

El Cañón de Molino, una antigua pinacoteca rupestre en la cuenca de la laguna de Santiaguillo, Durango

Daniel Herrera Maldonado¹

1 Universidad Nacional Autónoma de México, México. tlalocdan@hotmail.com

Resumen

En este trabajo se ofrecen algunos de los más recientes resultados en torno al estudio del rico patrimonio artístico del llamado Cañón de Molino, localizado en la región de la cuenca de la laguna de Santiaguillo, que es ampliamente conocido por concentrar una enorme cantidad de expresiones de arte rupestre. En virtud de eso, se brindará un recuento del conocimiento recopilado hasta ahora de las diferentes tradiciones pictóricas que se ubican ahí. Hacemos revisión de las formas más antiguas de arte amerindio para el actual estado de Durango, el arte ó'dam que se produce a la llegada de los europeos a la región y aquel que se crea en la primera mitad del siglo xx.

Palabras clave

Arte rupestre, Cañón de Molino, Camino Real de Tierra Adentro, cultura chalchihuites, Durango.

Recibido: 15 julio 2022 / Aceptado: 15 septiembre 2022

The Cañón de Molino, an ancient rock art gallery in the basin of the Santiaguillo lagoon, Durango

Daniel Herrera Maldonado¹

1 Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Mexico. tlalocdan@hotmail.com

Abstract

This paper offers some of the most recent results concerning the study of the artistic heritage of the so-called Cañón de Molino, located in the basin of the Santiaguillo lagoon, which is widely known for concentrating an enormous number of rock art expressions. By this reason, a recount of the information obtained up to now about the different pictorial traditions that are located there is going to be offered. We review the oldest forms of Amerindian art for the current state of Durango, including the o'dam art produced when Europeans arrived in the region and the art created in the first half of the twentieth century.

Keywords

Rock art, Cañón de Molino, Camino Real de Tierra Adentro, chalchihuites culture, Durango .

Received: 15 July 2022 / Accepted: 15 September 2022

EL ARTE RUPESTRE, UN MEDIO COMUNICACIÓN UNIVERSAL

Un aspecto que siempre ha llamado la atención de los investigadores es la diversidad del repertorio artístico que abriga el Cañón de Molino, fiel reflejo de algunos de los episodios más significativos para la historia de los actuales territorios duranguenses. Su valor como documento histórico otorga voz tanto a sociedades amerindias como occidentales que no tienen cabida en las fuentes escritas tradicionales. Esto le permite constituirse, asimismo, en testigo de grandes eventos que desembocaron en la conformación de lo que hoy es Durango, y que impactaron en la vida y destino de sus poblaciones. Parece esencial iniciar definiendo el objeto de interés “el arte rupestre”, para dejar fuera cualquier duda sobre su conceptualización.

Cuando se habla de arte rupestre seguramente vendrán a la mente del lector las cuevas europeas que han guardado las pinturas o grabados de los primeros artistas de la humanidad;¹ no obstante lo remoto en el tiempo de algunas de esas obras, este medio de expresión nos acompaña a lo largo de toda nuestra historia, a tal grado que en la actualidad muy distintas sociedades lo siguen practicando. Tal vez esto último se relacione con la fascinación que el sentido de permanencia del soporte rocoso –uno de sus elementos más distintivos–, sigue generando, extendiéndose conjuntamente al mensaje puesto sobre éste. De esta forma, ante la búsqueda de un lienzo rocoso que sirva de contenedor de las imágenes, no sólo las cuevas de gran profundidad las albergan, sino también los pequeños abrigos, grandes relieves verticales y afloramientos rocosos que

1 Sus recientes fechamientos en Europa han puesto en duda que su autoría sólo pertenezca al *Homo Sapiens*, incluyendo ahora también al Neandertal. Con esta evidencia se intenta combatir el etnocentrismo que otorga únicamente a nuestra especie la capacidad de crear arte. Referente a esta última cuestión consúltese (Hoffmann et al. 2018).

se encuentran comúnmente a lo largo de las serranías que pueblan los paisajes mexicanos. Como ya lo he mencionado, dos son las técnicas que habitualmente se emplean para su elaboración, la pintura y el grabado, que a su vez pueden encerrar una gran diversidad y complejidad en cuanto a los procedimientos utilizados.²

Pese a su extensa distribución en todos los estados de la república mexicana, son los del norte los que reúnen las mayores y más impresionantes concentraciones de esta clase de manifestación artística, y Durango destacadamente. No obstante la riqueza de este patrimonio, es poco conocido por los actuales duranguenses, que en muchos casos ignoran su existencia.

UN MISMO CAÑÓN, MUCHAS MIRADAS

En cuanto al cañón de Molino, este accidente geográfico forma parte de la sierra del Epazote convirtiéndose en el principal acceso a su interior (Figura 1). A su vez, la anterior cadena montañosa funciona como límite occidental de la gran cuenca de la laguna de Santiaguillo que ocupa la porción central del estado de Durango. Esta última región es conocida por sus amplios humedales que dan refugio a diferentes especies de aves, algunas de éstas habitantes permanentes y otras que migran anualmente durante el invierno, conformando así una de las rutas más importantes que va a través de Alaska, Canadá y Estados Unidos (Rodríguez, García, y Pompa 2013, 2, 165, 167). Otro de los rasgos que distingue a la cuenca es que en esta conviven dos de las cuatro grandes ecorregiones que se reconocen en el estado de Durango: me refiero a la Sierra Madre Occidental con sus bellos bosques de pinos y encinos, y la de los Valles, definida por los extensos pastizales y matorrales xerófilos (González y González 2017, Cuadro 1; González, González, y Márquez 2017, 59--62, Figura 1). Lo anterior permite explicar su notable biodiversidad, que pone a disposición del hombre recursos muy variados y abundantes a corta distancia, esto ha hecho atractiva su ocupación de manera ininterrumpida desde tiempos muy tempranos (Tsukada 2006, 46).

2 Para una revisión de la diversidad técnica del arte rupestre véase (Sanchidrián 2001, 203--217).

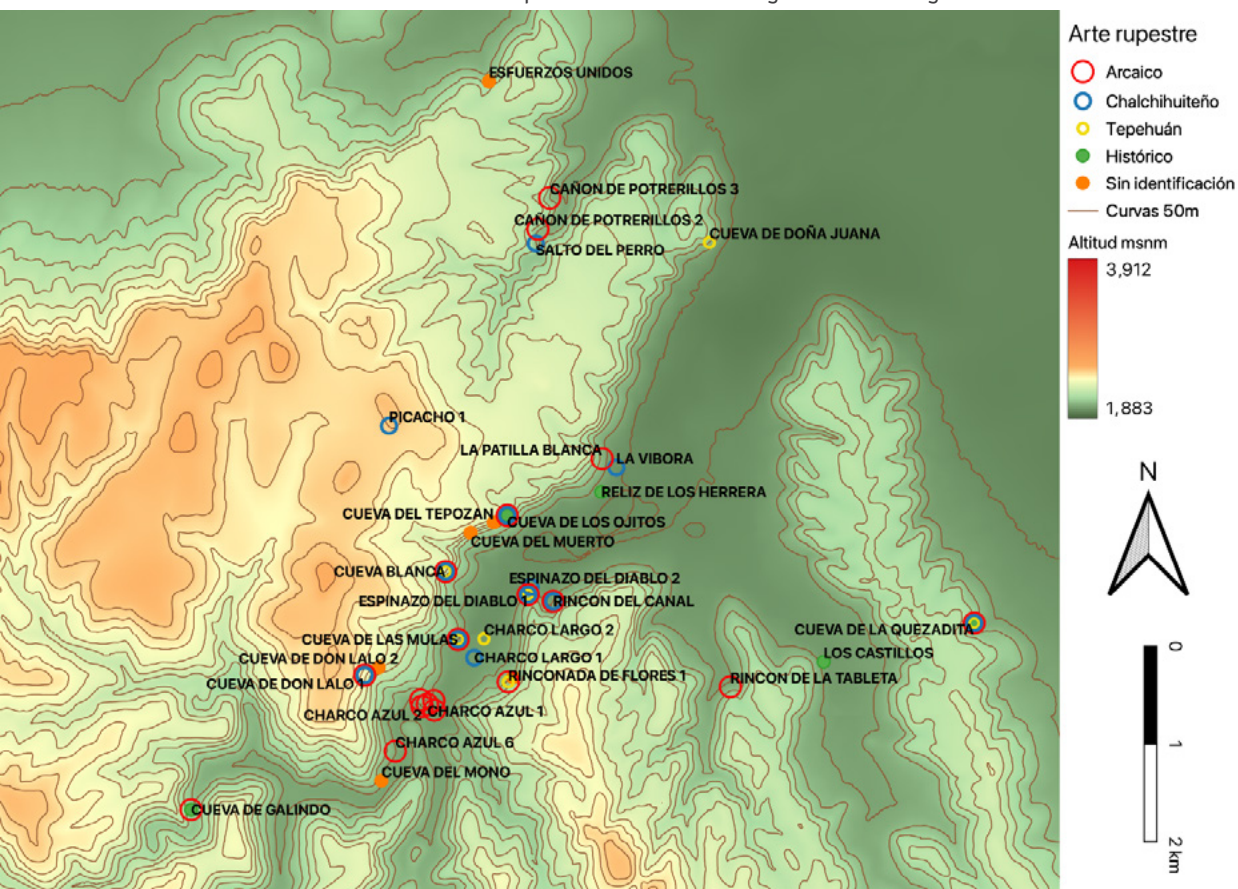
Figura 1. Entrada al cañón de Molino con sus tierras de cultivo, unas de las más fértiles de la región, regadas por el río del mismo nombre. En las laterales se aprecian las amplias llanuras de la cuenca de la laguna de Santiaguillo



Foto: Daniel Herrera

La evidencia más significativa que da cuenta de estos antiguos habitantes es precisamente el arte rupestre. Si bien se localiza en distintas zonas de la cuenca, por el conocimiento que se tiene hasta ahora de su distribución específica, un aspecto interesante es cómo tiende a congregarse abrumadoramente a lo largo del cañón de Molino (Figura 2). En principio, ese patrón podría deberse a que las investigaciones arqueológicas desarrolladas en esta amplia región se han centrado en el reconocimiento de los elementos arqueológicos de dicho cañón. No obstante –en la medida en la que se han ampliado los recorridos en otras zonas de la cuenca–, el fuerte vínculo entre este accidente geográfico y el arte rupestre se mantiene hasta ahora, e inclusive se ha acentuado con el descubrimiento de nuevos sitios.

