

2007

# ANALES DE ANTROPOLOGÍA

Volumen 41-1

ISSN 0185-1225



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO



INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES  
ANTROPOLÓGICAS

---

Anales de antropología / Instituto de Investigaciones  
Históricas. -- México : UNAM, Instituto de  
Investigaciones Históricas, 1964-  
v.  
Anual  
Fundador: Juan Comas  
Vol. 1 (1964)-  
Editor varía: Vol. 11 (1974)- , UNAM, Instituto de  
Investigaciones Antropológicas  
ISSN 0185-1225

I. Antropología – Publicaciones periódicas. I. Universidad  
Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones  
Históricas. II. Universidad Nacional Autónoma de México.  
Instituto de Investigaciones Antropológicas.

301-scdd20

Biblioteca Nacional de México

---

Anales de Antropología, vol. 41-I, 2007, es editada por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F. ISSN: 0185-1225. Certificado de licitud de título (en trámite), Certificado de licitud de contenido (en trámite), reserva al título de Derechos de Autor 04-2002-111910213800-102.

Se terminó de imprimir en noviembre de 2008, en *Desarrollo Gráfico Editorial, S.A. de C.V.*, México, D.F. La edición consta de 500 ejemplares en papel cultural de 90g; responsable de la obra: Mario Castillo; la composición fue hecha por Martha Elba González en el IIA; en ella se emplearon tipos Tiasco y Futura de 8, 9, 11 y 12 puntos. La corrección de estilo estuvo a cargo de Adriana Incháustegui; la edición estuvo al cuidado de Ada Ligia Torres y Héliida De Sales. Diseño de portada: Martha González, bordado de la región de Cuetzalan, Puebla. Adquisición de ejemplares: librería del Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Circuito Exterior s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D.F., tel. 5622-9654, e-mail: [libroiaa@servidor.unam.mx](mailto:libroiaa@servidor.unam.mx)

# CUESTIONES ACERCA DEL MÉTODO PARA EL REGISTRO, CLASIFICACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL ARTE RUPESTRE

*Julio Amador Bech*

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM

*Resumen:* En el presente artículo, enunciamos los principios teóricos de una propuesta de método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre, organizados de acuerdo con los problemas que consideramos son los más importantes para el desarrollo de una investigación sistemática de largo plazo. Fundamentamos la necesidad de ampliar la esfera del análisis contextual y, a la vez, profundizar en sus detalles, reflexionando sobre las relaciones que guarda el arte rupestre con respecto de su contexto cultural y su entorno natural. Entendemos que el simbolismo del paisaje es una característica fundamental de las pinturas y grabados rupestres como de los geoglifos. Ponemos el acento en la asociación simbólica: sitio-panel-motivo como la que permitirá potenciar el significado pleno de la iconografía. Consideramos que en numerosos casos a esos tres factores debemos añadir la orientación astronómica, como un elemento igualmente importante en cuanto a su simbolismo. Sostenemos que cada sitio tiene sus particularidades que deben ser observadas con atención y obedecen, en cada caso, a procesos culturales concretos y diferenciados, pero demostramos que la observación reiterada de patrones muy definidos en la producción de manifestaciones rupestres nos conduce a la conclusión de que las manifestaciones rupestres constituyen una construcción cultural estructurada y que esa estructura puede ser mostrada por el análisis sistemático. Orientamos teóricamente nuestra propuesta desde la perspectiva de la antropología de la complejidad, cuestionando las tradicionales orientaciones materialistas, estructuralistas y funcionalistas. Finalmente, destacamos el concepto de estilo como una guía fundamental para la comprensión del arte rupestre.

*Palabras clave:* arte rupestre, pinturas rupestres, grabados rupestres, geoglifos, registro arqueológico, antropología simbólica, complejidad.

*Abstract:* In this article we define the theoretical principles of a methodological proposition for the archaeological process of recording, classifying and interpreting rock art. They are organized according to the problems we consider are the most important for the development of a systematic and long perspective research. We sustain the need to expand the sphere of contextual analysis and, at the same time, to go deeper into its details, rethinking the relations implied in the rock art's cultural and natural contexts. We understand that landscape symbolism is a fundamental characteristic of rock paintings, engravings and geoglyphs. We

stress the association: site-panel-motif as that which will allow us to understand the full significance of the iconography. We consider that, in numerous cases, to these three aspects we should add the astronomical orientation as an important element of symbolic meaning. We think that each site has its particular characteristics that have to be observed with close attention, that they are originated in concrete and differential cultural processes, nevertheless, rock art manifestations constitute a structured cultural construction and, that specific structure can be revealed by systematic analysis. Our theoretical proposition is orientated from the perspective of anthropological complexity, we criticize the traditional perspectives developed by materialism, structuralism and functionalism. Finally, we stress the importance of the concept of style as a fundamental guide for the comprehension of rock art.

*Keywords:* rock art, rock paintings, rock engravings, geoglyphs, archaeological record, symbolic anthropology, complexity.

## DEFINICIÓN GENERAL Y CONCEPTOS BÁSICOS

A pesar de que en muchos casos las manifestaciones rupestres son el único vestigio cultural en el cual ha quedado un registro gráfico de los sistemas simbólicos utilizados por culturas hoy desaparecidas, su estudio metódico, en nuestro país, es algo muy reciente. La dimensión e importancia de este fenómeno en cuanto a número de sitios, contrasta con el hecho de que las investigaciones de carácter científico sobre la cuestión son muy escasas.

En los últimos años, el arte rupestre comienza a despertar un interés cada vez mayor entre los investigadores, sin embargo, avanzar en ese sentido requiere de un trabajo preparatorio largo y cuidadoso. Con el fin de cumplir con ese objetivo, se presenta un conjunto de consideraciones metodológicas para el registro, clasificación e interpretación de las manifestaciones rupestres, organizadas de acuerdo con los problemas que considero son los más importantes para el desarrollo de una investigación sistemática de largo plazo.

Entiendo por manifestaciones rupestres todas aquellas formas de expresión plástica y gráfica que se realizan sobre un soporte de roca, ya sea en un afloramiento superficial, en una peña o sobre la pared de una cueva; por medio de la aplicación de pigmentos o por medio de técnicas directas o indirectas de grabado, así como por la combinación de procedimientos pictóricos y de grabado. Llamamos:

1. Pinturas rupestres: a aquellas realizadas por la aplicación de una materia pictórica sobre la superficie del soporte de piedra. Preferimos utilizar un concepto general que comprenda las diversas manifestaciones pictóricas y funciones semán-

ticas, a diferencia del concepto: pictogramas que tiene un sentido más específico y restrictivo que no sería correcto emplear en todos los casos.

2. Petrograbados: a aquellas realizadas por medio de la incisión, abrasión y/o percusión directas o indirectas sobre el soporte de piedra.

3. Además de las pinturas y los grabados sobre piedra, consideremos también los denominados geoglifos. En México, encontramos algunos ejemplos en Sonora, dentro del desierto de Altar, al noroeste del sistema fluvial de los ríos Altar-Magdalena-Concepción, en la Sierra El Pinacate y, cruzando la frontera, en Arizona y California, en el desierto de Mojave y en el desierto del bajo río Colorado. Se trata de diseños de gran escala que pueden llegar a medir más de 100 m. Se realizaron levantando las rocas para dejar expuesto el suelo liso del desierto, mostrando formas geométricas, zoomorfas y antropomorfas muy esquemáticas que pudieron haber sido utilizadas para eventos rituales como danzas y procesiones (Hayden, 1982).

Al definir las manifestaciones rupestres por sus aspectos básicos: el soporte rocoso, los materiales, las herramientas y las técnicas de producción no queremos dejar de lado otro aspecto sustantivo que en los años recientes, algunos autores como Ralph Hartley y Richard Bradley han insistido en destacar, señalando que, a la hora de definir las manifestaciones rupestres no podemos olvidar que los soportes rocosos sobre los cuales se encuentran, se hallan situados en un “entorno natural” y, por ello mismo, “su producción constituye una forma de acción consciente para modificar simbólicamente el paisaje” (Hartley, 1992; Bradley, 1991).

David S. Whitley va más allá, afirma que el simbolismo del paisaje es una característica fundamental, asociada a la producción de pinturas y grabados rupestres en los desiertos del oeste de Norteamérica, ampliamente documentada por la etnohistoria y la etnografía. Considera que uno de los factores decisivos que definen el arte rupestre es su ubicación en sustratos geológicos, es decir, su ubicación en el paisaje natural, lo que implica que el arte rupestre es una forma de arte del paisaje (*landscape art*). Para el autor, esa característica implica la necesidad de definir al arte rupestre, también, a partir de su atributo contextual y, en ese sentido, ser congruentes con los principios del análisis simbólico, para el cual, la importancia del contexto es fundamental (Whitley, 1998: 11).

Haciendo referencia a ciertos estudios regionales específicos, Whitley sostiene que, tanto para algunos ejemplos de arte rupestre en el este de California como de la Gran Cuenca, puede hablarse de un simbolismo del sitio con arte rupestre, por oposición al simbolismo del motivo, y caracterizar a aquél, como un lugar destinado para el ritual y situado dentro del paisaje. Según el autor, eso nos con-

duce al tema más amplio del simbolismo del paisaje, para el cual “los accidentes topográficos singulares han sido considerados como fuertemente significativos” (Whitley, 1998: 15-23).

Teniendo en cuenta que los sitios con arte rupestre eran considerados como espacios sagrados, y en algunos casos como portales de entrada al mundo sobrenatural, Whitley sostiene que “la distribución de los sitios estaba en función de lo que se percibía como la distribución de los poderes sobrenaturales sobre el paisaje” (Whitley, 1998: 21); un orden tal, obedecía a una geografía de lo sagrado, sobrepuesta al espacio natural y atribuida a ciertos sitios con características específicas.

El autor señala que dentro de los registros etnohistóricos de las regiones referidas, se ha constatado que factores como la ubicación en el paisaje, los atributos geomorfológicos, y los frentes rocosos de los paneles, poseían, en sí mismos, un valor simbólico, tan importante como el significado de los propios motivos. De tal forma, era la asociación simbólica: sitio-panel-motivo la que permitía potenciar el significado pleno de la iconografía (Whitley, 1998: 16). El sitio y el panel rocoso nunca han sido considerados como elementos neutros: se escogieron como sitios idóneos para pintar o grabar sobre ellos, debido a su valor simbólico.

En numerosos casos, a esos tres factores debemos añadir la orientación astronómica, como un elemento igualmente importante en cuanto su simbolismo (Sofaer, 1997; Sofaer y Sinclair, 1983; Bostwick y Plum, en línea; Ballereau, 1991). Bostwick y Plum sostienen la hipótesis de que los petrograbados del sitio de Shaw Butte en Arizona están asociados con observaciones astronómicas (Bostwick y Plum, en línea); de acuerdo con Anna Sofaer y Rolf Sinclair, marcas bien definidas en los petrograbados del sitio Fajada Butte, en el Cañón del Chaco, en Nuevo México, definen los bordes externos y los puntos medios de los ciclos recurrentes del sol y la luna (Sofaer y Sinclair, 1983).

En España Manuel Santos Estévez y Felipe Criado Boado han desarrollado una línea de investigación de arqueología del paisaje, asociada con el estudio del arte rupestre y con las estructuras megalíticas, que destaca el aspecto simbólico de la acción humana sobre el medio ambiente (Santos Estévez y Criado Boado, 1998). Los autores definen la “simbología del espacio” como el problema específico a investigar, teniendo como premisa que “el espacio social ha poseído siempre entre sus plurales dimensiones una dimensión simbólica” (Santos Estévez y Criado Boado, 1998: 503). A partir de esas ideas, han desarrollado una disciplina de investigación que denominan: Arqueología del Paisaje, la cual sustituiría a la Arqueología Espacial funcional-positivista:

La declaración de intenciones consustancial a la denominación Arqueología del Paisaje implica sobre todo una aproximación al espacio menos ambiental y más cultural. La Arqueología del Paisaje surge cuando se amplía el campo semántico del espacio para desprenderse de las connotaciones presuntamente objetivas y exclusivamente físicas del concepto espacio y abrir la investigación arqueológica a sus dimensiones culturales (Santos Estévez y Criado Boado, 1998: 504).

