones:**

-