Figura 2. Mapa del Cañón de Molino y sus áreas adyacentes con la distribución total de sitios de arte rupestre. Cuenca de la laguna de Santiaguillo



Elaboró: Ana Laura Chacón Rosas y Daniel Herrera

Seguramente fueron varias las razones que atrajeron a los creadores de esas imágenes a ese escenario, las cuales, por añadidura, fueron cambiando a lo largo del tiempo. Sin embargo, se reconocen ciertos estímulos que pudieron haberlos cautivado por igual a través de los milenios –independientemente de sus diferencias ideológicas, sociales o culturales–. Uno de estos tiene que ver con la indudable belleza del cañón, que aún hoy en día embelesa la mirada con sus monumentales paredes rocosas verticales que sirven como

soporte a ese arte. El segundo tiene que ver con la riqueza de recursos ambientales que esta zona ofrece, a los que hay que sumar la permanencia de las aguas del río el Molino y las ricas tierras aluviales que riega este afluente, siendo numerosas y fértiles las cercanas a su entrada y aquellas de su primera sección; esto permitió que se sostuviera aquí, durante ciertos momentos, una de las densidades poblacionales más intensas para toda la cuenca (Berrojalbiz y Hers 2014a, 251; Tsukada 2006, 48). El tercero se relaciona con su papel de vía de comunicación esencial para transitar a través de la sierra del Epazote hasta alcanzar el valle del río Santiago Papasquiaro que, a su vez, daría paso a acceder a las partes altas de la Sierra Madre Occidental (Berrojalbiz y Hers 2014a, 249). Incluso en la actualidad se le sigue conociendo a este accidente geográfico porque de ahí parten las mejores rutas para atravesar a pie la citada sierra. Como se podrá inferir, lo anterior propició una circulación constante y cotidiana de viajeros y visitantes, que incrementó la posibilidad de que aquellos interesados en expresarse a través de las imágenes se acercaran a sus lienzos pétreos.

DEVELANDO EL PASADO

Diversos han sido los esfuerzos por conocer el rico patrimonio rupestre del Cañón de Molino y de la cuenca de la laguna de Santiaguillo en general. Entre éstos se encuentra el de Luis Aveleyra Arroyo de Anda (1981, 2002) que en 1978 visitó el sitio Rincón del Canal como parte de un amplio proyecto de registro entre los años 1978 y 1983 centrado en la región de la Comarca Lagunera, pero con recorridos hacia zonas vecinas. De esta manera, su paso por el cañón derivó en las primeras descripciones hechas por un arqueólogo profesional.

Posteriormente, en 1983 y 1987, los tres estudiosos del pasado prehispanico y nativos de Durango, Jesús Lazalde, Alejandro Peshard y Jaime Ganot, publicaron ensayos de divulgación sobre el arte rupestre de la cuenca. En estas obras se habla de la existencia de un conjunto de sitios que se constituirían entre los más importantes y representativos de esta región, para lo cual se emprendió una do-

cumentación inicial de los mismos que incluía la realización de dibujos y fotografías, elementos que siguen siendo esenciales para el análisis de estas manifestaciones (Lazalde 1987; Lazalde, Peschard, y Ganot 1983).

En la década de los años noventa, a partir del Proyecto Hervideros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se emprendió un registro sistemático del arte rupestre incorporando un enfoque desde la arqueología a la historia del arte (Forcano 1997, I: 8--9; Hers 1993). Su estudio estuvo acompañado de un cuidadoso examen del contexto arqueológico inmediato y regional de cada uno de los sitios, permitiendo esto, junto con la caracterización estilística de este arte, establecer de una forma más confiable y precisa la autoría cultural y cronología de las imágenes (véase, por ejemplo, Berrojalbiz 2014a; Berrojalbiz y Hers 2014a; Berrojalbiz, Hers, y Punzo 2014). Fueron varios los integrantes que participaron en este proyecto que tuvo un alcance más allá del de la propia cuenca de Santiaguillo; en esta última zona fue fundamental la labor de Marie-Areti Hers (2001a), cabeza del Proyecto Hervideros, Marta Forcano (1995, 19--21; 1996, 3, 11--20), coordinadora del subproyecto enfocado al registro y análisis del arte rupestre, y Yoshiyuki Tsukada (1996, 2006), responsable del subproyecto arqueológico del Cañón de Molino.

Integrado al propio Proyecto Hervideros, una vez concluido el mismo, Fernando Berrojalbiz realizó investigaciones del arte rupestre del Cañón de Molino ante la posibilidad de adentrarse en la historia prehispánica y colonial de las comunidades tepehuanas u o'dam, tema que ya venía trabajando desde sus exploraciones en el valle del alto río Ramos (Berrojalbiz 2005, 2012). Esto lo llevó a interesarse en el análisis de las pinturas de la Cueva de las Mulas, al tratarse de una obra única que sintetiza la visión de los indígenas ante los fuertes cambios que se produjeron a partir de la llegada de los europeos a esta región (Berrojalbiz 2014a, 2014b, 2018, 2021). Los resultados de dichas investigaciones significaron un paso fundamental para que este sitio adquiriera el nombramiento de Patrimonio Mundial por la Unesco como elemento esencial del llamado

Camino Real de Tierra Adentro.

Por mi parte, en colaboración siempre con el propio Fernando Berrojalbiz, a partir del año 2014 me vi interesado en construir una nueva propuesta de análisis que estuviera centrada en algunas de las formas más antiguas de este arte que en la literatura arqueológica se denomina Tradicional Pictórica del Arcaico. Esto me condujo a la consolidación –junto con la arqueóloga Ana Laura Chacón Rosas–, del proyecto “Arte rupestre, ciencia y tecnología” cuyos recursos otorgados a lo largo del 2018-2019 por el Fonca,³ la UNAM y el Conacyt,⁴ permitió extender los recorridos en el cañón para dar cuenta de un universo inédito de sitios de arte rupestre mucho más vasto, aunado a que se pudo ampliar la documentación sistemática de los espacios ya conocidos con el uso de nuevas tecnologías (Herrera 2015, 2016, 2017, 2022; Herrera y Chacón 2015, 2017).

Debo subrayar que uno de los actores esenciales para la documentación y estudio de muchos de estos lugares, apoyando desde el tiempo de la realización del Proyecto Hervideros, es Eulalio Rivera Aguilar, habitante del rancho el Molino. Él es el descubridor y protector de la mayoría de estos sitios y gracias a él –al confiarnos y compartirnos su sabiduría de la región–, fue posible ubicar e investigar estos lugares con su acompañamiento.

LOS MÁS ANTIGUOS ARTISTAS DEL DURANGO PREHISPÁNICO

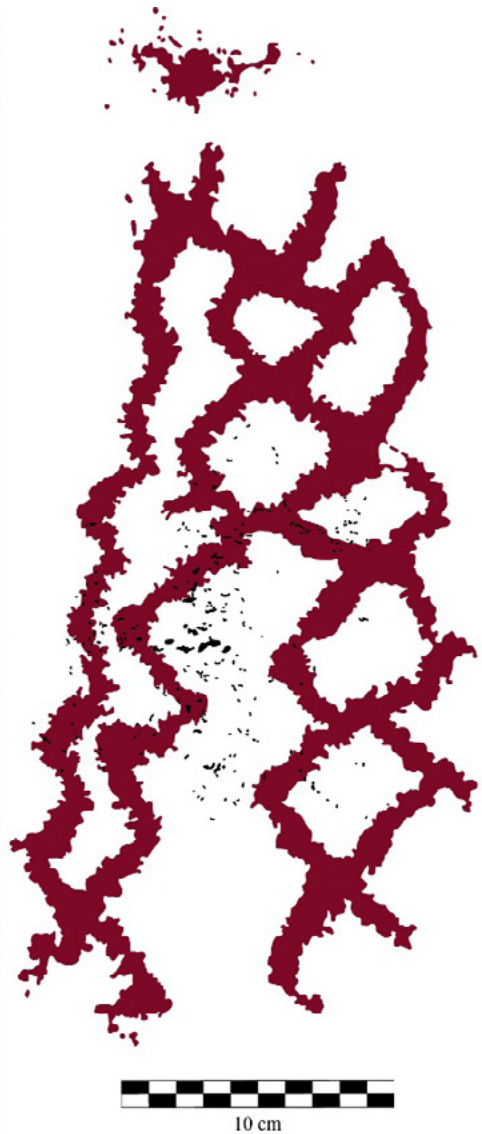
La gran amplitud cronológica que abarca el arte rupestre del Cañón de Molino es uno de sus aspectos más distintivos. Es decir, se cuenta con algunas de las que probablemente sean las manifestaciones artísticas más antiguas para el estado de Durango, con un promedio de 2000 a 4000 años; en el otro polo del espectro temporal, existen igualmente imágenes referentes a importantes eventos históricos del siglo xx. Dentro de estas primeras habrá que ubicar a la deno-

3 El apoyo económico otorgado al proyecto fue parte de la Convocatoria Arte, Ciencia y Tecnologías de dicha institución.

4 La beca brindada por la citada institución fue durante mi estancia en el posgrado en Historia del Arte de la UNAM.

minada Tradicional Pictórica del Arcaico,⁵ cuyas recientes investigaciones me han permitido reconocerlo como uno de los estilos pictóricos de mayor presencia en el cañón, con al menos quince sitios, algunos de éstos agrupan las mayores concentraciones de motivos en toda esta área (Herrera 2022, 194--195).