#### EL CONCEPTO DE PRODUCCIÓN Y EL TIPO ESPECÍFICO DE ACTIVIDAD QUE HA DADO ORIGEN A LAS PINTURAS Y GRABADOS RUPESTRES

El registro y la clasificación de las manifestaciones rupestres exige definir con cuidado los criterios en los que se basa, pues de ello dependerá la riqueza y la calidad de la información obtenida en el trabajo de campo. Nos interesa definir los lineamientos teóricos más generales, con el objetivo de diseñar una metodología, por tal razón, no abordaremos todos los detalles técnicos implicados, nos centraremos, principalmente, en los conceptos y estrategias que pueden ordenar y dar sentido a una práctica de campo sistemática.

Vamos a comenzar por organizar, sintetizar y comentar los que, desde nuestro punto de vista, serían los principales criterios de registro y clasificación. Para tal efecto tomaremos en cuenta las propuestas de algunos investigadores. De acuerdo con Leticia González Arratia, para analizar las manifestaciones rupestres, es necesario comenzar el trabajo de campo concibiendo, la arqueología, desde el principio, como una ciencia social y las manifestaciones rupestres como restos materiales, producto de la actividad humana. Desde tal perspectiva, la autora se propone situar las manifestaciones rupestres dentro de un marco conceptual que toma como ejes: “dos procesos sociales como son la producción y el consumo que permiten explicar la manufactura y utilización de objetos materiales” (González Arratia, 2000: 45). Considera que las pinturas y grabados rupestres deben ser abordados: “en primer lugar, como cualquier otro resto material fabricado por el hombre y conceptualizarse como tal; y en segundo lugar, deberán aportar soluciones o aproximaciones a problemas relacionados con el conjunto social que los fabricó y utilizó” (González Arratia, 2000: 45).

Por otra parte, González Arratia propone que la información se recabe y organice respondiendo, en primer término, a cinco núcleos problemáticos:

- a) las razones por las que fueron manufacturados;
- b) el lugar que ocuparon en la práctica social [...];
- c) el tipo de necesidades a que respondían;

- d) quiénes realizaban los grabados y por qué, y  
 e) ¿cómo vincular las figuras a determinado tipo de conceptos y/o experiencias?  
 (González Arratia, 2000: 46).

Coincide en esta orientación teórica con Dato Pagan, quien sostiene que: “no es importante sólo la técnica de manufactura, sino su relación con los medios de producción y la totalidad de la organización económica y social” (Pagan, 1987: 61).

Desde nuestro punto de vista, esta orientación debe matizarse, pues consideramos que los grabados y las pinturas rupestres no pueden ser definidos o considerados de la misma manera que un útil o herramienta cualquiera y que, en ese sentido, debe establecerse con mayor rigor el tipo de práctica social que les dio origen. En tal sentido, la información que aportan la etnografía y la etnohistoria desempeñan un papel fundamental en la definición precisa del tipo de actividades implicadas en la producción de manifestaciones rupestres y esa información debe confrontarse con la evidencia arqueológica.

En relación con esto, nos valdremos de un ejemplo para mostrar las dificultades que implican la definición detallada de los procesos de trabajo y de los eventos rituales asociados con la producción de manifestaciones rupestres.

David Whitley sostiene la hipótesis de que, en el caso de ciertos sitios con grabados rupestres en California, el mismo tipo de herramienta: un percutor de cuarzo (*quartz hammerstone*), fue utilizado para hacer los petrograbados, durante un periodo muy largo, que puede haber comenzado en algún momento del Pleistoceno tardío y que su uso se extiende hasta el periodo histórico (Whitley, 2000). Esta hipótesis fue resultado de las observaciones que realizó, junto con Ron Dorn, de muestras de fragmentos microscópicos que fueron tomados de las partes grabadas de las rocas y analizadas con un microscopio electrónico dotado de scanner. “En más de un 80% de las muestras se encontraron pequeños granos de cuarzo sellados entre la cama de piedra y la pátina que había recubierto las partes incisas o ligeramente incrustados al soporte rocoso. Aparte de los fragmentos de cuarzo, no se encontró material extraño alguno” (Whitley, 2000: 102 [la traducción del inglés es del autor]).

A partir de esos datos Whitley deduce que los fragmentos de cuarzo provienen de la herramienta utilizada para tallar los grabados, más aún, Whitley sostiene que: “en presencia de una gran variedad de rocas diferentes, que podían haber sido utilizadas en la producción de los grabados, y la ausencia de cuarzo en las cercanías de muchos sitios con petrograbados, el uso del cuarzo fue algo deliberado e intencional” (Whitley, 2000: 102 [la traducción del inglés es del autor]). Whitley

atribuye esa decisión a las prácticas chamánicas, a sus creencias y costumbres basándose en los siguientes datos:

a) “El uso selectivo del cuarzo se basa en creencias de tipo chamánico, y los cristales de cuarzo son un componente común de los utensilios del chamán” (Whitley, 2000: 102).

b) Los chamanes acostumbraban llevar consigo cristales de cuarzo blanco en los viajes que realizaban para buscar visiones. Acostumbraban entrechocar los cristales de cuarzo para “liberar sus poderes sobrenaturales, creyendo que penetraban dentro del cuerpo del suplicante, acrecentando sus poderes sobrenaturales” (Whitley, 2000: 102 [la traducción del inglés es del autor]).

c) “El acto de golpear o frotar las rocas de cuarzo libera un tipo particular de energía: la triboluminiscencia, que es un flash fotónico visible que resulta de un cambio en el nivel atómico del cuarzo cuando éste se somete al choque o a la fricción. En ese sentido, la creencia del chamán en el poder mágico del cuarzo se basa en la observación empírica” (Whitley, 2000: 102 [la traducción del inglés es del autor]).

d) “Más aún, el uso continuo del mismo tipo especial de roca para hacer los petrograbados constituye una evidencia empírica que sustenta la profunda continuidad de formas rituales y creencias en esta región. Junto con esto, la continuidad de los motivos y las características de los sitios, existe un razonable sustento empírico a favor del argumento de proyectar hacia el pasado la interpretación etnográfica, en un sentido general” (Whitley, 2000: 102 [la traducción del inglés es del autor]).

Al respecto hacemos las siguientes observaciones:

1. A pesar de que la hipótesis de Whitley se apoya en la observación de prácticas documentadas etnográfica y etnohistóricamente y de que tanto en California como en el suroeste de Estados Unidos y en el noroeste de México el uso del cuarzo por los chamanes está ampliamente documentado, hay aspectos que deben fundamentarse con mayor rigor para que la evidencia arqueológica y etnográfica puedan apoyarse mutuamente. Por ejemplo, a pesar de que en la tradición oral de los *o’odham*, en sus mitos cosmogónicos, existen referencias directas a las prácticas chamánicas de chocar cristales de cuarzo (Bahr, 2001: 14; Lloyd, 1911: 42-43), esa práctica no tiene relación alguna con el arte rupestre. De tal forma, lo deseable sería obtener evidencia, documentada etnográficamente, que haga referencia explícita a los procesos de producción de arte rupestre.

2. El fenómeno de la triboluminiscencia sólo es visible en la oscuridad, lo que implicaría que los grabados fueron tallados durante la noche.

3. El cuarzo es el mineral más común en la corteza terrestre y es el principal componente de muchas de las rocas ígneas como el granito, sedimentarias como la arenisca y metamórficas como la cuarcita. Esto nos puede llevar a pensar que posiblemente los fragmentos de cuarzo analizados en el ejemplo podrían haber provenido de la estructura original de la roca.

4. De acuerdo con la escala de Mohs, el cristal de cuarzo tiene una dureza de siete (7) lo cual le permitiría rayar una caliza (dureza de 3), granitos oscuros (dureza de 5, 5) pero difícilmente granitos claros o areniscas (dureza de 7).

5. A las consideraciones anteriores sobre la continuidad en el largo plazo histórico de las técnicas y de los motivos, habrá que agregar que los constantes retoques y superposiciones de los grabados y las pinturas, así como las características de los sitios y los datos que arrojan la etnohistoria y la etnografía refuerzan la hipótesis de que los sitios con grabados y pinturas rupestres eran considerados como lugares sagrados.<sup>1</sup>

Abundando al respecto de la relación entre la técnica de elaboración de los petrograbados y el tipo de práctica que suponía, nos parece importante destacar que durante las dos visitas de campo realizadas en septiembre del 2002 y marzo del 2003 al sitio de la Proveedora, pudimos constatar que en casi todos los casos donde se realizaron grabados existe una “situación ergonómica adecuada para el dibujo y la talla del petrograbado”. Cada petrograbado se encuentra en una roca que cuenta con un espacio circundante, lo suficientemente cómodo para el desempeño técnico del grabador (Amador, 2002; 2003). Lo que contribuye a definir, para este sitio en particular, las formas concretas que adoptó el trabajo asociado a la producción de los grabados rupestres y permite diseñar estrategias de excavación, en los casos de rocas grabadas que se hallan sobre la llanura, que pudieran arrojar información acerca de las herramientas utilizadas y de otros artefactos y sustancias que hubieran intervenido con una función ritual en el proceso.

En otros lugares lo que destaca es la dificultad técnica para realizar los grabados o pinturas, cada sitio tiene sus particularidades que deben ser observadas con atención y obedecen, en cada caso, a procesos culturales concretos y diferenciados.

Este tipo de información apoyará el trabajo de registro, que debe partir de un cuidadoso y extenso recorrido de superficie del sitio, de manera que sea posible

<sup>1</sup> Sobre la región del desierto de Sonora se sabe, por ejemplo, que en 1900, los *o'odham* de Sacaton, Arizona, veneraban como lugares sagrados algunos sitios con pinturas y grabados rupestres, atribuidos a los hohokam, localizados en las cercanías de su comunidad (Russell, 1980: 254).

ir estableciendo el lugar de las manifestaciones rupestres dentro de la estructura espacial (natural y cultural) y dentro de la dinámica temporal del sitio. La producción de manifestaciones rupestres, en tanto producción cultural, se rige por ciertos patrones que pueden ser definidos. Veamos al respecto un ejemplo: en los desiertos del noroeste de América existe una gran diversidad cultural que coincide con una gran variedad estilística de las manifestaciones rupestres. No obstante la complejidad de la prehistoria regional, podemos encontrar ciertos *patrones comunes* en relación con las manifestaciones rupestres:

a) Se realizan sobre soportes de piedra (arenisca, basalto o granito): ubicados en: 1) concentraciones rocosas en laderas de montes; 2) farallones o 3) abrigos poco profundos (figuras 1-2).

b) Son visibles desde el paisaje circundante.

c) Se realizan en sitios fuertemente significativos: 1) ya sea porque se hallen cerca de recursos alimenticios: sitios propicios para la caza o la recolección, sitios propicios para la agricultura de temporal, sitios con fuentes naturales de agua –permanentes o estacionales–; 2) ya sea que se trate de sitios ubicados en rutas importantes de tránsito cíclico: rutas hacia el mar, rutas cíclicas de caza y recolección, rutas de intercambio o 3) porque se les considere lugares sagrados donde se llevan a cabo eventos rituales o son sitios venerados por considerarse lugares donde ocurrieron sucesos míticos. En la mayoría de los casos se combinan dos o más de estas variables (figura 3).

d) Los motivos de las pinturas rupestres y los petrograbados son: 1) antropomorfos, 2) zoomorfos y 3) abstracto-geométricos; en la mayoría de los casos, aparecen combinaciones de los tres tipos de motivos en un mismo sitio (figura 4).

e) El estilo del dibujo es fuertemente esquemático y simplificado, haciendo abstracción de todo detalle realista (figuras 1, 4-5). Cada estilo genera un repertorio iconográfico limitado de figuras y tipos claramente definidos (figura 5).

La observación reiterada de patrones muy definidos en la producción de manifestaciones rupestres nos conduce a la conclusión de que las manifestaciones rupestres constituyen una construcción cultural estructurada y que esa estructura puede ser mostrada por el análisis sistemático. Cabe aclarar, sin embargo, que ese carácter estructurado que presentan las manifestaciones rupestres incluye discontinuidades, variantes, excepciones y contradicciones que son propias de todo conjunto estructurado, en función de la complejidad que caracteriza a las producciones culturales. Coincidimos, en ese sentido, con Terry Eagleton, cuando sostiene que: “Las reglas, como las culturas, ni son completamente aleatorias ni



Figura 1. Figuras gigantes de Blythe Geoglifos, Río Colorado, fotografía Harry Casey.



Figura 2. Pareja de antropomorfos. Petrograbados de La Proveedora, Sonora. Fotografía Proyecto Antropología del desierto IIA-UNAM.



Figura 3. Cueva pintada. Pintura mural, Sierra de San Francisco, Baja California Sur. Fotografía María de la Luz Gutiérrez.

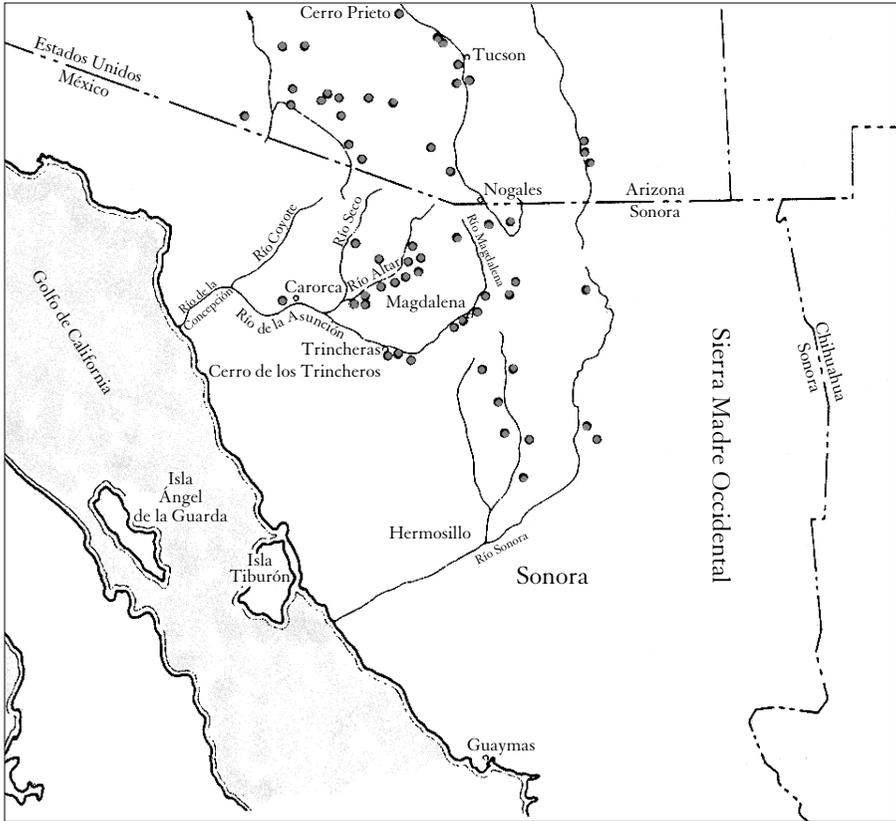


Figura 4. Mapa de sitios con cerros de trincheras y grabados rupestres, Paul R. Fish y Suzanne K. Fish. *Revista: Noroeste de México* 11: 62.

están rígidamente determinadas, lo cual quiere decir que ambas entrañan la idea de libertad” (Eagleton, 2000: 16).

Por otra parte, la definición de las funciones desempeñadas por las manifestaciones rupestres implica reconocer, en primer término, la complejidad del sistema de funciones en el que se sitúan, lo que descartaría las aproximaciones simplistas y reduccionistas que tienden a limitarse a una perspectiva unifuncional.

Un buen ejemplo de este tipo de error y de su posterior crítica y corrección, referido a la arqueología del noroeste de Sonora, puede encontrarse en las maneras de abordar el estudio de los cerros con terrazas, característicos del complejo cultural Trincheras. Como sabemos, el nombre asignado a esta cultura por los arqueólogos proviene de las terrazas artificiales construidas sobre los cerros a las que, algu-



Figura 5. Grabados antropomorfos, zoomorfos y geométricos. Petrograbados de La Proveedora, Sonora. Fotografía Proyecto Antropología del desierto IIA-UNAM.

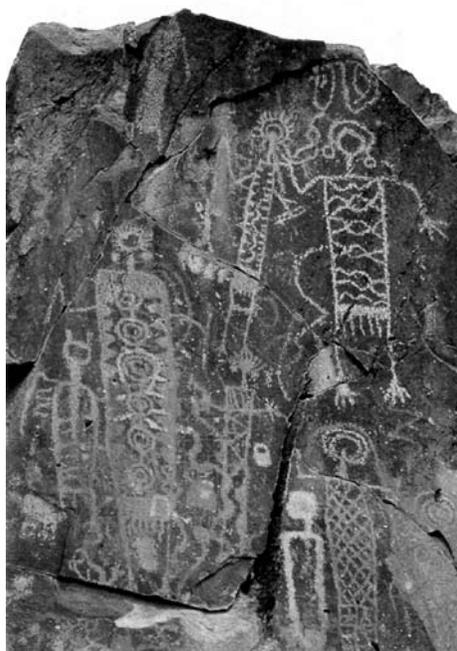


Figura 6. Grabados antropomorfos con grecas. Petrograbados del sitio Petroglyph Canyon, Coso Range, California.

nos de los primeros misioneros y militares en llegar a la región (Kino, Mange y, posteriormente, Pfefferkorn) atribuyeron una función defensiva y las designaron con el nombre de trincheras y cerros de trincheras (Bolton, 1936; Sauer y Brand, 1931). Con el tiempo, varios autores han cuestionado ese concepto unifuncional y demostrado otros usos como el agrícola, el habitacional, el ceremonial, el de punto elevado para dominar visualmente el territorio (Fish y Fish, 1991; 2006; Villalpando y McGuire, 2004).

Algo semejante puede plantearse en relación con los grabados, las pinturas rupestres y los geoglifos. Pensamos que las diversas funciones atribuidas a estos vestigios arqueológicos no son excluyentes entre sí, que pueden tener varias funciones, simultáneamente. Intentando ordenar las más importantes que se les han atribuido, podemos definir las de la siguiente manera:

a) Función mnemotécnica: sirven como un medio visual de representación que apoya, con imágenes, los métodos de memorización de las tradiciones orales, míticas y rituales.

b) Función territorial o grupal: sirven para marcar un territorio que pertenece a un grupo, clan o sociedad secreta que delimita su espacio, marcándolo con sus símbolos culturales.

c) Función ritual: forman parte de un evento sagrado que deja una huella ritual en un espacio considerado como sagrado.

d) Función documental: forman parte de un sistema de representación que sirve para registrar determinados eventos sociales y naturales.

e) Función cognitiva: permiten conservar y transmitir cierto tipo de conocimientos.

Para lograr una apreciación más precisa de las funciones sociales desempeñadas por el arte rupestre es necesario establecer, no sólo un mapa que permita definir los patrones de distribución y sus relaciones con el resto de los elementos de la cultura material y el entorno natural del sitio, sino también, realizar excavaciones sistemáticas y el uso de las nuevas tecnologías que se concentren en el estudio de los restos dejados por la producción de grabados y pinturas y permitan definir con mayor precisión las herramientas, los métodos de trabajo, la dinámica de los procesos de producción, la posible evidencia de eventos rituales, asociados a ellos. Información que resultaría invaluable para una investigación sistemática, rigurosa y en profundidad del arte rupestre.

En tal sentido, recuperamos la orientación teórica para definir los espacios culturales que, desde la perspectiva de la antropología de la complejidad, propone Rafael Pérez-Taylor:

...enunciar un espacio nos obliga a situarlo materialmente en un apartado tangible donde tenga presencia física, sobre todo, cuando es un probable lugar que delimita un territorio; este situar el espacio configura la noción de límite y de frontera, puesto que saber hasta dónde llega determina sus posibilidades de existencia. Lo importante aquí es tener en cuenta que materialmente un lugar predispone su influencia física sobre otros. Delimita a partir de ello su fortalecimiento y capacidad para mantenerse estable, en crecimiento o decrecimiento, lo cual lo define como una forma que ocupa el lugar de los significantes y, bajo esta perspectiva, el espacio es parte de la forma que delimita materialmente conocimiento y certidumbre, al poder ubicar desde su frontera las evidencias de su interior. En cualquiera de las formas en que se encuentra, siempre manifiesta algún tipo de movimiento, actividad que denota vitalidad del espacio como una entidad en busca de una estabilidad que le produzca la permanencia como un sitio (Pérez-Taylor, 2002a; 2002b: 141).

En función de tales consideraciones, se definieron las estrategias para la investigación de campo, dentro del proyecto: Antropología del desierto, medio ambiente y cultura en el noroeste de México y el suroeste de los Estados Unidos, durante la temporada marzo-abril 2003, donde se propuso analizar el sitio de la Provedora, tomando en cuenta conjuntos problemáticos interrelacionados que entiendo como puntos de partida básicos para el registro arqueológico:

- a) dinámica interna;
- b) asociaciones culturales;
- c) deposición de materiales arqueológicos;
- d) relación entre éstos y la larga duración (holoceno al presente) (Villalobos, 2003);
- e) ubicación del sitio en relación con el medio ambiente y los tipos de asentamiento y uso de los recursos naturales;
- f) ubicación del sitio dentro de la región cultural del complejo cultural Trincheras.

Esos criterios tendrían las siguientes implicaciones para el registro:

1. Identificación de las diferencias culturales, geográfico-ambientales y la interacción entre ambas, con el propósito de reconocer las características particulares de cada región.

2. Identificación de la relación entre arte rupestre y medio geográfico, a partir de la arqueología, etnografía y simbología del paisaje, por medio de las cuales pudiesen establecerse relaciones culturales entre el medio ambiente, los restos culturales y las manifestaciones rupestres (Ingold, 2000; Whitley, 1998).

3. Apoyo metodológico para el análisis hermenéutico: formal, estilístico, simbólico y temático, así como de las técnicas de manufactura. El registro arqueológico puede cubrir las unidades observables planteadas en la metodología del proyecto general: 1) elementos abstractos constitutivos de la estructura visual (forma, color, cualidades materiales, composición, técnicas de manufactura); 2) identificación de secuencias complejas: estructura arqueológica, patrones de distribución, relaciones con el entorno, cultura material asociada; 3) elementos simbólicos de la cultura; relaciones simbólicas y semánticas de las unidades mínimas, de las secuencias y de los conjuntos complejos, considerados tanto individualmente, como desde la perspectiva de sus interrelaciones y de su posible unidad; relaciones con el entorno natural; implicaciones de registro arqueológico vinculado a la etnografía, la etnohistoria y la arqueología del paisaje (Quiroz y García Grande, 2002).

Polly Schaafsma propone llevar a cabo recorridos regionales intensivos para determinar la manera en la cual los aspectos técnicos del arte rupestre se relacionan con otros factores como el estilo, el tema representado y la situación particular de los sitios (Schaafsma, 1980: 32). Por su parte, González Arratia sitúa las prácticas que dan como resultado los petrograbados dentro del conjunto de las actividades que permiten la reproducción social, señalando que su posición: “ha sido la de plantear como hipótesis que estas manifestaciones formaron parte de la vida social en una vertiente relacionada con el aspecto ideológico” (González Arratia, 2000: 46). Su punto de vista es muy semejante al de Schaafsma, quien sostiene que:

...los principales subsistemas de un sistema cultural han sido definidos como el tecnológico, el social y el ideológico y que el funcionamiento de los subsistemas deja tras de sí evidencia material que revela la naturaleza del componente. El arte rupestre es un registro material o una especie de artefacto que corresponde al componente ideológico del sistema social prehistórico (Schaafsma, 1980: 8 [la traducción del inglés es del autor]).

En esas afirmaciones, las autoras coinciden con la posición de Pagan, quien sostiene que: “la interpretación [del arte rupestre] se sustenta en el conocimiento de la base económica y a partir de esto se pueden entender las manifestaciones superestructurales” (Pagan, 1987: 65).

Interpreto la hipótesis de González Arratia en el siguiente sentido: la producción de pinturas y grabados rupestres puede asociarse con el ámbito de la magia y

la religiosidad o de ciertas prácticas mágico-religiosas. Considero esta deducción válida, en la medida en la que ella misma vincula la producción de manifestaciones rupestres con diversos rituales y prácticas chamánicas (González Arratia, 2000: 46, 52 y 56).

Sobre estos lineamientos generales nos interesa hacer algunos comentarios. En primer término, nos parece que es mucho más preciso decir que la producción de manifestaciones rupestres está asociada a prácticas mágico-religiosas que decir que formaron parte de la vida social en una vertiente relacionada con el aspecto ideológico.