- 5 Para profundizar en la definición de esta tradición consúltese por ejemplo (Berrojalbiz, Hers, y Punzo 2014; Herrera 2016, 2017, 2022; Hers 2001b).



Pero, ¿cuáles son los rasgos que distinguen a esta tradición? Habrá que precisar primero, que ésta registra una amplia distribución a lo largo de la Sierra Madre Occidental duranguense y en los valles y serranías que se disponen en su vertiente oriental (Berrojalbiz, Hers, y Punzo 2014, 157; Herrera 2022, 17--41). Los registros y análisis que se han emprendido en aquellos sitios que pertenecen a

Figura 3 (página anterior). Unidad composicional XIII-142 Figura 4 (abajo).
 Unidad composicional XI-32. Rincón del Canal, Cañón de Molino

Fotos y dibujos: Daniel Herrera



la cuenca de Santiaguillo y su comparación con el resto que conforman este estilo, han subrayado, por un lado, los valores en común que comparten todos estos espacios a pesar de las enormes distancias que los separan (Herrera 2022, 533--538). Por el otro lado, se reconoce una suerte de diversidad al interior de esta tradición con un patrón regional diferenciado en su distribución, de esto deriva que se haya identificado un particular modelo de expresión de ésta en la cuenca en contraste con las otras regiones en donde también se plasma (Herrera 2022, 471--474, 477--480, 538--541).

De los valores en común que la definen, el más evidente es el carácter expresamente geométrico-abstracto de sus diseños, que emplea preferentemente para eso los elementos esenciales en los que se descompone toda forma: puntos, líneas y planos (Figura 3) (Herrera 2022, 437, 533--534). Su repertorio gráfico es, además, bastante circunscrito y poco diverso, concretándose al uso de cuatro grandes familias: la de los elementos lineales, que incluyen a las rectas, zigzags o líneas ondulantes; la de los puntos; la de los planos circulares/ovales; y la de los signos impresos con las manos (Herrera 2022, 438--469, 534). En la organización de los motivos de estas tres familias se nota una predisposición hacia su organización bajo el ritmo de la alineación, es decir, de la repetición de un mismo elemento en largas secuencias horizontales o verticales (Figura 4) (Herrera 2022, 476--477, 534, 538, 552). Este particular carácter geometrizable de las imágenes, donde el ritmo tiene un papel protagónico y la búsqueda de una representación realista del sujeto-objeto pasa a segundo término, me ha recalcado la enorme importancia que se le adjudica a los procesos que están involucrados en su realización, incluso a la par de la que tiene el producto final de tales actividades creativas (Herrera 2022, 459--469, 533--534). En otras palabras, se está tratando con un arte que al parecer está destinado a ser vivido y experimentado, y donde el fenómeno de creación artística es probablemente un "medio" y no sólo "un fin en sí mismo" (Herrera 2022, 533).

Su característica policromía es otro de los valores en común. Una policromía que se define por la combinación de varias etapas

de plasmación, cada una de las cuales se integra por motivos de diferentes familias gráficas que coinciden en emplear idéntico color (Figura 3). La paleta cromática incluye tonalidades como el negro, blanco, morado, naranja, amarillo, rosa y distintos tonos de rojo. Entre los más representativos de esta tradición se encuentran estos tres últimos, especialmente un rojo marrón muy particular que parece ser propio de la cuenca por su constante uso ahí (Figura 4) (Herrera 2022, 469--471, 537).

Figura 5. Signo compuesto impreso con la mano, número V-3, Cueva de Galindo, Cañón de Molino

Foto: Daniel Herrera

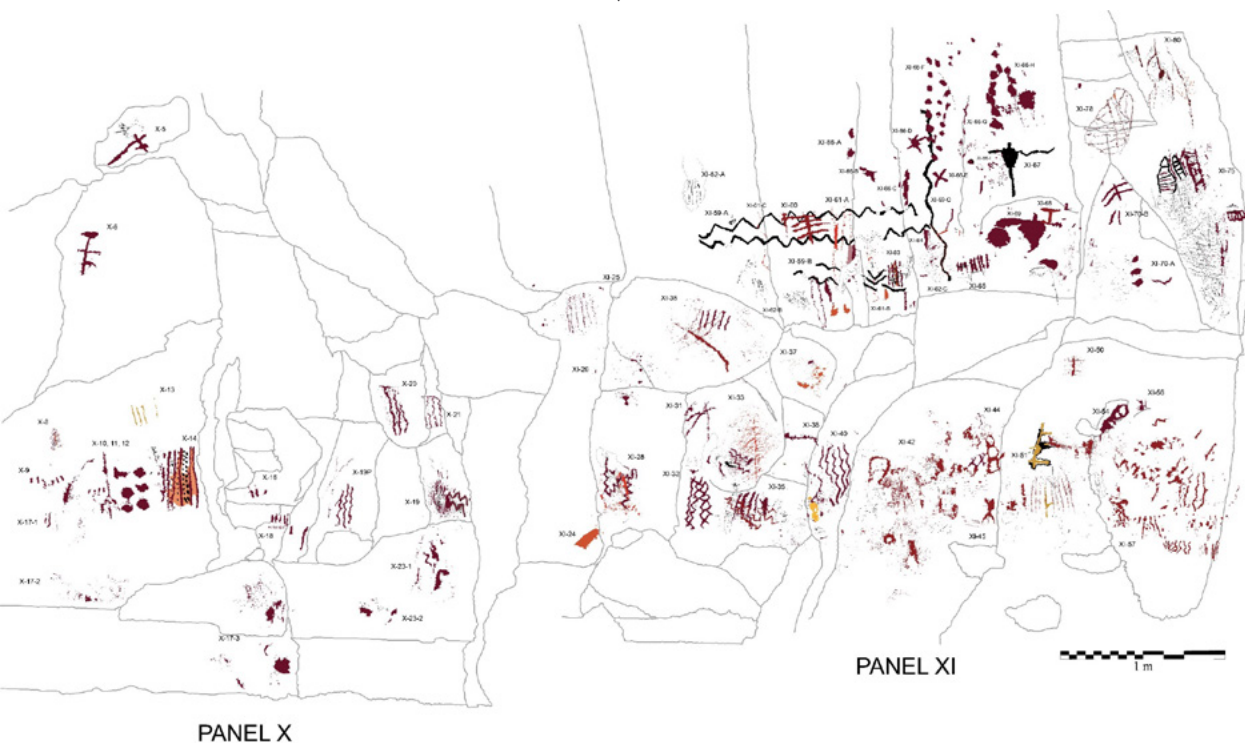


Un tercer valor en común que define esta tradición es referente a sus técnicas de elaboración. Como se ha podido constatar a lo largo del registro de estas manifestaciones, existe una inclinación imperiosa a que éstas sean ejecutadas con los dedos o las palmas de la mano (Herrera 2022, 293--298, 325--327, 459--469, 541--542). Pese a que fabricar un pincel sería relativamente sencillo, se prefiere no emplear ningún tipo de instrumento intermediador, excepto por la propia pintura, para tener contacto directo y constante con la roca a través del acto pictórico (Figura 5). Esto denota la enorme significancia que parece mantener el soporte, concibiéndose probablemente como contenedor de una serie de agencias o entidades muy relevantes, lo cual contrasta con nuestros tradicionales prejuicios occidentales de verle como algo inerte o muerto (Herrera 2022, 459--463, 541--543). Este especial carácter del lenguaje pictórico que se está tratando, de claro trasfondo gestual, ha sido sumamente relevante para introducirse en el propósito que éste persigue. Una hipótesis respecto a sus posibles funciones,⁶ es que estos gestos pictóricos quizá formen parte de un complejo fenómeno de comunicación e interrelación entre los individuos, la roca y las entidades-agencias contenidas en ésta última y en el territorio en general (Herrera 2022, 459--469, 533--534, 541). Y es que a partir de este proceso creativo, trascendental en la vida cotidiana de sus antiguos pobladores, éstos buscarían alcanzar una nueva identidad en conexión con el entorno habitado, ya que con esto se daría orden y sentido a su existencia en el mundo (Herrera 2022, 464--469, 545--549, 551--552).

En cuanto al tema de su diversidad regional, uno de los criterios en los que mejor se expresa es en la organización estructural de las grandes composiciones. En el caso de la variante compositiva que es característica de la cuenca de la laguna de Santiaguillo –y por lo mismo del Cañón de Molino–, ésta se halla correlacionada a la preponderancia numérica de la familia de los elementos lineales, sobre todo tratándose de abundantes secuencias de líneas verticales (Figura 6) (Herrera 2022, 472--473, 537--538).

6 Recomiendo al lector para profundizar en este tema revisar los apartados 4.3.2, 4.4, 5 y las conclusiones del trabajo (Herrera 2022).

Figura 6. Región inferior de los paneles X y XI de Rincón del Canal, Cañón de Molino



Dibujo: Daniel Herrera

Como previamente lo he mencionado, el color preferido para pintar estos signos, como los de otras familias gráficas, es el rojo marrón, lo que lleva a establecer una suerte de exclusividad entre los sitios que conforman esta variante composicional y la tonalidad citada (Herrera 2022, 470–471, 537–539). De este modo, el grueso de las imágenes se organizan de forma continua a lo largo de varios metros ocupando una franja horizontal de la pared rocosa; además, las secuencias de líneas verticales se agrupan en conjuntos, cada una de éstas situadas al interior de un plano rectangular en el que el soporte rocoso se divide naturalmente (Figura 6) (Herrera 2022, 471–473, 538–539). De igual manera, existe una interdependencia entre este particular modelo de estructuración de las expresiones

y las condiciones de los espacios donde se pinta: es así que se prefiere como soporte los altos frentes rocosos verticales, de cerca de 200 m de altura, que delimitan el cañón y que visualmente por su imponente tamaño se convierten en referentes de los paisajes; en este escenario, como ya he precisado, las superficies rocosas son de forma heterogénea pues se disponen segmentadas naturalmente en pequeños planos rectangulares con su eje longitudinal mayor orientado verticalmente (Figura 7) (Herrera 2022, 471--473, 536, 538--539). El contraste entre el sentido vertical preponderante de la pared rocosa y el de la organización horizontal del grueso de la imágenes, permite definir que estructuralmente estas composiciones se ordenan como una simetría transversal (Herrera 2022, 472--473, 537, 539). Los sitios más emblemáticos de este modelo de la *tradición pictórica del arcaico* en la cuenca son Rincón del Canal, Cueva Blanca y Cañón de Potrerillos 3 (Figura 2) (Herrera 2022, 472--473, 538).

Figura 7. Vista general del frente rocoso de Rincón del Canal, Cañón de Molino



De los autores de estas expresiones persisten varias interrogantes, sobre todo referentes a su modo de vida.⁷ En el caso de los contextos de las partes altas de la Sierra Madre Occidental se ha podido inferir que se establecerían en pequeñas poblaciones donde su semi-permanencia dotó a su cultura material de un carácter mucho más austero y restringido ante la necesidad de la movilidad estacional; y en donde la caza, pesca y recolección mantiene un estatus más dominante por sobre la agricultura, de la cual se dependería en menor medida (Berrojalbiz, Hers, y Punzo 2014, 155, 157; Soto 1994, 1995a, 1995b). Habrá que precisar, sin embargo, que en lugares como la cuenca de la laguna de Santiaguillo no se puede descartar que esta última forma de sustento tuviera una mayor importancia en estas poblaciones dada la profusión de recursos que esta área ofrece, posibilitando una mayor dependencia hacia esta práctica y el establecimiento de comunidades más grandes con largos periodos de residencia (Herrera 2022, 52, 54--57, 192--194, 550).

Finalmente, respecto a su cronología, ésta se ha podido determinar no sólo considerando los materiales arqueológicos inmediatos al arte rupestre, sino con base, además, en otros dos criterios. El primero tiene que ver con el proceso de reapropiación de los antiguos espacios con arte rupestre por parte de los integrantes de la cultura chalchihuiteña, que propició el que se plasmaran nuevas imágenes de claro contraste temático-formal con las que se venían realizando, algunas de éstas incluso sobreponiéndose a las de la tradición geométrico-abstracta; esto ayudó a precisar su pertenencia a un periodo que antecedió el establecimiento de esta última cultura, plenamente agricultora, en el 600 d. C. (Berrojalbiz y Hers 2012a, 97--99; Hers 2001b, 66--67, Figura 3; Punzo 2008, 110, 112). El segundo criterio tiene que ver con la estrecha cercanía estilística que mantiene con el arte rupestre del *Chihuahuan Polychrome Abstract Style* (Berrojalbiz, Hers, y Punzo 2014, 165; Herrera 2022, 447--448; Hers 2001b, 66--67; Punzo 2008, 110, 112), que ha sido igualmente ligado culturalmente a grupos con un predominio de la caza y la re-

7 Un examen más puntual de lo que se sabe a nivel arqueológico de los autores de esta tradición se encuentra en (Herrera 2022, 41--57).

colección en su modo de vida y un patrón de movilidad mucho más flexible (Schaafsma 1980, 52, 54). Este último estilo sí ha sido datado directamente por la técnica de radiocarbono de AMS situándolo entre los años 1540-1230 a. C. (Loendorf et al. 2016, 110--112). Todo lo anterior permite ubicar tentativamente a la *tradición pictórica de Durango* en el llamado periodo Arcaico Tardío que va del 2000 a. C. al 600 d. C. (Herrera 2022, 56--57, 550).

UN ARTE RUPESTRE PARA CREAR EL UNIVERSO

La segunda etapa de importante impulso creativo para el arte rupestre del Cañón de Molino se produce a partir de la llegada de las poblaciones mesoamericanas chalchihuiteñas en el 600 d. C., extendiéndose su ocupación de estos territorios hasta aproximadamente el 1200 d. C. (Berrojalbiz y Hers 2012a, 101; 2012b, 48; 2014a, 251, 256--257). Para eso es muy importante que se tome en cuenta que justo a su entrada, tanto en la ladera como en la parte superior de la Mesa los Zorrillos que lo delimita al noroeste, se localiza un extenso asentamiento de 30 a 50 hectáreas dividido en dos sectores principales, sin duda uno de los de mayor extensión de la cultura chalchihuites en todo Durango (Berrojalbiz y Hers 2014a, 251--255; Tsukada 2006, 48). Junto con este gran poblado y una serie de pequeñas comunidades que se distribuyen más dispersamente hacia el interior del cañón, las imágenes de arte rupestre de esta cultura configuran una versión propia de la manera en la que estos pobladores integraron los paisajes recientemente habitados a su particular visión del mundo (Berrojalbiz y Hers 2012b, 47--49; 2014a, 251, 260--261; Tsukada 1996, 11--22, 51--52).

Para entender el papel que se le otorgó al Cañón de Molino en esta construcción cultural del territorio que ha sido reconocida por Berrojalbiz y Hers (2012b, 48--50, 52; 2014a, 261--262, 265), es necesario contemplarlo a gran escala, especialmente en correlación al Cañón de Potrerillos que corre al norte en paralelo a éste, conjuntando también varios sitios de arte rupestre. Sus particulares condiciones contrastantes –y al mismo tiempo complementarias– llevan a entenderlos como parte de un gran escenario donde la dualidad

de dos grandes polos da armonía y estructura al universo, aspecto este que es muy propio de las cosmovisiones mesoamericanas. Y es que a diferencia del primer Cañón, mucho más amplio y extensamente iluminado, el segundo es más estrecho y húmedo, lo que ha propiciado un ambiente ligeramente más oscuro debido al mayor crecimiento de la densa vegetación que lo cubre.

Estas diferencias parecen estar en correspondencia con los temas que fueron pintados a su interior. Antes de profundizar en esto me gustaría precisar que a diferencia del arte rupestre de la época anterior aquí se reconoce una tendencia de mayor inclinación al naturalismo, es decir, se identifica una figuración con ciertos elementos de realismo de las formas o del movimiento, pero sin que

Figura 8. Conjunto de figuras humanas de Salto del Perro, Cañón de Potrerillos

Modificación DStretch LDS. Foto: Daniel Herrera



se pierda un importante grado de esquematización de éstas. Así por ejemplo, en el sitio Salto del Perro del Cañón de Potrerillos (Figura 2), las formas dominantes son las figuras humanas o antropomorfas, elaboradas con un solo trazo para el cuerpo, piernas y brazos; el trazo de sus cuatro extremidades se diseña en ángulo de noventa grados y hacia abajo, dando la impresión de cierto movimiento; del extremo superior del trazo vertical que diseña el cuerpo se dibuja un círculo como cabeza que en ocasiones se ve acompañada de un tocado que recuerda el típico peinado de mariposa que siguen usando las jóvenes mujeres hopis del suroeste de los Estados Unidos;⁸ entre las piernas de esos personajes puede elaborarse el órgano femenino o vulva en forma de E hacia abajo, y en ocasiones, lo que podría tratarse de una escena de alumbramiento con el vientre de las mujeres bastante abultado (Figura 8) (Berrojalbiz y Hers 2012b, 49--50; 2014a, 262--264). Interpretativamente, es muy relevante que las pinturas se encuentren justo a un costado de una pequeña caída perenne de agua que fluye hasta llenar unas tinajas que hacen que el líquido esté disponible prácticamente todo el año. En definitiva, es muy notable cómo la imaginería reitera las propiedades de este espacio geográfico en relación a la sexualidad, lo femenino, lo húmedo, la fertilidad y la creación (Berrojalbiz y Hers 2012b, 49--50; 2014a, 261, 265).

Por el contrario, en el Cañón de Molino, al sur, se plasman distintos temas que son de por sí característicos del arte rupestre chalcihuiteño, de los cuales me gustaría profundizar pues han sido menos tratados para el caso de esta zona. Entre éstos se encuentran los grandes cuadriláteros o escudos, cada uno con un diseño geométrico único en su interior y llevando, en ocasiones, pequeños flecos en su borde inferior (Figura 9). Estos motivos remiten a las

8 Para profundizar en el tema del peinado de mariposa entre los hopis consúltese Hays-Gilpin (2004) y en el contexto del arte rupestre de Durango a Carot y Hers (2011), Herrera y Chacón (2017).

Figura 9 (pág. siguiente, arriba). Conjunto de cuadriláteros o escudos de Cueva Blanca, Cañón de Molino. Figura 10 (pág. siguiente, abajo). Composición con varias figuras humanas de Cueva Blanca, Cañón de Molino. Fotos: Daniel Herrera



diferentes facciones en las que probablemente las sociedades guerreras chalchihuiteñas se organizaban e identificaban en función, posiblemente, de su diseño particular (Berrojalbiz y Hers 2014a, 260). Por otro lado, subraya el importante papel que jugó la fuerza del guerrero para habitantes inmersos en un proceso de poblamiento como el que originó su arribo a estas regiones de la Sierra Madre Occidental de Durango (Berrojalbiz y Hers 2012b, 52). Grandes conjuntos de estos cuadriláteros se graban abundantemente en los valles y serranías que conforman la cuenca del alto Nazas,⁹ reflejando la necesidad de negociación y eventual unión en favor de la seguridad de los diferentes sectores que integran las comunidades (Berrojalbiz y Hers 2012b, 48--49; 2014a, 260). No obstante que en el Cañón, a diferencia de estos últimos casos, predomina una tendencia a encontrarlos de manera individual (Berrojalbiz y Hers 2012b, 49; 2014a, 260, 262), existen también composiciones en el sitio Cueva Blanca donde se les ve en conjunto y en asociación a otros motivos (Figuras 9, 10 y 11), como son un par de impresiones de manos, de un pez y la figura de un animal cuadrúpedo del cual sólo se contornea su cuerpo, siendo este último diseño, como se verá, muy característico igualmente del repertorio iconográfico de la cultura chalchihuites.