En segundo lugar, estamos en desacuerdo con el punto de vista de los tres investigadores referidos, pues sostenemos que la ideología está presente en todas las actividades humanas y no puede decirse que forme un grupo aparte o especializado de actividades. Desde la producción de alimentos hasta la religiosidad, la ideología está presente *en toda la vida humana*. Más aún, las diversas formas de articulación son complejas y, en particular, tanto en las sociedades de cazadores-recolectores como en las de agricultores, se ha mostrado, extensamente, la manera en la cual prácticas religiosas y rituales se hallan inextricablemente ligadas a la obtención de alimentos, o a la fabricación de herramientas y armas, por ejemplo.

De acuerdo con D. Walker, que estudió el arte rupestre de California y la Gran Cuenca: “lo sagrado es un atributo intrínseco, empotrado detrás del aspecto empírico, externo de todas las cosas y no un dominio separado de ellas o prohibido” (citado por Whitley, 1998: 25, de un manuscrito sin publicar, titulado: *Sacred Geography in northwestern North America*).

En tercer lugar, consideramos que este asunto nos lleva a reflexionar sobre la complejidad que existe en las relaciones que se establecen entre las formas simbólicas y las formas que adquiere la actividad social. Sistemas simbólicos y sistemas sociales se sustentan unos a otros. Un mito o una creencia mágica pueden ser eficaces en la medida en que son reforzados por un sistema social determinado, que crea las condiciones de posibilidad para que éstos cobren sentido, en el marco de determinadas relaciones sociales y sean actuales en el interior de esas prácticas sociales. A la vez, los mitos y las creencias mágicas fundamentan y dan sentido a las actividades y relaciones sociales existentes, dentro del sistema social.

Es pertinente recordar aquí, lo que propone Clifford Geertz: “distinguir analíticamente los aspectos culturales y sociales de la vida humana y tratarlos como factores independientemente variables, aunque mutuamente interdependientes” (Geertz, 1997: 132). Añade, más adelante:

Cultura es la urdimbre de significaciones atendiendo a las cuales los seres humanos interpretan su experiencia y orientan su acción; estructura social es la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas. De manera que cultura y estructura social no son sino diferentes abstracciones de los mismos fenómenos. La una considera a la acción social con referencia a la significación que tiene para quienes son sus ejecutores; la otra la considera con respecto a la contribución que hace al funcionamiento de algún sistema social (Geertz, 1997: 133).

Podemos concluir, así, que el ser social y la conciencia social forman una unidad indivisible: son interdependientes y simultáneos. En numerosas sociedades de cazadores-recolectores, como las tribus que habitan los ríos Orinoco y Amazonas (*witotos*, *warikanas* y jívaros) pensamiento religioso y actividad productiva están entrelazados, de tal manera, que no pueden distinguirse uno del otro, salvo desde un punto de vista teórico. Las figuras específicas de la conciencia religiosa parecen, desde cierta perspectiva, determinar la forma y el significado de las actividades productivas. Por ejemplo, son las imágenes acerca del universo invisible —accesible solamente a través de ciertos estados particulares de conciencia: sueño, trance y visión— las que definen el contenido cultural específico de las formas que adquieren las actividades productivas, realizadas en el mundo visible de la vigilia, como la caza, la pesca y la recolección. El conocimiento de los animales y del medio ambiente, indispensable para tener éxito en la caza, y de ahí, para la supervivencia, pasa por la experiencia religiosa y necesita, antes que cualquier otra cosa, de los rituales y las prácticas mágicas, mediadores entre los mundos visible e invisible. La visión mágica del universo da origen a una relación del hombre con su entorno natural que ha configurado las modalidades y los contenidos de la actividad económica, haciendo que, durante milenios, ésta se haya mantenido dentro de ciertas formas y medidas, conservando una estructura social semejante.

En *Los mitos del tlacuache*, Alfredo López-Austin cita a Ruiz de Alarcón, narrando lo que informantes indígenas del siglo XVII le explicaron sobre la caza, la pesca y la recolección:

Si los hombres debían ir de pesca, o a cazar venados, o a castrar panales con ánimo pacífico, sin pesadumbres ni rencores, sin enojos ni pendencias, era porque sus sentimientos debían conjugarse armónicamente con los seres de que se beneficiaban. Caza, pesca y recolección de miel eran actividades prácticas, pero no exentas del ritual ni del conjuro, en los que se reconocía en los animales la participación de lo divino (López-Austin, 1996: 147).

La actividad productiva va más allá de las meras acciones funcionales y utilitarias, implica siempre, representaciones, imágenes, creencias e ideas que forman parte indisoluble de ella y que definen su significado. La vida cultural o la ideología, para utilizar el término de González Arratia, “no puede ser entendida como una supra-estructura respecto de la actividad fundamental de reproducción social,

pues pertenece de manera orgánica y en interioridad a la vida práctica cotidiana” (Echeverría, 2001).

Desde un punto de vista arqueológico, coincidimos con Ian Hodder cuando dice que:

...la ideología no puede explicarse en función de una realidad social, porque esa realidad y el análisis de las relaciones entre ideología y realidad son en sí mismos, ideológicos. La ideología es, más bien, el marco donde, a partir de una óptica concreta, se valoran los recursos, se definen las desigualdades y se legitima el poder. Las ideas son, en sí mismas, los recursos “reales” utilizados en la negociación del poder; y los recursos materiales son a su vez, partes del aparato ideológico (Hodder, 1994: 85 [entrecomillado en el original]).

Las creencias religiosas, la estructura política y el sistema de organización económica están articuladas de manera compleja, determinándose, recíprocamente (Morin, 1994). Marcel Mauss ha mostrado la múltiple articulación que existe entre creencias religiosas, disposiciones rituales, rivalidad política inter-tribal e intercambio económico entre los *Tlinkit* y los *Haida* de la costa del Pacífico de Canadá. Ha sido esa abigarrada articulación de elementos culturales diversos la que ha mantenido durante siglos la acumulación de riqueza material dentro de ciertos límites, debido a las prácticas tradicionales de dilapidación suntuaria de bienes, que supone la institución del *potlatch*, prácticas a las que Mauss llamó también: “prestaciones totales de tipo agonístico” (Mauss, 1979: 155-176).

Para plantear el problema desde esa perspectiva, conviene seguir las aproximaciones a la idea de complejidad que propone Edgar Morin:

A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos, inseparablemente asociados, que presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico (Morin, 1994: 32).

Morin abunda en ese sentido, sosteniendo que la complejidad se refiere no sólo a una cantidad significativa de interacciones e interferencias entre un número grande de unidades; “comprende, también, incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios” (Morin, 1994: 59-60). Implica el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento, la conciencia de las limitaciones de toda estrategia de saber (Morin, 1994: 60-61).

El reconocimiento del trasfondo de complejidad que presenta el problema, obliga a tomar distancia respecto de ciertas estrategias cognitivas que, por el contrario, simplifican en extremo la realidad. Se trata de lo que Morin ha caracterizado como el

paradigma de simplificación y que, en síntesis, comprende los procesos de: disyunción, reducción y abstracción del conocimiento (Morin, 1994: 29-30).

La disyunción ha producido el aislamiento de los grandes campos de conocimiento, la hiperespecialización y, así, ha evitado que la ciencia reflexione sobre sí misma. Al intentar resolver los problemas provocados por ese proceso, se produjo una nueva forma de simplificación: la reducción.

Reducción de lo simple a lo complejo: de lo biológico a lo físico, de lo humano a lo biológico, de lo social a lo económico. Así, la parcialidad producida por la hiperespecialización “habría aún de desgarrar y fragmentar el tejido complejo de las realidades, para hacer creer que el corte operado sobre lo real era lo real mismo” (Morin, 1994: 30). A su vez, “la matematización y la formalización han desintegrado, más y más, a los seres y a los existentes, por considerar realidades nada más que a las fórmulas y a las ecuaciones que gobiernan a las entidades cuantificadas” (Morin, 1994: 30).

En el ámbito específico en el que nos encontramos, la antropología del arte, enfrentamos diversas formas de simplificación artificiosa o dogmática de la rica complejidad que supone el estudio de los casos concretos. Nos referimos, sobre todo, a las diversas interpretaciones reduccionistas: economicistas, funcionalistas y estructuralistas. Estas oscilan entre dos extremos.

El estructuralismo estricto reduce la obra a esquemas binarios de relaciones entre las partes, violentando la “lógica plural de la obra” e ignorando la compleja red de interacciones entre la obra y su contexto práctico concreto, la obra y su proceso de génesis. En ese preciso sentido, recuperamos la crítica a tales procedimientos arbitrarios, llevada a cabo por Clifford Geertz:

Disponer cristales simétricos de significación, purificados de la complejidad material en que estaban situados, y luego atribuir su existencia a principios autógenos de orden, a propiedades universales del espíritu humano o a vastas *Weltanschauungen* a priori, es aspirar a una ciencia que no existe e imaginar una realidad que no podrá encontrarse (Geertz, 1997: 32).

Los reduccionismos funcionalistas y economicistas, operan teóricamente a la manera de la hipótesis. En filosofía, se la ha entendido como la realidad verdadera que se encuentra más allá de las apariencias, una sustancia fundamental que explica todas las cosas. Supone la transposición de una parte por el todo: un concepto limitado o parcial aparece como si fuese éste el concepto general, explicativo universalmente, válido para toda situación y tiempo.

Además, los reduccionismos funcionalista y economicista ponen en segundo término al mismo objeto de estudio y subordinan su inteligibilidad a la explicación de sus determinaciones exteriores; eluden el análisis exhaustivo de las obras concretas

y proponen generalizaciones apriorísticas tan vagas que son válidas para conjuntos tan extensos de obras y prácticas sociales que, pretendiendo explicar todo, dejan de explicar lo fundamental.

Gilbert Durand manifiesta una intención crítica, respecto de tales formas analíticas, al abordar los problemas de método que plantea el estudio antropológico del arte. Desde su punto de vista, las manifestaciones artísticas presentan una doble cara. Por una parte, poseen un carácter singular, único e irrepetible y por la otra, de manera antagónica, se colocan dentro de una red significativa y estructural ya existente que suscita la comprensión y la interpretación, esta última corresponde a aquello que nos hace ver las cosas creadas estéticamente como algo familiar.

Para designar el primer aspecto, Durand recurre al término alemán *Schöpfung* y para el segundo, *Gestaltung*. *Schöpfung* da cuenta de la individualidad irreducible de la obra concreta; “la unicidad esencial que resulta de su encarnación existencial, primero en un acto humano y luego en un material circunstancial. *Gestaltung* orienta hacia la objetividad informativa que hace la obra *traducible* a unas formas” (Durand, 1993: 129-174), poniéndola a merced del análisis y la crítica.

Sabiendo que lo que estudian la estética y la antropología se presenta bajo una forma extremadamente singular, que plantea problemas que trascienden las generalizaciones *a priori*, nos previene de los diversos peligros que suponen los reduccionismos. Sostiene, así, que la obra de arte no se puede reducir ni a las estructuras psicológicas de sus autores, ni a los datos sociales e históricos, ni a un sistema mecánico de formas. La obra toma siempre distancia respecto de la biografía, respecto del entorno cultural y respecto de los cánones estético-simbólicos establecidos que formalizan la expresión artística.

Desde su punto de vista, tampoco el estructuralismo formalista acierta, al presentar a la obra como la suma coherente y estructurada de sus formas intrínsecas, aristotélicamente, como una combinatoria de estructuras totalizadoras. ¿Dónde quedarían las contradicciones internas de la misma, la posibilidad de la diferencia, de la contradicción o incoherencia entre los diversos niveles de la expresión y la intelección? Y, luego, estas contradicciones, diferencias, inconsistencias aparecen no sólo en la obra, sino, también y primordialmente, en los autores y en la cultura donde ocurren. La complejidad de la relación teórica con la obra y con sus autores impide una explicación unívoca (Durand, 1993).

## EL ARTE RUPESTRE COMO TRADICIÓN COLECTIVA

A partir de suponer que los grabados y pinturas rupestres son producto de un repertorio colectivo, más que individual, se deriva una conclusión que nos parece debe ser matizada. González Arratia sostiene que: “las figuras aisladas y los conjuntos de figuras que aparecen grabadas fueron establecidas por la tradición comunitaria del grupo humano que los trabajó y están directamente relacionadas con las necesidades su reproducción social” (González Arratia, 2000: 47; 1987: 35-37).