A semejanza del Salto del Perro, las figuras humanas esquemáticas diseñadas en posición de frente y en conjuntos, son constantes, asimismo, en los sitios del Cañón de Molino, Rincón del Canal y Cueva Blanca (Figuras 10 y 11). Sin embargo, en este último lugar se plasma, a diferencia del Cañón de Potrerillos, al ya famoso personaje masculino del flautista,¹⁰ protagonista de la vida ritual entre los indios Pueblo del suroeste de los Estados Unidos, lo que subraya, como sucede con la mujer con peinado de mariposa, la comunicación fluida que se mantenía entre estas regiones (Berrojalbiz y Hers 2012b, 52; 2014a, 262, Figura 10).

9 Esta cuenca se ve integrada por los ríos Santiago, Ramos, Tepehuanes, Zape y Sextín.

10 El tema del flautista en el arte rupestre chalchihuiteño se aborda ampliamente en (Hers 2001a).

En resumidas cuentas, se reconoce la relación del Cañón de Molino, en oposición al Cañón de Potrerillos, con las esencias de lo masculino, de lo solar y del guerrero (Berrojalbiz y Hers 2012b, 49, 52; 2014a, 261, 265). Esta conformación dual del cosmos a partir de sus opuestos, no sólo se proyecta a gran escala, sino también a manera de un microcosmos. Por ejemplo, gracias a la continuidad que se dio a los registros de los sitios del Cañón de Molino, he podido constatar múltiples imágenes que son producto de la resignificación y reapropiación de los antiguos sitios del Arcaico por parte de los chalchihuiteños.

Figura 11. Abrigo del sector A de Rincón del Canal, Cañón de Molino. (a) diseño de una vulva grabada; (b) pinturas de un antropomorfo y un cuadrilátero con un elemento con forma de "X" a su interior, modificación DStretch CRGB

Fotos: Daniel Herrera



Este es el caso de Rincón del Canal, en donde en el primer sector de los tres que conforman este sitio, el A, se concentran varias figuras de esta última cultura (Figura 2). Justo a la entrada de una cueva, espacio de por sí asociado con la creación, se reconoce nuevamente una secuencia de antropomorfos al lado de un escudo con un diseño en X a su interior, todos estos pintados (Figura 11, b). Esta forma tan particular del cuadrilátero remite –además de al ámbito de lo masculino y de la guerra–, a la configuración en la que tradicionalmente en Mesoamérica se concibe el cosmos, con sus cuatro rumbos y su centro, espacio este último de interconexión con los otros estratos del universo. La presencia de este diseño reiteraría para mí la función de esta composición de recrear a nivel micro la conformación del universo a través de conjuntar los opuestos. Es por eso interesante que justo al lado de las anteriores figuras, pero ya propiamente al interior de la cueva, y por lo mismo, en una zona más oscura, humedad y con la superficie rocosa ennegrecida, fue grabada una vulva (Figura 11, a). Todo esto a pesar de que tradicionalmente estos temas, el de la vulva y los escudos, se excluyan, siendo por tanto difícil encontrarlos como parte de una misma composición (Berrojalbiz y Hers 2012b, 51). Aunque no es exactamente igual, la forma de esta vulva se asemeja a sus versiones más clásicas en ovalo y con una línea recta a su interior, y al mismo tiempo es cercana al diseño en tridente de los motivos antropomorfos de Salto del Perro.

Como puede notarse en la Figura 12, la técnica del grabado también se hace presente entre las expresiones del Cañón de Molino. No obstante esto, son minoritarias frente a la predominancia avasalladora de las pinturas, independientemente de la época o cultura a la que se refieran, este último aspecto ha sido igualmente un rasgo que ha distinguido esta gran área como el título de este artículo lo señala. Producto de los nuevos recorridos es que se pudo dar cuenta de diversos petrograbados en un escenario en el que se consideraba que su ausencia era prácticamente total. Fue interesante constatar que la mayoría son de creación chalchihuiteña, como en los sitios de Charco Largo 1, La Víbora, Espinazo del Diablo 2 o Cueva de la Que-

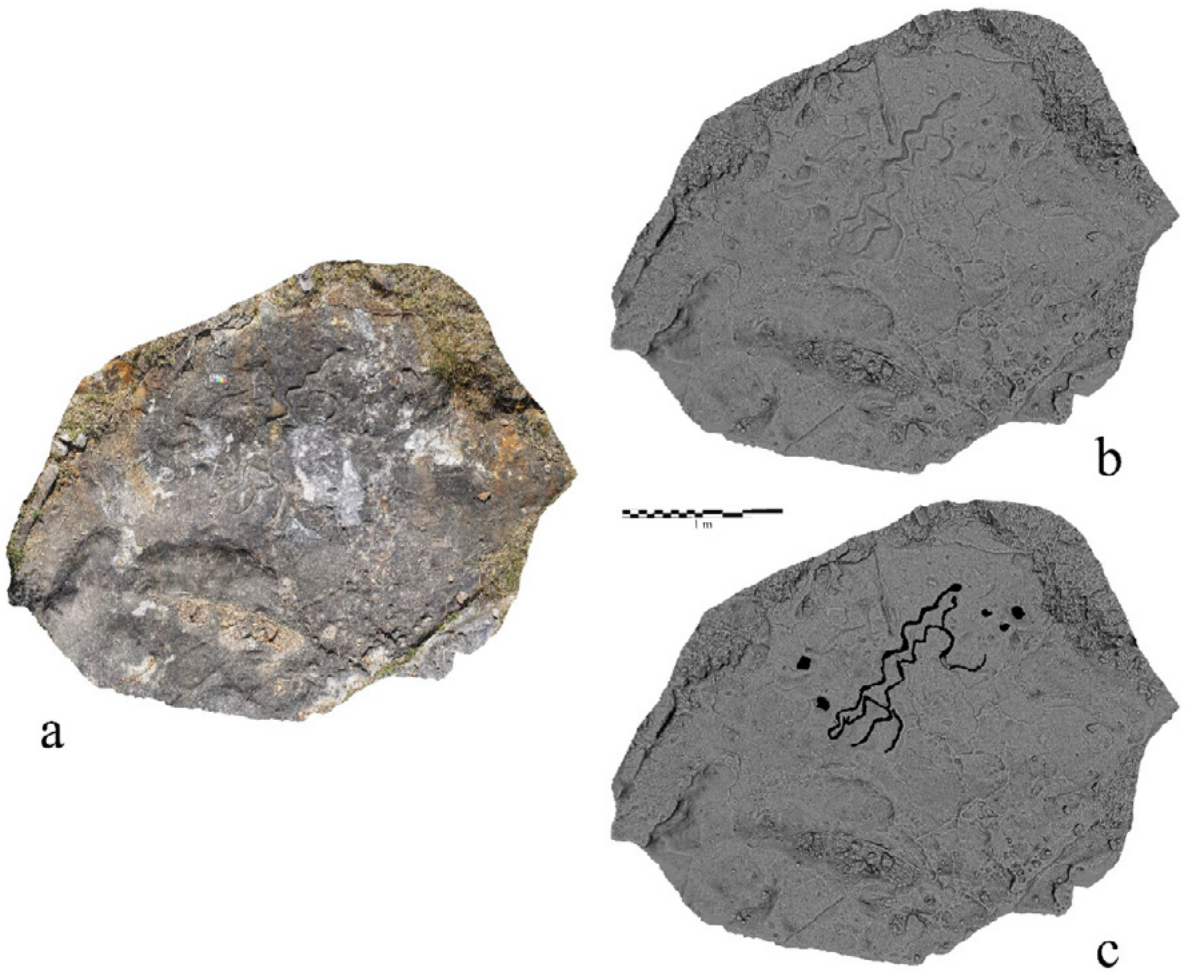


Figura 12. Petrograbado del sitio la Víbora, Cañón de Molino. (a) ortofoto; (b) post-procesado con el software MeshLab, plugin Lambertian Radiance Scaling, para remarcar las zonas cóncavas o convexas; (c) dibujo

Fotos y dibujo: Daniel Herrera

zadita (Figura 2). Estos harían alusión a la esfera femenina, acuática y terrestre del cosmos, que se manifiesta, asimismo, en el interior del cañón (Berrojalbiz y Hers 2012b, 51). El grueso de estos petrograbados pertenecen al cuarteto temático, vulvas-piletas-canales-pocitas, que distingue, de igual modo, al estilo de arte rupestre chalchihuiteño (Forcano 1997, IX:2; Hers 2001a, 295--298), por ejemplo:

1. Cercana pero no inmersa en los sitios habitaciones, se aprecia la gran roca del sitio La Víbora con un conjunto de canales ondulantes que parten de pequeñas pocitas siguiendo la inclinación natural del afloramiento rocoso a manera de verdaderas serpientes o como si se tratara de afluentes (Figura 12); otras pozas un poco más grandes acompañan a estas líneas. 2. Piletas bastante profundas y anchas, comúnmente llenas de aguas en la temporada de lluvias, se disponen en afloramientos rocosos en los sitios Charco Largo 1 y Espinazo del Diablo 2; éstas se asocian, además, a estructuras arquitectónicas; en este primer sitio se identifican también, junto a una de las piletas, una secuencia horizontal de pocitas. 3. Aunque no se encuentra formalmente al interior del Cañón de Molino, pero sí muy cerca de su entrada, el sitio La Quezadita reúne igualmente varios grupos de pocitas, unas distribuidas de manera más azarosa y otras ordenadas en secuencias, que recuerdan, si bien no exactamente iguales, a aquellas alineaciones de puntos de los marcadores astronómicos que los chalchihuiteños dejan a su paso por Durango y Zacatecas (Figura 13);¹¹ por último, destaca el tema de la figura humana y la vulva, entre otros, que queda pendiente seguir registrando y analizando en este lugar.