Sobre la anterior afirmación, hacemos dos observaciones. En primer lugar, hemos ido viendo, paso a paso, la manera en la cual sistema simbólico y sistema social se sustentan el uno al otro. En los ejemplos comentados observamos la compleja interacción de los aspectos económico, político y religioso que da sentido a las construcciones culturales. No se les puede entender teniendo como punto de partida el concepto simplista de necesidad, en el que sustenta todas sus interpretaciones de los procesos culturales, el reduccionismo economicista.

En ese sentido, estoy de acuerdo con Fernando Martín Juez, cuando afirma que la necesidad, por sí misma, no puede explicar la riqueza y variedad de las producciones culturales y que habrá que buscar otras explicaciones “que puedan incorporar las suposiciones más generales sobre la significación y las metas de la vida” (Martín Juez, 2002: 49). El autor, abunda, al respecto:

La necesidad, y deseo por las cosas, nace de las habilidades –de orden cognoscitivo– y las destrezas –de orden psicomotor– desarrolladas por un individuo en una comunidad (a través de un sistema compartido de creencias e instituciones). Éstas son capacidades de orden biológico y cultural que, por supuesto, cambian y evolucionan, utilizando los objetos y prefigurándolos [...] El proceso es autorreferente; se anida en sí mismo: las creencias generan deseos, habilidades y destrezas que, a su vez, generan creencias [...] La necesidad no es más que la percepción y la respuesta pautada que eslabona el proceso (Martín Juez, 2002: 46-47).

Valiéndose de una argumentación semejante, Jean Baudrillard considera que “sólo desde una psicología ingenua es posible pensar en el ‘consumo’ como producto de un sujeto real, impulsado por necesidades y confrontado con objetos reales, fuentes de satisfacción” (Baudrillard, 1979: 52 [entrecomillado en el original]). Para él, una “teoría de las necesidades” no tiene sentido, el asunto debe plantearse de otra manera, es decir: *una teoría sobre el concepto ideológico de necesidad*. Comienza por criticar la idea de un fundamento bioantropológico de las necesidades.

De hecho, el “mínimo vital antropológico” no existe: en todas las sociedades, está determinado residualmente por la urgencia fundamental de un excedente: la parte de Dios, la parte del

sacrificio, el gasto suntuario, el provecho económico. Es esta deducción del lujo la que determina negativamente el nivel de supervivencia y no lo inverso (ficción idealista). Por doquier, existe prelación del beneficio, del provecho, del sacrificio en la definición de la riqueza social, prelación del gasto “inútil” sobre la economía funcional y la sustancia mínima (Baudrillard, 1979: 77-78).

Siguiendo esta línea de argumentación, puede concluirse que las necesidades, cualesquiera que sean, no pueden definirse según la tesis naturalista-idealista, como fuerza innata, apetencia espontánea o virtualidad antropológica, sino, claramente, como una elaboración cultural, inserta dentro de la lógica de un sistema específico: “no hay necesidades sino porque el sistema las necesita” (Baudrillard, 1979: 79-80).

En segundo lugar, la autora considera que las pinturas y grabados rupestres, lejos de representar una creación individual, pertenecen a un repertorio colectivo: “el individuo o los individuos que realizaron las figuras en las rocas siguieron una convención establecida, y el resultado no debe considerarse como representativo del individuo que los elaboró sino de la sociedad que generó su necesidad” (González Arratia, 2000: 47; 1987: 39).

Su punto de vista se identifica claramente con las teorías holísticas de las ciencias sociales que, en palabras de Susan D. Gillespie: “consideran a la sociedad como una entidad que existe más allá de los individuos que la componen. En tanto sistema auto-regulador, la sociedad constriñe o determina las conductas y las creencias individuales, tratando a los individuos como epifenómenos y subestimando el papel que desempeñan los individuos en el cambio social” (Gillespie, 2001: 73 [la traducción del inglés es del autor]).

Dentro de esa orientación podemos situar al funcionalismo, al estructuralismo, al marxismo estructuralista, al conductismo, al materialismo cultural y a la teoría de sistemas sociales. Esos puntos de vista han suscitado abundantes polémicas, y a tales posiciones se han opuesto tanto teorías que destacan la importancia del individuo en la construcción y el cambio sociales, como nuevas orientaciones que intentan, como señala Gillespie: “construir un puente que pueda mediar entre las polarizaciones individualistas y holistas, examinando las relaciones integradoras que vinculan a la sociedad con sus miembros individuales” (Gillespie, 2001: 74 [la traducción del inglés es del autor]). De aquí se derivó un tema fundamental de investigación, tanto a nivel teórico, como del registro arqueológico, para la arqueología post-procesual: la teoría de la agencia o de los agentes sociales (Gillespie, 2001).

En síntesis, la solución teórica a este problema implica la posibilidad de definir con precisión las características específicas que adquieren las múltiples formas de interacción entre las diversas estructuras sociales, históricamente determinadas, y

las entidades individuales, como quiera que les llamemos (individuos, personas, personificaciones, personajes, personalidad, el ser de la persona, el yo, el sí mismo). Tal como lo plantea Susan Gillespie, la compleja integración y red de interacciones entre la sociedad y sus miembros individuales, en los términos de estructura y agencia, se ha convertido en un problema central de la moderna teoría social, en general, y de la arqueología, en particular (Gillespie, 2001). De aquí se derivan tres problemas teóricos a definir:

a) En cada caso concreto, a partir de qué conceptos podemos definir a los miembros individuales de las comunidades. Ya que en las sociedades tradicionales el concepto moderno de individuo no es pertinente. Cuáles son los procesos culturales que determinan la constitución de la persona.

b) Derivado de ese problema, tenemos el de definir a los agentes sociales y el concepto de agencia que utilizamos para cada sociedad concreta, tanto en el nivel del grupo como en el de la persona.

c) La manera en la cual las relaciones: estructura-agencia y colectividad-persona han intervenido en los procesos concretos de creación del arte rupestre.

En relación con estos problemas Mathew H. Johnson nos previene respecto de dos errores que comúnmente se cometen:

1. La categoría del individuo o la persona no es un concepto simple. Las nociones acerca de lo que constituye la individualidad o la categoría de persona, varían ampliamente en el tiempo y en el espacio, no es posible llegar a su definición a través del sentido común o de orientaciones trans-culturales.

2. No debe confundirse la búsqueda de los agentes sociales con la identificación arqueológica de los individuos. La primera es una cuestión teórica que contribuye a explicar la variabilidad de la cultura material. La segunda concierne a problemas de otro orden, planteados por la arqueología histórica (Johnson, 1989).

#### IDENTIFICACIÓN Y DEFINICIÓN DE LA ICONOGRAFÍA EN EL ARTE RUPESTRE

En nuestro trabajo de campo hemos podido observar la constancia en la que determinados tipos iconográficos se repiten en un mismo sitio. Se plantea aquí una interrogante decisiva: ¿qué se necesita saber para poder sostener que las figuras representadas en las manifestaciones rupestres pertenecen a un repertorio iconográfico definido? De existir, ¿tiene que ver ese repertorio con un sistema simbólico

más extenso, como lo puede ser una mitología estructurada? En relación con el caso específico que hemos estudiado (La Proveedora, en el noroeste de Sonora), hasta ahora, lo único que podemos adelantar es que se mantienen como constantes estilísticas algunos aspectos indiscutibles:

a) un grado máximo de esquematización formal de características semejantes en cuanto al diseño, trazado y técnica de grabado en la gran mayoría de las figuras representadas;

b) lo que supone una misma lógica imaginaria en la representación;

c) la repetición de ciertos tipos iconográficos bien definidos, tanto en los diseños antropomorfos, como en los zoomorfos y los simbólico-geométricos (Amador, 2002; 2003);

d) la repetición de ciertas convenciones formales para la representación: 1) frontal en los antropomorfos, 2) de perfil en los mamíferos y 3) de planta en los reptiles (Villalobos, 2003) (Figuras 1 y 4).

Esas constantes nos permiten sostener la hipótesis de que sí existe una iconografía que contiene un repertorio definido y limitado de figuras, un método técnico y un conjunto de disposiciones formales que rigen su representación. Lo que no puede definirse, hasta ahora, es si esa iconografía corresponde a la representación de los relatos míticos de una tradición oral determinada, o si pertenece a un ámbito mágico-ritual o a la representación de determinados eventos sociales, históricos, rituales, si se trata de eventos puramente imaginario-simbólicos o se refiere a la transmisión de conocimientos práctico-utilitarios.

El asunto nos lleva a plantearnos otras preguntas: ¿A qué tipo de concepción espacial-simbólica se refiere la representación de los petrograbados y las pinturas? ¿Se trata de una esquematización bidimensional del espacio real, tridimensional? ¿El carácter plano, bidimensional de la representación corresponde a un espacio sobrenatural o mágico, distinto del espacio físico real de tres dimensiones que habitamos? ¿Se trata simplemente de una esquematización formal que obedece a cánones religiosos y estéticos?

En principio, es necesario establecer el carácter simbólico de toda imagen figurativa que se vale de elementos visuales bi-dimensionales para representar seres y cosas, así como definir que ese proceso está determinado histórica y culturalmente, que pone en juego: una lógica imaginaria particular que se pone de manifiesto por medio de convenciones simbólicas y estéticas determinadas y se sustenta, físicamente, en soportes, materiales y técnicas determinados culturalmente.

La especificidad cultural e histórica de las imágenes, en general, y de las producidas estéticamente, en particular, se encuentra presente en todos sus aspectos: en la forma y el color, en el orden de la composición, en sus figuras y motivos, en las convenciones estéticas que recrean las formas, en la lógica imaginaria que rige la representación de la realidad, en los temas que se representan, en los conceptos que subyacen a éstos y en las diversas funciones que desempeñan esas imágenes. Cada cultura posee sus propios conceptos y cánones para representarla por medio de imágenes y se vale de determinadas técnicas para lograrlo. Los conceptos acerca de la realidad y de su representación imaginaria cambian de acuerdo con el tiempo y el lugar. Tanto desde el punto de vista de su producción como del de su recepción e interpretación, las imágenes están impregnadas en todos sus aspectos de connotaciones culturales específicas.

La inabarcable complejidad física de los seres y las cosas obliga a que toda forma de representación visual de ellos tenga la necesidad de abstraer ciertos aspectos que se convierten en la materia prima de la que se vale la representación para re-figurarlos, para re-construirlos. La representación figurativa de la realidad obliga al uso de técnicas diversas para su reelaboración dentro de una lógica espacial diferente, pues, mientras que los objetos reales son tridimensionales, la imagen es bidimensional:

Las imágenes son, pues, objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones pero permiten ver en ellas tres dimensiones (este carácter paradójico está ligado, desde luego, a que las imágenes muestran objetos ausentes de los que son una especie de símbolos: la capacidad de responder a las imágenes es un paso hacia lo simbólico) (Aumont, 1990: 69).

Sobre esta cuestión, Rudolph Arnheim sostiene que, estrictamente hablando, la única manera de representar el concepto visual de cualquier objeto que posea volumen es a través de un medio tridimensional. Cualquier representación de éste en una superficie plana significa, necesariamente: “una traducción, es decir, presentar algunos factores estructurales esenciales del concepto visual, por medios bidimensionales” (Arnheim, 1977: 72). A pesar de la diversidad prácticamente infinita que existe de posibles representaciones de los seres y las cosas, puede encontrarse una base común a todas ellas.

Desde el punto de vista de la semiótica, Umberto Eco constata esas posibilidades infinitas que contiene la representación visual de la realidad. Sostiene que a nivel de la representación gráfica tenemos infinitas maneras de representar cualquier ser o cosa, las maneras de dibujar un ser o cosa no son previsibles, pero suponen un código y, aunque este código es, por lo general, fácilmente discernible, “a partir de

determinado nivel de codificación, el reconocimiento sólo tiene lugar para quienes poseen el código” (Eco, 1994: 203). Este último es el caso de muchas de las figuras representadas en los petrograbados del sitio que estudiamos pues, al desaparecer el grupo social que los produjo, desconocemos el código que rigió su producción, el desciframiento de los signos visuales se hace muy difícil.

La representación supone la transformación imaginaria de la realidad, su traducción a una lógica espacial distinta y, así, supone una reducción, una abstracción de gran parte de sus características materiales, al ser transformadas éstas en convenciones gráficas simplificadas.

¿Qué necesitamos encontrar en una imagen para poder afirmar que representa un suceso real o imaginado? Primero necesitamos que existan:

a) Ciertos signos visuales que, de acuerdo con una convención social determinada, aparezcan representando seres y cosas –reales o imaginarias.

b) Que esos signos aparezcan representados sobre un soporte que se considere, en conjunto con los signos, como una unidad de enunciado.

c) Que exista una intención deliberada de poner esos signos específicos en una relación semántica tal que, en conjunto, constituyan un enunciado, coherentemente expresado y susceptible de ser descifrado por quien conozca el código.

d) Que el enunciado no sea alterado por la superposición o añadido de otro u otros signos ajenos al código y al enunciado.

e) Que la imagen forme una escena compuesta por: personaje(s), acción(es) y situación(es).

Esto quiere decir que las imágenes también se valen de ciertos signos *convencionales* que no son, necesariamente, inteligibles universalmente. Pueden pertenecer a un código cultural específico y sólo podrán ser descifrados si se conoce el código. No importa que el signo visual sea motivado –a diferencia del signo lingüístico que es arbitrario– y que algunas de sus características imiten propiedades físicas y visuales del objeto representado, a pesar de eso, muchas veces será imposible descifrar el signo si no se conoce el código. Antes de intentar abordar análisis concretos, conviene, sin embargo, establecer las diferencias importantes que existen entre los signos visuales y los lingüísticos:

...el signo [visual] no puede confundirse con una pretendida unidad mínima al modo de fonemas o monemas. Los signos icónicos no son analizables en unidades pertinentes ni se articulan como los signos verbales. Afirmar lo contrario sería una ingenuidad verbocentrista. La semiótica, sin embargo, debe establecer cuál es el estatuto teórico de los elementos que constituyen el plano de la expresión visual y cuál es la relación entre la articulación material y

el plano geométrico. Las unidades propiamente visuales no deben ser reconducidas a categorías lingüísticas sino más bien a un sistema lógico-simbólico de representación de categorías visuales (Vilches, 1991: 22).

Cuando hablamos de código, referido a la imagen y a los signos visuales, estamos entendiendo, precisamente, ese sistema lógico-simbólico de representación de categorías visuales del que habla Vilches. Respecto de nuestro objeto de estudio (las pinturas rupestres, los petrograbados y los geoglifos) entendemos que ese código visual que rigió las formas de representación de la realidad ha sido creado en el interior de una cultura determinada y que sólo por medio de una investigación etnológica adecuada es posible introducirse en el sentido de esa lógica simbólica particular.

Una vez definidas las bases teóricas a partir de las cuales se puede plantear el problema de la iconografía del arte rupestre, nos interesa comentar la hipótesis de González Arratia sobre el carácter fundamentalmente colectivo del repertorio de imágenes representadas en las pinturas y grabados rupestres, que supone su dependencia de una tradición comunitaria, dotada de ciertas convenciones iconográficas, que determinarían las formas de pintar y grabar, así como su significado.

En principio, consideramos que la hipótesis es válida en términos generales, sin embargo, debe matizarse en un sentido mucho más concreto, pues se observa en el trabajo de campo que existen infinidad de variantes particulares de un mismo tipo iconográfico y de combinaciones de tipos con todas sus variaciones concretas. Esto nos lleva a pensar que deben tomarse en cuenta dos criterios que no se excluyen. El primero sostendría la hipótesis de que las variaciones introducidas en los tipos iconográficos pueden referirse a matices de significado de un mismo símbolo. El segundo, que las variaciones pueden referirse a transformaciones colectivas e individuales del repertorio iconográfico.

Como se ha constatado en diversos estudios de las culturas de cazadores-recolectores, las iniciativas individuales benefician a la comunidad y son bien aceptadas, a su vez, en relación con las prácticas chamánicas de búsqueda de la visión, la etnografía ha registrado que la relación entre el imaginario colectivo y la imaginación individual no es unívoca; las aportaciones individuales al repertorio imaginario mítico-simbólico y al protocolo ritual, lejos de ser despreciadas, son bienvenidas (Benedict, 1934; Ames, 1985; Campbell, 1991; Mithen, 1996).

Esto es algo que hemos constatado en relación con los mitos de origen de los *o'odham*: la proliferación de las variaciones de un mismo repertorio mítico hace evidente que se permitió que los guardianes de la tradición oral introdujesen aportaciones personales (Amador, 2005). Por tal motivo, las aportaciones indi-

viduales y las variaciones introducidas a los repertorios iconográficos no deben ser minimizadas. Aún dentro de los sistemas de representación de imágenes más estrictamente codificados, las variaciones de los tipos iconográficos aparecen, porque forman parte de la dinámica propia de todo sistema reglamentado de símbolos; éstos suponen, siempre, tanto la repetición como el cambio, por sutil que éste pueda ser. En la historia de la comunicación con imágenes, como en el interior de la historia del arte, las figuras y los motivos aparecen dentro de ciertos ciclos de continuidad y discontinuidad. Están sujetos a múltiples procesos, cuyas etapas más definidas pueden ser:

1. Aparición.
2. Difusión.
3. Transformación.
4. Desaparición.
5. Resurgimiento en una nueva circunstancia.

Al respecto Harold Spencer dice:

La historia del arte es un proceso recíproco e interminable de continuidad y renovación. Existe, por una parte, la inercia de la tradición, una “transmisión” de conocimientos, costumbres, creencias y prácticas, de generación a generación. El estilo de una sociedad así como su arte tienen una tendencia a retener ciertos aspectos en un nivel relativamente constante, por un periodo determinado de tiempo. La tradición es, así, una fuerza fundamentalmente conservadora. Por otra parte, en los plazos largos, el arte está sujeto a cambios de orientación que actúan sobre el ambiente físico, social y psicológico que lo constituyen y dotan de fuerza; responde a estos de diversas maneras. En ocasiones, estas transformaciones pueden ser tan drásticas que reforman las antiguas configuraciones de una manera tan completa que dan origen a una nueva tradición. La vitalidad de todo el proceso es asegurada por este entrelazamiento de continuidad y renovación. La continuidad de la tradición, vinculando cada forma presente con su pasado y las fuerzas que alteran y renuevan, actuando sobre las resistencias de la tradición, definen un proceso evolutivo que mantiene el vigor de las artes, dando a cada segmento de su historia su identidad particular (Spencer, 1975: 25, [entrecomillado en el original]).

El estudio de este proceso constituye lo que vendría a ser, propiamente dicha, una historia de los motivos, a saber, la historia de los medios y las figuras a través de los cuales se expresan, comunican, manifiestan y representan por medio de imágenes: las cosas, los seres y las ideas, en determinada situación histórica y cultural. Este movimiento de continuidad y discontinuidad de las imágenes, producidas por una cultura, supone las complejas relaciones que existen entre la constancia y la

transformación de los signos visuales y las prácticas de representación, de acuerdo con los sistemas de valores culturales.

No puede olvidarse, sin embargo, que las variaciones particulares de ciertos tipos iconográficos pueden implicar, también, matices de significado, en la medida en la cual se les asocie con otros signos iconográficos en combinaciones distintas y que se les sitúe en contextos del espacio natural y cultural con diferente significado simbólico. Debemos poner atención tanto a las relaciones de los distintos signos visuales entre sí, como a los cambios temáticos con los que puedan estar asociados. De tal forma, el registro debe dar cuenta de todos esos detalles específicos. Para tal efecto, deben registrarse, no sólo los signos individuales, las unidades mínimas, sino los conjuntos completos donde pueda observarse todo el contexto semántico-espacial de los elementos individuales y su relación con el entorno natural-cultural en el que se ubican y distribuyen; contextos a partir de los cuales pueden definirse relaciones simbólicas de los signos entre sí, en relación con otros elementos culturales y con el paisaje.

Se exige, además, una clasificación tipológica minuciosa que pueda definir las figuras básicas, sus variaciones y el contexto en el cual se dan las variaciones. Esto último es muy importante porque muchas veces se diseñan tipologías, como es el caso de Ballereau, pero a la hora que el autor presenta el catálogo de los diferentes tipos iconográficos, éstos aparecen descontextualizados y resulta imposible, debido a ese error, establecer relaciones estadísticas de frecuencia de asociación con otras figuras y con otros grupos de grabados dentro del mismo sitio (Ballereau, 1988). El adecuado registro arqueológico es una herramienta fundamental para organizar y catalogar los tipos iconográficos, si se realiza con los criterios descriptivos óptimos.

Asociado con estos problemas teóricos y prácticos de la investigación se presenta, inmediatamente, el asunto del estilo: un concepto fundamental para comprender, no sólo los detalles, sino el conjunto de la problemática cultural implicada en las pinturas y grabados rupestres. La cuestión radica en la manera de entender el concepto de estilo, aquí discrepamos de la orientación sostenida por González Arratia, quien menosprecia los estudios de estilo (González Arratia, 2000). Coincidimos, en cambio con Francisco Mendiola, quien sostiene que:

El estilo gráfico-rupestre es en sí el patrón homogéneo de la forma cultural rupestre que refleja pautas de conducta social ubicadas en un mismo tiempo y espacio. La observación de las regularidades morfológico-técnicas internas de dicha forma, asociadas externamente al contexto natural y cultural, muestra como la gráfica rupestre respondió a necesidades estético-utilitarias de representación, conocimiento y control de la realidad por parte de la sociedad o grupo cultural determinado (Mendiola, 2002: 24).

En otro texto el autor sostiene que la transfiguración estética de la forma, presente en el arte rupestre, es reveladora del proceso cognitivo de la realidad, implícito en esa expresión formal. Valora, en ese sentido, la riqueza de significado que el análisis estilístico y estético del arte rupestre aportan (Mendiola, 2003).

Desde nuestro punto de vista, el aspecto estético de las manifestaciones rupestres es esencial y un elemento constitutivo, imprescindible para el análisis antropológico. Vale la pena, para ello, matizar con cuidado nuestro punto de vista, señalando que las manifestaciones rupestres, como la etnografía, la etnohistoria y la arqueología lo confirman, no tienen una finalidad única ni primordialmente estética, sino que su producción está asociada a un amplio complejo de prácticas rituales.

Resumiendo lo que David S. Whitley afirma sobre los grabados y pinturas rupestres de California, concluimos que:

a) “Contrariamente a los espacios y contextos culturales donde se sitúan las obras pertenecientes al concepto europeo de arte [...] las manifestaciones rupestres [de los indios de California] se yuxtaponen al paisaje natural” (Whitley, 2000: 35 [la traducción del inglés es del autor]).

b) El arte de los indios de California es artístico, “en nuestro sentido del término, lo que no puede ser negado, independientemente de lo que pudiese haber sido la intención de sus creadores” (Whitley, 2000: 35 [la traducción del inglés es del autor]).

c) “Algunas de estas manifestaciones rupestres tienen las cualidades que acostumbramos atribuir a las obras maestras de arte: una afirmación de dominio del oficio artístico y de excelencia estética que trasciende las particularidades culturales y los límites temporales y espaciales” (Whitley, 2000: 35 [la traducción del inglés es del autor]).

Creo que vale la pena ver con más detalle algunas de estas afirmaciones. En primer término, resulta importante destacar algo que parece evidente: que las pinturas, los grabados rupestres y los geoglifos, tal como la etnografía lo confirma, no tienen una finalidad única ni primordialmente estética, sino que su producción está asociada a un amplio complejo de prácticas rituales, dentro de las cuales, la función estética desempeña un papel fundamental.

Existen numerosos ejemplos de pinturas rupestres cuya preparación, trazado y proceso completo de la realización que da como resultado la composición final, han sido tan minuciosa y hasta obsesivamente cuidados que, muy difícilmente, podríamos poner en duda la existencia de una intención estética. Tenemos el caso de la cueva de Chauvet, en Francia, que contiene muestras de pinturas rupestres y otras

evidencias con fechas tan tempranas que la ubicarían entre 32 000 y 26 000 AP. Jean Clottes describe las técnicas pictóricas utilizadas ahí, de la siguiente manera:

El examen minucioso mostró la manera en la cual una variedad de sofisticadas y, en ocasiones, inusuales técnicas, habían sido utilizadas para crear representaciones de animales. Sobre los dos paneles negros principales, la superficie de la pared había sido raspada y pulida para obtener un color blanco homogéneo que sirviera de base al dibujo de las figuras. Eso se hizo, no en una sino en repetidas ocasiones, para deshacerse de las figuras anteriores y, la manera en la cual algunos animales cabían tan justamente dentro de las áreas pulidas, dejaba ver que la preparación de las superficies de la roca había sido llevada a cabo de manera deliberada, teniendo en mente imágenes específicas. En algunas zonas, el área en blanco fue luego pintada con una capa ligera de pintura, como para crear una atmósfera de base sobre la cual se pintarían los animales. Además de estos elaborados trabajos preparatorios, los artistas trataron de dar relieve a las figuras, y lo lograron, raspando y puliendo alrededor de los contornos, haciendo de esa manera que destacaran debido al contraste entre lo oscuro de la línea y lo claro de la superficie que la rodeaba (Clottes, 1998: 117 [la traducción del inglés es del autor]).