Otro aspecto igualmente característico del Cañón, ya enunciado por Berrojalbiz y Hers (2012b, 49; 2014a, 262), es la mayor incidencia de figuras de animales –y su ausencia total, por ejemplo, en Cañón de Potrerillos–. Una de estas, la de un venado, resalta por encontrarse únicamente contorneando a través de cinco trazos. En dos de los sitios que agrupan la mayor cantidad de imágenes chalchihuiteñas en el Cañón, Cueva Blanca y Rincón del Canal, se le aprecia tanto grabado como pintado (Figura 14, a). Por los trabajos del proyecto Hervideros se sabe que este diseño es recurrente y único entre los sitios de arte rupestre de la cuenca del alto Nazas, desempeñando, al parecer, la función de emblema territorial como parte de la conformación de una provincia sociopolítica que se reconocería bajo la figura de lo que seguramente fue una especie de

11 De los marcadores astronómicos en el noroeste mexicano se puede consultar el trabajo de (Hers y Flores 2013).



Figura 13. Panel IV de grabados del sitio Cueva de la Quezadita, sierra del Epazote, cuenca de la laguna de Santiaguillo

Foto: Daniel Herrera

ancestro (Berrojalbiz y Hers 2012a, 96--97; 2014b, 275--277; Herrera 2012, 210--215). Su plasmación sobre y junto a las antiguas imágenes del Arcaico, como sucede en el Cañón de Molino, señala, además, el papel del arte rupestre en el proceso de reapropiación y resignificación del territorio a la llegada de los nuevos ocupantes (Berrojalbiz y Hers 2012a, 95--97). Por ello, su presencia, no advertida hasta ahora en esta última región, hablaría de que este elemento de identidad y unidad para las comunidades chalchihuiteñas del alto Nazas parece haberse extendido entre aquellas de esta primera área y por añadidura, para las de la cuenca de la laguna de Santiaguillo que se veían dominadas por el sitio habitacional rector de El Molino (Herrera 2016, 28--31).

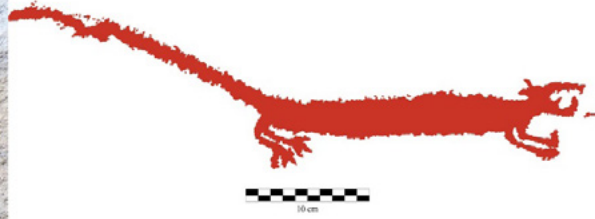


Figura 14. Figuras de animales de Rincón del Canal, Cañón de Molino.
(a) venado de cinco trazos; (b) felino o cánido

Fotos y dibujos: Daniel Herrera

Finalmente, respecto a los motivos de animales y humanos, guardan un gran parecido iconográfico con los de la propia cerámica procedente de los dos sectores: Mesa de los Indios y Cementerio de los Indios, en los que se divide este gran centro poblacional rector del Cañón. Nótese, por ejemplo, cómo los antropomorfos, –igualmente esquemáticos–, se disponen en postura semejante: con las piernas y brazos doblados en ángulo y con los tres dedos en cada mano dispuestos en cruz (Figura 10) (compárese con, Rangel 2014, 66). El tema de los felinos o cánidos, con su cuerpo en perfil $\frac{3}{4}$, su larga cola y sus colmillos muy bien marcados, parece compartirse,

igualmente, en ambos soportes (Figura 14, b) (compárese con, Rangel 2014, 114--115, 310). De manera semejante, el arribo de un nuevo repertorio iconográfico, centrado en diferentes elementos geométricos rectilíneos, producto de la intensificación de las relaciones con el complejo Aztatlán de la región costera en el 900-1200 d. C., se ve no sólo presente en la cerámica, con la creación, incluso, de nuevos tipos, sino también en el arte rupestre de esta zona (Berrojalbiz y Hers 2014a, 256; Kelley y Kelley 1971, 138, 150). Habrá que seguir contrastando ambos soportes para comprobar si las funciones que cumplen al interior de las composiciones son semejantes o diferentes en cada caso.

ARTE RUPESTRE Y RESISTENCIA

Uno de los episodios creativos más conocidos del Cañón es el referente al periodo colonial. Es en este momento de profundas transformaciones para los grupos nativos, determinantes para su sobrevivencia, que los tepehuanes u o'dam crearon un rico discurso alrededor de los violentos procesos de conquista y colonización. La ausencia de su voz en las fuentes escritas de la época han creado la falsa impresión de que fueron sujetos pasivos de estos acontecimientos. Por el contrario, las expresiones de arte rupestre que se producen en esta época –más abundantes de lo que en principio se creyó–, muestran el gran activismo de éstos en defensa de sus formas de vida, lo cual subraya el aspecto excepcional de estas manifestaciones y lo indispensable que se conserven al ser una de las pocas fuentes de sus experiencias y vivencias en estos procesos de cambio (Berrojalbiz 2018, 14--15; 2021, 51).

Uno de los sitios que mejor refleja este discurso es la Cueva de las Mulas, centro de las investigaciones, a lo largo de varios años, de Fernando Berrojalbiz (Figura 2) (Berrojalbiz 2014a, 2018, 2021). Entre las varias interpretaciones de las pinturas que nos ofrece, destaco dos por su enorme relevancia. Por un lado, dice que se presentan como una nueva forma de arte rupestre, en la que los autores indígenas integran a los antiguos acontecimientos de su memoria histórica los más recientes cambios que implicaron la llegada de una

nueva religión y visión del mundo (Berrojalbiz 2018, 7--8, 14--15). Para eso incorporan una serie de nuevos íconos, y de características técnicas y estilísticas que son reflejo de su acercamiento y fascinación por el universo de las imágenes y escritura (que hallaron en los libros a raíz de la evangelización, de la que fueron presa en las misiones) (Berrojalbiz 2018, 7, 14). En segundo lugar, esta nueva forma de expresión sirve para adaptarse y resistir a la profunda transformación de su antiguo modo de vida, conciliando lo antiguo con lo reciente y plasmándolo en los lugares sagrados como desafío a los nuevos paisajes impuestos por los colonizadores (Berrojalbiz 2018, 14--15).

Entre los temas o íconos recientemente incorporados a este lenguaje destacan, por ejemplo, escenas de jinetes armados con picas que cuidan rebaños de équidos; escenas de comercio o expediciones protagonizadas por jinetes vestidos a la española que dirigen recuas de mulas con cargamentos (Figura 15); escenas rituales o míticas que involucran a personajes con arco y flecha cazando venados, mulas o caballos, actividades de lucha y conflicto, y representación de ciertos animales emblemáticos que se ubican aislados (Figura 16) (Berrojalbiz 2014a, 479--482; 2018, 3). El grueso de las imágenes son elaboradas con pincel, en color negro y de pequeño formato, alrededor de 5 cm, todo lo cual remite nuevamente a los libros y sus ilustraciones (Berrojalbiz 2018, 1, 7, 14). Además, llama la atención el sentido narrativo de las composiciones, aspecto que no tiene antecedentes en el arte prehispánico de la región, estableciéndose entonces como un elemento de apropiación proveniente del arte europeo (Berrojalbiz 2018, 9, 14). El contexto histórico de la región y las características iconográficas de los motivos, ayudan a situar su creación entre el final del siglo xvi y la primera mitad del xvii (Berrojalbiz 2018, 1, 3--4).

Producto también de los más recientes recorridos emprendidos en el cañón, pudimos dar cuenta no sólo de la existencia de este sitio de arte rupestre colonial de autoría o'dam o tepehuana, sino de otros más. Entre éstos destacan Rinconada de Flores 1, Cueva Blanca, Cueva de Doña Juana y Cueva de la Quezadita, por los

Figura 15. Panel 6 de la Cueva de las Mulas, Cañón de Molino.
Modificación DStretch YBK

Foto y dibujo: Daniel Herrera





Figura 16. Escena de lucha y conflicto, Cueva de las Mulas, Cañón de Molino.
Modificación DStretch YBK

Foto: Daniel Herrera

varios motivos que agrupan, aunque sin acercarse a la gran cantidad de la Cueva de las Mulas (Figura 2) (Berrojalbiz 2021, 41). Estos nuevos espacios han permitido reconocer cuatro grandes aspectos de este arte. En primer lugar, su diversidad cromática, pues ahora no sólo se restringe al negro sino a otros tonos como el rojo (Figura 17). En segundo, la calidad y el tamaño de las figuras puede llegar variar, pues en ocasiones se observan imágenes que rondan los 25 cm, como en Rinconada de Flores 1, y con menores detalles en los elementos que las componen (Berrojalbiz 2021, 43--44). En tercero, se enfatiza la enorme relevancia del tema de los jinetes que se repite constantemente en estos lugares; después de todo, como ya ha señalado Fernando Berrojalbiz (2018, 5; 2021, 44--45), la llegada de esta nueva forma de transporte fue un gran aliado para los pueblos

originarios, dada la movilidad que los caracterizaba; adicionalmente, la simbiosis humano-équido que se percibía fue seguramente de gran significancia. En cuarto lugar, la existencia de más sitios con este discurso permite identificar que éstos sirvieron en la construcción de un nuevo paisaje a gran escala en resistencia al de los colonizadores (Berrojalbiz 2018, 14--15; 2021, 37, 50--51).

Respecto a este último tema ha sido interesante constatar el que la selección de los espacios para estas imágenes esté en correlación, asimismo, con la presencia que se da ahí de expresiones de los habitantes pretéritos (Figura 2) (Berrojalbiz 2018, 5, 14--15; 2021, 37, 44, 46). Y es que es probable que a partir de esto, como bien lo ha precisado Berrojalbiz (2018, 14--15; 2021, 51), los autores o'dam buscaran ligar sus pinturas al pasado como una forma de legitimación de la nueva construcción cultural del territorio, que elaboran en respuesta a los acontecimientos de dominación por parte de los recién llegados.

Como un buen ejemplo de estos procesos de dominancia a través del arte, y en oposición a los paisajes de resistencia por parte de las poblaciones nativas, he podido documentar un conjunto de al menos siete cruces grabadas, algunas de éstas que parten de una base triangular, localizadas en la vertiente del cañón llamada Los Castillos (Figuras 2 y 18). Éstas no guardan ninguna asociación con otra clase de evidencia arqueológica o imágenes rupestres de tiempos prehispánicos o coloniales. De esta manera, su ubicación se presenta de manera aislada, en una única roca de desprendimiento, sobre la planicie interior del cañón. Como Fernando Berrojalbiz (2018, 5, 11; 2021, 45) previamente ha distinguido, son pocos o nulos los elementos referentes a la religión cristiana que incorporan los tepehuanes al repertorio iconográfico de sus sitios de arte rupestre. Tal vez la única excepción es la existencia en la Cueva de las Mulas de tres monogramas referentes al culto a San José (Berrojalbiz 2018, 5, 11).

Este último aspecto, junto con su particular aislamiento de otro tipo de expresiones, me hace sospechar acerca de su autoría o'dam y más bien atribuirlo a los integrantes de las varias expedi-

Figura 17. Conjunto de jinetes de Rinconada de Flores 1, Cañón de Molino

Foto: Daniel Herrera



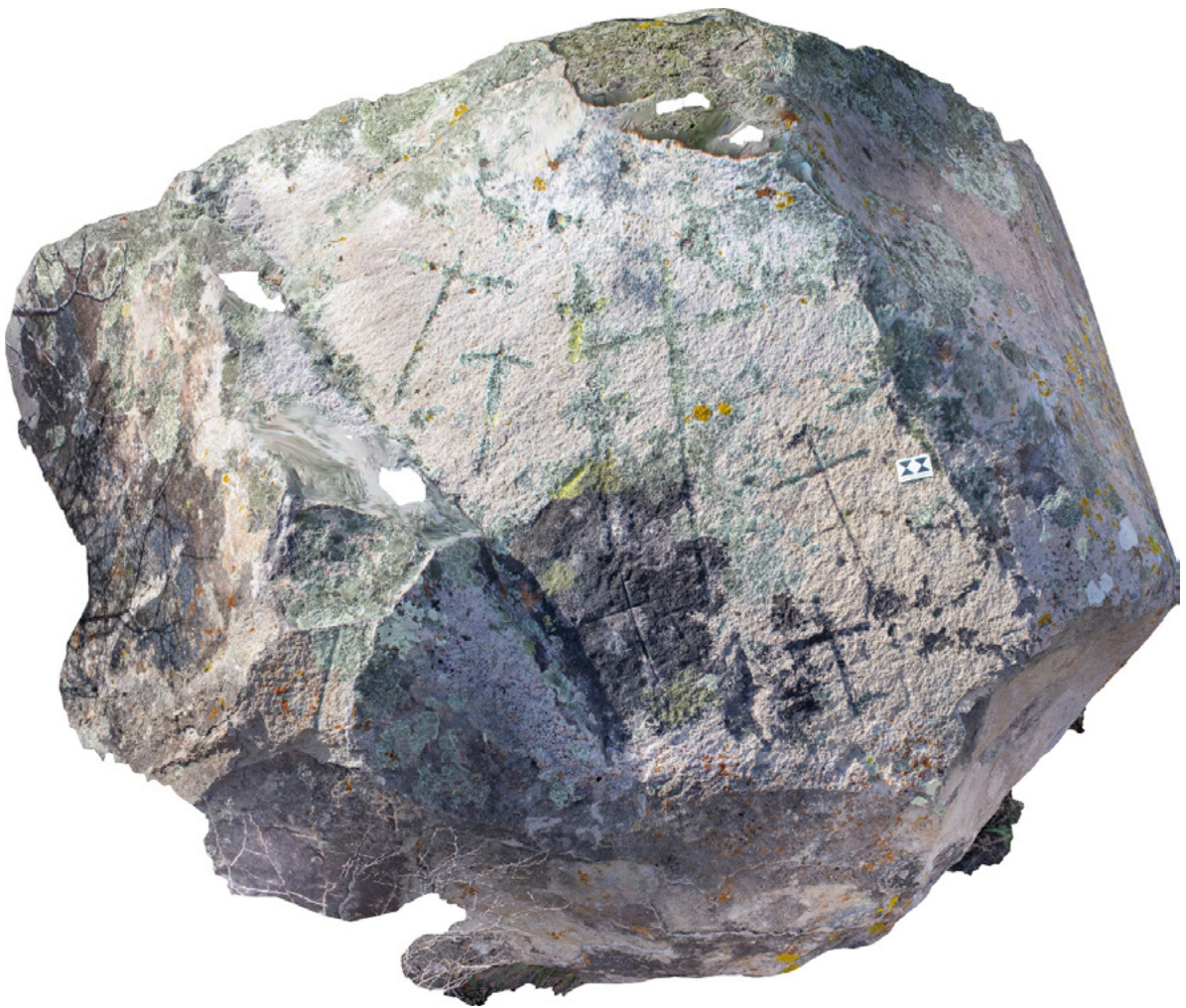


Figura 18. Ortofoto de las cruces grabadas del sitio Los Castillos, Cañón de Molino.

Foto: Daniel Herrera

ciones y rutas comerciales del periodo colonial que atravesaron la cuenca, entre las cuales hay que incluir como una de las más importantes al ya famoso Camino Real de Tierra Adentro que conectaba la Ciudad de México con Santa Fe del actual Estados Unidos (Berrojalbiz 2018, 4, 12). No es gratuito por eso que la localización de esta roca esté en relación, más bien, a su proximidad a la ruta que da acceso a la parte superior de las mesetas del cañón, que es la vía

más rápida y accesible para atravesar la sierra del Epazote rumbo a la región de la costa. Como sucede frecuentemente en otros puntos en Durango donde también se encuentran estas imágenes de exploración y conquista, es probable que se trate de un claro gesto que busca la delimitación y expropiación del territorio, rutas y mano de obra como consecuencia del arribo de la nueva fe (Berrojalbiz y Hers 2012a, 109--110).

UN ARTE ATEMPORAL

La importancia que sigue teniendo hasta la actualidad este lenguaje y el Cañón de Molino como guardián de la memoria, se constata, finalmente, en las varias pinturas rupestres pertenecientes a la primera mitad del siglo xx. Uno de los sitios que sobresalen por congregar varias imágenes de esta época es Cueva de Galindo (Figura 2). Pese a que el principal evento creativo de este sitio se refiere a manifestaciones de la *tradición pictórica del arcaico*,¹² no merecen menor importancia los varios grafitis negros hechos en tiempos más recientes a través del carbón, muchos de éstos sobrepuestos a las expresiones de los artistas más antiguos (Herrera 2022, 219, 254, 263).

El elemento en común que guardan entre sí estos grafitis es que en su mayoría parecen aludir a la creciente fascinación de parte de los pobladores de las rancherías por la llegada de nuevas formas de transporte como es la del avión y el tren (Figura 19). Probablemente este interés se deba a que el arribo de estas nuevas tecnologías representaba para ellos la posibilidad de romper con su estatus de marginación, promoviendo con esto un mejoramiento de sus condiciones de vida. No es casual que frente al espejismo que resultó ser esta supuesta llegada del “progreso” y la “modernidad”, se produjeran en esta primera mitad de siglo los procesos muy complejos de la Revolución mexicana. El desencadenamiento de estos eventos motivó un episodio creativo en la cueva, así como un incremento en las visitas a la misma. Gracias al conocimiento compartido por los actuales habitantes del poblado de El Molino, se sabe que este

12 Para un análisis más puntual de la pinturas de Cueva de Galindo consúltese (Herrera 2022, 211--313).

espacio sirvió de escondite y refugio a los partícipes del alzamiento revolucionario de 1921 que se produce en oposición al gobierno del presidente interino Adolfo de la Huerta. Este movimiento, encabezado en Durango por los hermanos Mariano y Domingo Arrieta, fue apoyado por diferentes jefes locales entre los que se encuentra Juan Galindo, personaje que da precisamente nombre a esta cueva. De esta forma, a manera de constancia de los sucesos relatados y como propaganda a la lucha que se emprendía en esos momentos, se puede reconocer inscrita en la cueva la leyenda: "VIVA GALINDO GEJE DE DIVISION" (Figura 19). Esta inscripción me parece ejemplificadora de cómo los espacios de arte rupestre del cañón,

Figura 19. Grafitis de principios del siglo XX,
Cueva de Galindo, Cañón de Molino

Foto: Daniel Herrera





Figura 20. Vandalismos de junio de 2020 al interior de la Cueva de las Mulas, Cañón de Molino. Posteriormente fueron retirados por especialistas del INAH

Foto: Daniel Herrera

por sus propias características espaciales, perduran en escapar de los sesgos o filtros impuestos por los regímenes imperantes. Esto les otorga, por un lado, un estatus de mayor libertad para la expresión de las ideas y, por el otro, un carácter de santuarios de la memoria para aquellos que, como los campesinos de El Molino, mantienen una concepción de la historia en conexión al territorio, es decir, una historia que se refrenda y se construye a través de recorrer, apreciar y vivir estos espacios y los paisajes en donde se encuentran.

Por último, me parece importante concluir este breve repaso del gran y diverso patrimonio artístico del Cañón de Molino refiriéndome al estatus de gran fragilidad en el que se encuentra. No son pocos los actos de vandalismo que se han venido documentando estas últimas décadas y que son prueba del aspecto fallido

de las estrategias gubernamentales de protección que parecen estar pensadas en un contexto de bienes patrimoniales urbanos, muy diferentes a las necesarias para un elemento con las condiciones del arte rupestre. Hay que decir que su deterioro persiste y se ha incrementado, pese a que en casos como la Cueva de las Mulas ésta ha sido amparada bajo la “supuesta” protección de la Unesco (Figura 20). Estos eventos de destrucción, generalmente de acción humana, señalan lo urgente de socializar el conocimiento alrededor de estas expresiones, objetivo primordial del presente trabajo, intentando que tanto las comunidades inmediatas a los lugares donde se concentran, como los que realizan visitas no reguladas a los mismos, reconozcan su valor e importancia.