El caso de la cueva de Chauvet no es único, en relación con algunas técnicas pictóricas empleadas en las pinturas rupestres de la región cantábrica, durante el Paleolítico Superior, Ignacio Barandiarán describe su cuidadosa técnica de realización:

Los artistas del Paleolítico Superior trazaron a veces esbozos con carbón para proceder luego al dibujo definitivo de los contornos con un trazo seguido o taponado y al relleno de planos de pintura, extendiendo el pigmento con un pincel o soplándolo. El empleo de tonalidades de los colores básicos (rojo y negro) con raspado o lavado de tintas y repaso de algunos perfiles permite diferenciar volúmenes, colores e iluminación según las partes del cuerpo representado. Así mismo, el recurso a varios tipos de grabado permite distinguir texturas y coloraciones de la piel de un animal, concretar detalles y sugerir volúmenes (Barandiarán, 1999: 7).

La sofisticación que en muchos casos muestran las pinturas y grabados rupestres desmiente las interpretaciones evolucionistas que atribuyen una supuesta simplicidad primitiva a las sociedades que las produjeron y muestra la verdadera maestría técnica y estética que hace evidente la correspondencia entre un sistema simbólico complejo a nivel de la religiosidad y un sistema artesanal-artístico desarrollado.

No obstante, el hecho de que la función estética esté subsumida dentro de un conjunto simbólico y funcional más amplio, no indica que no haya sido fundamental y un aspecto intrínseco de su producción. La maestría en el oficio artístico y artesano, así como la excelencia estética en la producción de ciertos objetos y obras de muy distintos tipos, lejos de haber sido algo ajeno a las culturas prehispánicas de América, era uno de sus rasgos distintivos (Amador, 2006).

En el arte rupestre, las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética son interdependientes y se apoyan mutuamente, de modo que sólo cobran sentido en el interior de un determinado trayecto antropológico, como lo llama Durand: “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand, 1981: 35-37 [en cursivas en el original]).

Refiriéndose, en particular, al ámbito de las culturas prehispánicas y de las culturas indígenas contemporáneas del noroeste de México, Miguel Olmos Aguilera sostiene que existe toda una serie de características que diferencia el arte indígena de otros códigos artísticos, en particular, los occidentales modernos (Olmos Aguilera, 1998). Destaca que “al interior de las culturas tradicionales observamos, por ejemplo, que existen lazos indisolubles que entretejen las manifestaciones estéticas con los sistemas de creencias y la visión colectiva del mundo” (Olmos Aguilera, 1998: 18). Sintetiza las características particulares de lo que él llama arte indígena, de la siguiente manera:

*a)* Existe una relación intrínseca entre el arte y la religión o el sistema de creencias, siendo ésta la razón por la cual podemos hablar de un arte indígena religioso a nivel colectivo.

*b)* El código de comunicación es bien conocido, difundido y socializado por los miembros de la comunidad.

*c)* El arte es eminentemente simbólico y, por otro lado, permite compartir, entre los miembros de la comunidad, los elementos simbólicos y arquetípicos que aparecen en el pensamiento indígena antiguo y contemporáneo.

*d)* El arte está articulado directamente con la reproducción social (Olmos Aguilera, 1998: 18-19 [la traducción del francés es del autor]).

Para sustentar nuestro punto de vista con mayor detalle, expondremos detenidamente nuestro concepto de estilo y su relación con el arte rupestre (Amador, 2007).

#### CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL ARTE RUPESTRE

Cuando hablamos de estilo nos referimos, no sólo a las estructuras visuales y los sistemas formales que presentan los diseños de las pinturas rupestres, los petrograbados, los geoglifos u otros productos culturales como la cerámica y la cestería, sino, a todo el conjunto cultural que implica, también, las ideas y creencias que subyacen

a esas estructuras y sistemas, mismos que se asocian con sus funciones sociales, las prácticas que les dan origen, las técnicas y materiales empleados en su creación.

La configuración formal de los diseños contiene importantes claves acerca de su significado simbólico. Todos estos aspectos poseen un carácter cultural e histórico específico que sólo puede ser comprendido desde una perspectiva compleja que articule los conocimientos obtenidos por medio de la etnografía, la etnohistoria, la arqueología y la hermenéutica simbólica.

Los estilos suponen todo el conjunto de creencias religiosas y manifestaciones espirituales, sistemas conceptuales, expresiones estético-formales y características técnicas, que son comunes a un gran conjunto de producciones culturales, correspondientes a un periodo histórico y cultural determinado. Los estilos suponen una lógica particular, conceptos generales acerca de la realidad que forman parte de una cosmovisión. A su vez, esa visión del mundo, con su universo imaginario, define los temas y los motivos, así como el modo de tratarlos (iconografía), lo que supone una expresión formal particular que se traduce en determinados métodos de representar los seres, las cosas y las ideas. La expresión formal de los motivos comprende, consecuentemente, una estética. Toda estética supone ciertas reglas para la producción de las imágenes, cuyo conjunto normativo, entendido como un sistema estructurado, constituye lo que llamamos: canon estilístico.

En tanto sistema, el canon define la configuración formal concreta, los modos prácticos de su concreción en las imágenes, operando, así, como un conjunto de conceptos, de reglas formales y de técnicas para la producción de las pinturas y los grabados rupestres, los diseños cerámicos, los diseños textiles y de la cestería.

Nos hemos orientado, de manera consciente y deliberada, hacia un concepto iconográfico de estilo, en la medida que el problema que nos planteamos es el estudio comparativo de los diseños del arte rupestre, de los motivos formales (decorativo-simbólicos) pintados en la cerámica, de los motivos grabados en los ornamentos de concha y los motivos tejidos en la cestería. De ahí que el concepto *isocrético* de estilo, acuñado por Sackett, (1977; 1982; 1986) o el concepto alternativo de Binford de *estilo regional* sólo nos serán útiles en segundo término. Especialmente este último, definido por él mismo en referencia a “los patrones habitualmente ejecutados y a la organización simbólicamente consciente de la variabilidad formal” de los objetos producidos culturalmente (Binford, 1983; 1989: 58). A la idea anterior, Binford añade la hipótesis de que la variación en los diseños de ciertas herramientas está en función de “contextos organizativos cambiantes, que surgen como una respuesta diferencial de la gente a las dinámicas de su medio ambiente” (Binford, 1989: 60). Estas ideas pueden ser útiles a la hora de plantearnos el problema de definir las condiciones y posibilidades

de existencia de uno o varios *estilos regionales* de arte rupestre y su relación con otros conjuntos de artefactos.

El análisis concreto del estilo nos lleva a tomar en consideración un conjunto muy amplio de variables que se articulan de la siguiente manera:

I. Los medios de la expresión formal: el primer momento de la interpretación se refiere, básicamente, a los medios materiales en los que se sustenta la producción de pinturas y grabados rupestres, así como de otros objetos culturales, estéticamente trabajados. El estilo se entiende, desde esta perspectiva, como la constancia en el uso de unos mismos medios de expresión formal: el conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión (Schapiro, 1958; 1962); lo que nos lleva a describir en detalle los aspectos particulares que este concepto comprende:

a) Tenemos primero los materiales: arenisca, basalto y granito en los petrograbados; pigmentos, aglutinantes y el soporte rocoso en el caso de las pinturas rupestres; la madera, el barro, las fibras naturales en el caso de otros utensilios; la cerámica, la cestería y los textiles, por ejemplo. Sería esto lo más básico y deberíamos preguntarnos si las posibles preferencias por ciertos materiales son un primer indicio de un rasgo estilístico, además de una cuestión práctica.

b) En segundo término vendrían las técnicas y las herramientas específicas a partir de las cuales se enfrentan los materiales, desde una orientación práctica definida que tiene una relación estrecha con los aspectos utilitario, simbólico y estético.

c) Dentro de lo que podemos concebir como los medios de expresión de las artes tradicionales, en el nivel de la estructura visual más estricta, tenemos, en el nivel formal más abstracto, los elementos básicos: forma, color, luminosidad y cualidades materiales como sus recursos estructurales más básicos. Los elementos pueden entenderse, desde el punto de vista estilístico, como posibilidades diversas para la creación de una unidad formal, de una articulación particular de medios: de una composición. Los medios plásticos aparecen, entonces, como el recurso de un grupo étnico, de una cultura, o de una fase cultural para expresarse. Y esa cultura usa los medios expresivos de unas formas particulares. Las maneras concretas de usar los medios de expresión formal se refieren a un segundo aspecto del concepto de estilo que presentamos enseguida.

d) Después viene la iconografía propia de cada cultura y periodo, caracterizada por el uso de ciertas figuras, motivos y composiciones. Estos suponen, además, las modalidades concretas de su representación; es decir, convenciones estilísticas muy definidas. Se trata de la lógica imaginaria específica que determina tanto las

figuras y motivos, como la forma precisa de su presentación visual. A manera de ejemplo, se podría mencionar la particular simplificación esquemática a la hora de representar las figuras zoomorfas y antropomorfas o el constante recurso de un determinado tipo de greca para simbolizar algún aspecto del ciclo natural o para servir como marcador territorial de un grupo determinado, en el caso de los petrograbados, pinturas y geoglifos.

e) Tenemos, enseguida, los motivos y los temas que sirven como medio de expresión de las ideas y son un reflejo de las prácticas sociales. En ocasiones, pueden ilustrar ya sea aspectos de los conocimientos práctico-utilitarios, de las creencias religiosas, de los rituales o ejemplificar formas de comportamiento, significativas, desde un punto de vista ético y espiritual.

II. La articulación interna de los medios de expresión –materiales, técnicas, elementos formales, figuras, motivos, temas y composiciones– observados en el conjunto de las manifestaciones rupestres, o en cualquier otra manifestación de la cultura material, revela los rasgos esenciales de un estilo (Schapiro, 1962). La manera particular en la cual esos diversos aspectos se articulan entre sí, supone una coherencia idiomática en el interior del conjunto de la expresión, no sólo en lo que se refiere a una sola forma de producción cultural, sino en todo el conjunto de la cultura material. Más aún, las relaciones que las partes constitutivas de la cultura material de una sociedad determinada establecen entre sí, tienen un sentido y una coherencia específica. El estudio comparado del estilo particular de las diversas manifestaciones de la cultura material, de una misma sociedad, nos permite observar que pertenecen a un conjunto intencional que define su forma, significado y función dentro de una totalidad.

a) La manera en la que aparecen y se utilizan las formas puras, las figuras, los motivos, los temas y los símbolos en los diversos objetos que conforman la cultura material de un grupo o un periodo determinado tiene significados precisos que suponen relaciones de interdependencia de las partes entre sí (Panofsky, 1983).

b) La interdependencia de los medios expresivos supone unos principios organizativos (Schapiro, 1962). Las correspondencias entre los diversos aspectos, elementos y partes de la cultura material revelan un estilo cuando la constancia en la manera de ordenar las relaciones de los medios expresivos entre sí se hace visible, poniéndose al descubierto los principios religiosos y espirituales, los significados simbólicos y los valores estéticos que subyacen a las formas de expresión. El concepto de principios organizativos puede ser entendido, no sólo como las constantes que ponen de manifiesto las características específicas de

un estilo, sino, también, como lo que dota de consistencia al conjunto: lo que permite una relación armoniosa y coherente de las partes entre sí, a la vez: útil, estética y simbólicamente significativa. Este principio aparece en el conjunto de las producciones concretas de las diversas artes tradicionales y permite llevar a cabo una comparación sistemática del estilo de los diversos objetos entre sí.