REFERENCIAS

- Aveleyra Arroyo de Anda, Luis. 1981. Informe del proyecto de arte rupestre de la Comarca Lagunera. Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- . 2002. “Arte rupestre en la Comarca Lagunera.” *Arqueología Mexicana* vol. IX, no. 53: 70--75.
- Berrojalbiz, Fernando. 2005. “Los paisajes prehispánicos del alto río Ramos, Dgo., México.” Tesis de doctorado en Antropología, UNAM.
- . 2012. *Paisajes y fronteras del Durango prehispánico*. México: UNAM, IIE, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- . 2014a. “Imágenes tepehuanas de la conquista.” En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 476--493. Durango: UJED.
- . 2014b. “The Impact of a Colonial Road on the Rock Art of Northern Mexico.” *Rock Art Research* vol. 31, no. 1: 81--91.
- . 2018. “La Cueva de las Mulas: re-creations of Tepehuan worldview during the colonial period.” *Australian Archaeology* vol. 84, no. 3: 1--16. <https://doi.org/10.1080/03122417.2018.1563738>.
- . 2021. “Paisajes relacionales, paisajes de resistencia: la reformulación del paisaje Tepehuan en la época colonial, Dgo., México.” *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales* vol. 9, no. 1: 36--53.
- Berrojalbiz, Fernando, y Marie-Areti Hers. 2012a. “Memoria y paisaje cultural: diversas estrategias de la apropiación del arte en la Sierra Madre Occidental de Durango.” En *Apropiarse del arte: impulsos y pasiones, XXXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editado por Olga Sáenz, 93--115. México: IIE, UNAM.
- . 2012b. “El Salto del Perro, Durango, México: la construcción de un paisaje sagrado en los confines de Mesoamérica.” En *Rock Art in the Americas: Mythology,*

- Cosmogony and Rituals*, editado por Françoise Fauconnier y Serge Lemaître, 47--59. Reino Unido: British Archaeological Reports International Series.
- . 2014a. "La ocupación chalchihuiteña en el Valle de Guatimapé." En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 246--270. Durango: UJED.
- . 2014b. "El alto Nazas. La Comarca del Venado." En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 272--317. Durango: UJED.
- Berrojálbiz, Fernando, Marie-Areti Hers, y José Luis Punzo Díaz. 2014. "Arte rupestre arcaico." En *Historia de Durango, Tomo I, Época Antigua*, editado por José Luis Punzo Díaz y Marie-Areti Hers, 154--167. Durango: UJED.
- Carot, Patricia, y Marie-Areti Hers. 2011. "De Teotihuacan al Cañón de Chaco: nueva perspectiva sobre las relaciones entre Mesoamérica y el suroeste de los Estados Unidos." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XXXIII, no. 98: 5--53.
- Forcano i Aparicio, Marta. 1995. Arte rupestre de la Sierra Madre Occidental de Durango. Temporada otoño-invierno de 1995. Informe de trabajo de campo. Manuscrito. IIE, UNAM.
- . 1996. Proyecto: 'Investigaciones arqueológicas en Hervideros, Dgo.' Subproyecto: el arte rupestre. Informe de actividades de la temporada mayo-junio 1996. Manuscrito. IIE, UNAM.
- . 1997. El arte rupestre del Alto Nazas, Durango. Manuscrito. IIE, UNAM.
- González Elizondo, María del Socorro, y Martha González Elizondo. 2017. "Ecosistemas y vegetación." En *La biodiversidad de Durango. Estudio de Estado*, editado por Andrea Cruz Angón, Erika Castaños Rochell, Jessica Valero Padilla, y Erika Daniela Melgarejo, 187--192. México: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, Secretaría de Recursos Naturales y Medio Ambiente, Gobierno del Estado de Durango.
- González Elizondo, María del Socorro, Martha González Elizondo, y Marco Antonio Márquez Linares. 2017. "Ecorregiones." En *La biodiversidad de Durango. Estudio de Estado*, editado por Andrea Cruz Angón, Erika Castaños Rochell, Jessica Valero Padilla, y Erika Daniela Melgarejo, 59--62. México: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, Secretaría de Recursos Naturales y Medio Ambiente, Gobierno del Estado de Durango.
- Hays-Gilpin, Kelley. 2004. *Ambiguous images: gender and rock art*. California: Alta Mira Press.
- Herrera Maldonado, Daniel. 2012. "Estudio del sitio de arte rupestre 'La Cantera', valle del río Tepehuanes, Durango. Una aproximación a la representación del cosmos chalchihuiteño." Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- . 2015. "Formas, valores y ritmos en la tradición pictórica del Arcaico en Durango, México." En *XIX International Rock Art Conference IFRAO 2015. Symbols in the Landscape: Rock Art and its Context*, editado por Hipólito Collado Giraldo y José Julio García Arranz, 53--73. Portugal: ARKEOS, Instituto Terra e Memória.
- . 2016. "Formas, valores y ritmos en la tradición pictórica del Arcaico en Durango." Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM.

- . 2017. "Rhythms in the Landscape: The Archaic Pictorial Tradition of Durango, Mexico." En *American Indian Rock Art Volume 43*, editado por Ken Hedges y Mark A. Calamia, 101--115. California: American Rock Art Research Association.
- . 2022. "El arte rupestre de los antiguos cazadores-recolectores de Durango. Estudio regional de la Tradición Pictórica del Arcaico." Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM.
- Herrera Maldonado, Daniel, y Ana Laura Chacón Rosas. 2015. "Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio el Rincón del Canal, Cañón de Molino, Durango." En *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*, editado por Gustavo A. Ramírez Castilla, Francisco Mendiola Galván, William Breen Murray, y Carlos Viramontes Anzures, 87--103. Tamaulipas: Gobierno del Estado de Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- . 2017. "The Woman with Butterfly Hair Whorls in Chalchihuites Rock Art of Durango, Mexico." En *American Indian Rock Art Volume 43*, editado por Ken Hedges y Mark A. Calamia, 117--129. California: American Rock Art Research Association.
- Hers, Marie-Areti. 1993. "Investigaciones arqueológicas en Hervideros, Durango: primeros avances." *Transición* 13: 4--12.
- . 2001a. "La música amorosa de Kokopelli y el erotismo sagrado en los confines mesoamericanos." En *Amor y Desamor en las Artes*, editado por Arnulfo Herrera Curiel, 293--335. México: UNAM.
- . 2001b. "La sombra de los desconocidos: los no mesoamericanos en los confines tolteca-chichimecas." En *La gran chichimeca. El lugar de las rocas secas*, editado por Beatriz Braniff C., 65--70. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editoriale Jaca Book Spa.
- Hers, Marie-Areti, y Daniel Flores. 2013. "Bajo el signo del astro solar: migración, astronomía y arte rupestre en la Sierra Madre Occidental, México." *Revista Digital Universitaria* vol. 14, no. 6: 2--15.
- Hoffmann, D. L., C. D. Standish, M. García-Diez, P. B. Pettitt, J. A. Milton, J. Zilhão, J. J. Alcolea-González, P. Cantalejo-Duarte, H. Collado, R. de Balbín, M. Lorblanchet, J. Ramos-Muñoz, G.-Ch. Weniger, y A. W. G. Pike. 2018. "U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art." *Science* 359: 912--915. <https://doi.org/10.1126/science.aap7778>
- Kelley, J. Charles, y Ellen Abbott Kelley. 1971. *An Introduction to the Ceramics of the Chalchihuites Culture of Zacatecas and Durango, Mexico. Part I: The Decorated Wares*. Estados Unidos: University Museum, Southern Illinois University.
- Lazalde, Jesús F. 1987. *Durango indígena. Panorámica cultural de un pueblo prehispánico en el noroeste de México*. Durango: Impresiones Gráficas México.
- Lazalde, Jesús F., Alejandro Peschard F., y Jaime Ganot R. 1983. *Documentos históricos sobre rocas. Arte rupestre del valle de Guatimapé, Durango*. Durango: Salas Offset.
- Loendorf, Lawrence, Karen Steelman, Mark Willis, y Myles Miller. 2016. "Old Painted Zigzags in the Jornada Mogollon Region." En *American Indian Rock Art Volume 42*, editado por Ken Hedges, 107--113. California: American Rock Art Research

Association.

- Punzo Díaz, José Luis. 2008. "La ruta de las praderas en época prehispánica. El caso del abrigo de piedra de amolar 1, Durango." En *Las vías del noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, editado por Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers, y María Eugenia Olavarría, 103--129. México: UNAM.
- Rangel Estrada, Diego Antonio. 2014. "Identificación de zoomorfos en los materiales arqueológicos de la cultura chalchihuites, rama Guadiana." Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Rodríguez Téllez, Efraín, Diego García de Jalón, y Marín Pompa García. 2013. *Laguna de Santiaguillo, Durango, México. Análisis de los subsistemas natural, social y económico como base para su ordenamiento ecológico*. Alemania: Editorial Académica Española.
- Sanchidrián, José Luis. 2001. *Manual de arte prehistórico*. España: Editorial Ariel.
- Schaafsma, Polly. 1980. *Indian Rock Art of the Southwest*. Nuevo México: School of American Research, University of New Mexico Press.
- Soto, María de los Dolores. 1994. Subproyecto cazadores recolectores. Temporada 28 de octubre a 17 de diciembre de 1994. Informe del trabajo de campo. Proyecto Hervideros. Manuscrito. IIE, UNAM.
- . 1995a. Subproyecto cazadores recolectores. Temporada 13 de mayo al 2 de julio de 1995. Informe del trabajo de campo. Proyecto Hervideros. Manuscrito. IIE, UNAM.
- . 1995b. Subproyecto cazadores recolectores. Temporada 2 de noviembre al 17 de diciembre de 1995. Informe del trabajo de campo. Proyecto Hervideros. Manuscrito. IIE, UNAM.
- Tsakada, Yoshiyuki. 1996. Arqueología de la región de Cañón de Molino, Durango. Informe de la temporada de campo mayo-julio 1996. Proyecto Hervideros. Manuscrito. IIE, UNAM.
- . 2006. "Grandes asentamientos chalchihuiteños de la Sierra Madre duranguense: estudio comparativo entre Cañón de Molino y Hervideros." En *La sierra tepehuana. Asentamientos y movimientos de población*, editado por Chantal Cramaussel y Sara Ortellí, 45--55. México: El Colegio de Michoacán / IIE.