III. El estilo como manifestación esencial de una cultura es el principio organizador y aparece como manifestación de estructuras básicas que dan unidad a un grupo social o a una fase cultural. El principio organizador posee características particulares que definen el conjunto de una cultura determinada. Para decirlo de otra manera, podemos recordar las palabras de Claude Lévi-Strauss: el conjunto de las costumbres de un pueblo ha tenido siempre un estilo particular, estas costumbres integran un sistema (Lévi-Strauss, 1992). Entendemos, sin embargo, el concepto de sistema como una articulación compleja y plural de distintos órdenes que guardan relaciones diversas de regularidad e irregularidad, afinidad y contradicción entre sí. Desde el punto de vista de Lévi-Strauss, el estilo cultural tiene también una función identitaria: toda comunidad siente una profunda necesidad de definirse a sí misma en relación con los demás, por lo cual crea su estilo particular (Lévi-Strauss, 1997).

Clifford Geertz sostiene que: “los símbolos sagrados tienen la función de sintetizar el *ethos* de un pueblo —el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético— su cosmovisión” (Geertz, 1997: 89). Idea cuyo sentido desarrolla de la siguiente manera:

En la creencia y en la práctica religiosas, el *ethos* de un grupo se convierte en algo intelectualmente razonable, al mostrárselo como representante de un estilo de vida, idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión, en tanto que ésta se hace emocionalmente convincente al presentársela como una imagen de un estado de cosas peculiarmente bien dispuesto para acomodarse a tal estilo de vida. Esta confrontación y mutua confirmación tiene dos efectos fundamentales. Por un lado, objetiva preferencias morales y estéticas al pintarlas como las impuestas condiciones de vida implícitas en un mundo con una estructura particular, como una inalterable forma de realidad, captada por el sentido común. Por otro lado, presta apoyo a estas creencias sobre el mundo, al invocar los sentimientos morales y estéticos profundamente sentidos como experimentada evidencia de su verdad. Los símbolos religiosos formulan una congruencia básica entre un determinado estilo de vida y una metafísica específica (las más veces implícita), y así cada instancia se sostiene con la autoridad tomada de la otra (Geertz, 1997: 89).

La especificidad cultural que se manifiesta en el estilo se presenta como un medio auto-referencial y de integración social. El estilo de los objetos y prácticas

culturales dota de unidad y coherencia a cada cultura por un periodo de tiempo determinado y se hace evidente, tanto en las partes, como en el conjunto de las manifestaciones de su producción cultural.

Para Eduardo Matos Moctezuma:

El estilo puede definirse como cualquier manera distintiva, y por ello reconocible, en la que algo es ejecutado o elaborado. Para la arqueología, el análisis del estilo es de primordial importancia, pues permite inferir distintos tipos de información. Debido a que el estilo indica cierto grado de cohesión social, las transformaciones o el abandono de un estilo en particular son vistos como consecuencias de cambios en uno o varios aspectos de la vida del grupo al que se relaciona y de hecho esos cambios son uno de los indicadores más utilizados para establecer épocas. La distribución de un estilo es considerada como reflejo de la distribución de una cultura; por ello, es útil delimitar áreas en las que se comparten modos de producir y decorar artefactos y en las que se asume que los grupos que las habitan son portadores, en ciertos momentos y por diversas causas, de tradiciones culturales si no iguales por lo menos similares, como un primer acercamiento para establecer unidades de otro tipo: políticas, comerciales, etc. Monolitos como los hallados en la ciudad de México son expresión de lo que se llama estilo mexica; son muestra del control que existía por parte de la clase dirigente sobre la producción de obras asociadas a los rituales religiosos y políticos, y su distribución en Mesoamérica puede ser vista como un reflejo de la extensión del dominio mexica (Matos Moctezuma, 1998: 21).

Polly Schaafsma sostiene que las variaciones estilísticas del arte rupestre son indicio y reflejo de diversas actividades, relaciones y cambios culturales:

Además, el arte rupestre provee al arqueólogo con otras clases de información. Se convierte en una herramienta sensible cuando se la ve a través de sus múltiples manifestaciones estilísticas, contribuyendo a identificar relaciones culturales, patrones de comunicación, evidencias de intercambio, comercio y otros tipos de contacto cultural (Schaafsma, 1980: 1-3 [la traducción del inglés es del autor]).

Respecto de estas hipótesis generales de trabajo, sin embargo, debemos tener cierta cautela, señalando, en cada caso: las rupturas y discontinuidades, las variaciones, así como las incongruencias y contradicciones que muestra todo sistema cultural, en función de su inherente complejidad (Amador, en prensa).

## CONCLUSIONES

En síntesis, hemos intentado enunciar los principios de una propuesta de método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre, organizados de acuerdo con los problemas que consideramos son los más importantes para el desarrollo de una investigación sistemática de largo plazo.

A la hora de estudiar las manifestaciones rupestres es necesario ampliar la esfera del análisis más allá de las pinturas, los grabados y los geoglifos; situarlos, no sólo en relación con los soportes rocosos o el suelo sobre el que se encuentran sino, respecto de su contexto cultural y de su entorno natural, pues, su producción constituye una forma de acción consciente para modificar simbólicamente el paisaje; el simbolismo del paisaje es una característica fundamental, asociada a la producción de pinturas, grabados rupestres y geoglifos. Proceder de tal manera implica congruencia con los principios del análisis simbólico, para el cual, la importancia del contexto es fundamental. La asociación simbólica: sitio-panel-motivo será la que permita potenciar el significado pleno de la iconografía.

En numerosos casos, a esos tres factores debemos añadir la orientación astronómica, como un elemento igualmente importante en cuanto a su simbolismo. Cada sitio tiene sus particularidades que deben ser observadas con atención y obedecen, en cada caso, a procesos culturales concretos y diferenciados.

La observación reiterada de patrones muy definidos en la producción de manifestaciones rupestres nos conduce a la conclusión de que las manifestaciones rupestres constituyen una construcción cultural estructurada y que esa estructura puede ser mostrada por el análisis sistemático. Cabe aclarar, sin embargo, que ese carácter estructurado que presentan las manifestaciones rupestres incluye discontinuidades, variantes, excepciones y contradicciones que son propias de todo conjunto estructurado, en función de la complejidad que caracteriza a las producciones culturales.

Pensamos que las diversas funciones atribuidas a estos vestigios arqueológicos no son excluyentes entre sí, que pueden tener varias funciones, simultáneamente; la definición de las funciones desempeñadas por las manifestaciones rupestres implica reconocer, en primer término, la diversidad y multiplicidad del sistema de funciones en el que se sitúan, lo que descartaría las aproximaciones simplistas y reduccionistas que tienden a limitarse a una perspectiva unifuncional.

Para lograr una apreciación más precisa de las funciones sociales desempeñadas por el arte rupestre y de los procesos que les dieron origen, es necesario establecer, no sólo un mapa que permita definir los patrones de distribución y sus relaciones con el resto de los elementos de la cultura material y el entorno natural del sitio,

sino también, realizar excavaciones sistemáticas y el uso de las nuevas tecnologías que se concentren en el estudio de los restos dejados por la producción de grabados y pinturas y permitan definir con mayor precisión las herramientas, los métodos de trabajo, la dinámica de los procesos de producción, la posible evidencia de eventos rituales, asociados a ellos. Información que resultaría invaluable para una investigación sistemática, rigurosa y en profundidad del arte rupestre. En ese sentido, el apoyo de la etnografía, la etnohistoria y la hermenéutica resultan fundamentales para la interpretación del arte rupestre.

Para situar al arte rupestre en su contexto cultural debe tomarse como punto de partida la complejidad que existe en las relaciones que se establecen entre las formas simbólicas y las formas que adquiere la actividad social. Sistemas simbólicos y sistemas sociales se sustentan unos a otros. La actividad productiva va más allá de las meras acciones funcionales y utilitarias, implicando siempre, representaciones, imágenes, creencias e ideas que forman parte indisoluble de ella y que definen su significado. Las creencias religiosas, la estructura política y el sistema de organización económica están articuladas de manera compleja, determinándose, recíprocamente. El reconocimiento del trasfondo de complejidad que presenta el problema, obliga a tomar distancia respecto de ciertas estrategias cognitivas que, por el contrario, simplifican en extremo la realidad.

La interpretación del arte rupestre está asociada con problemas teóricos que se derivan de las múltiples interacciones: estructura-agencia y colectividad-persona, dentro de cada cultura. La solución teórica de estos problemas implica la posibilidad de definir con precisión las características específicas que adquieren las diversas formas de interacción entre las variadas estructuras sociales, históricamente determinadas y las entidades individuales, como quiera que les llamemos (individuos, personas, personificaciones, personajes, personalidad, el ser de la persona, el yo, el sí mismo).

La integración y red de interacciones entre la sociedad y sus miembros individuales, en los términos de estructura y agencia, se ha convertido en un problema central de la moderna teoría social, en general, y de la arqueología, en particular. Asociado a estos problemas teóricos y prácticos de la investigación se presenta, inmediatamente, el asunto del estilo: un concepto fundamental para comprender, no sólo los detalles, sino el conjunto de la problemática cultural implicada en las pinturas, los grabados rupestres y los geoglifos.

Desde nuestro punto de vista, el aspecto estético de las manifestaciones rupestres es esencial y un elemento constitutivo, imprescindible para el análisis antropológico. Vale la pena, para ello, matizar con cuidado nuestro punto de vista, señalando que las manifestaciones rupestres, tal como la etnografía, la etnohistoria

y la arqueología lo confirman, no tienen una finalidad única ni primordialmente estética, sino que su producción está asociada a un amplio complejo de prácticas rituales. En el arte rupestre, las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética son interdependientes y se apoyan mutuamente, de modo que sólo cobran sentido en el interior de un determinado trayecto antropológico, en el sentido en el que lo define Gilbert Durand.

## REFERENCIAS

AMADOR BECH, JULIO

- 2002 *Antropología del desierto: medio ambiente y cultura*. Proyecto: “Manifestaciones de arte rupestre en el estado de Sonora, clasificación, análisis e interpretación, primera etapa: Petrograbados del cerro “La Proveedora”, Informe de estancia de campo, septiembre 2002, Proyecto DGAPA/PAPIIT, mecanoscrito, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- 2003 *Antropología del desierto: medio ambiente y cultura*. Proyecto: “Manifestaciones de arte rupestre en el estado de Sonora, clasificación, análisis e interpretación, primera etapa: Petrograbados del cerro “La Proveedora”, Informe de estancia de campo, marzo-abril 2003, Proyecto DGAPA/PAPIIT, mecanoscrito, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- 2005 De la tradición oral a la escritura. Mitos de origen de los O’odham: Versiones, formas de transmisión y transcripción, en *Anales de Antropología* 39-1: 131-165, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- 2006 La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año XLVII, núm. 196, enero-abril, FCPYS-UNAM, México.
- en prensa *El significado de la obra de arte, Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

AMES, KENNETH M.

- 1985 Hierarchies, Stress and Logistical Strategies Among Hunters-gatherers in Northwestern North America. T. D. Price and J. A. Brown (eds.), *Prehistoric hunters-gatherers: The Emergence of Cultural Complexity*, Orlando Academic Press.

ARNHEIM, RUDOLPH

- 1977 *Arte y percepción visual*. Eudeba, Buenos Aires.

AUMONT, JACQUES

1990 *La imagen*. Paidós, Barcelona.

BAHR, DONALD ET AL.

2001 *O'odham Creation and Related Events: As Told to Ruth Benedict in 1927 in Prose, Oratory and Song by the Pimas William Blackwater, Thomas Vanyiko, Clara Ahiel, William Stevens, Oliver Wellington and Kisto*. University of Arizona Press, Tucson.

BALLEREAU, DOMINIQUE

1988 El arte rupestre en Sonora: petroglifos en Caborca. *Trace*. Diciembre, núm. 14, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México.

1991 Lunas crecientes, soles y estrellas en los grabados rupestres de los cerros de la Provedora y Calera. Johanna Broda et al., *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

BARANDIARÁN, IGNACIO

1999 El arte prehistórico. Ramírez et al., *Historia del arte. El mundo antiguo*, Alianza Editorial, Madrid.

BAUDRILLARD, JEAN

1979 *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI Editores, México.

BENEDICT, RUTH

1934 *Patterns of Culture*. Houghton Mifflin Company, Boston.

BINFORD, LEWIS, R.

1983 *In Pursuit of the Past, Decoding the Archaeological Record*. Thames and Hudson, Londres (existe traducción castellana: *En busca del pasado*. Crítica, Barcelona, 2004).

1989 Styles of Style. *Journal of Anthropological Archaeology*, volumen 8, núm. 1: 51-67.

BOLTON, HERBERT E.

1936 *The Rim of Christendom*. Macmillan, Nueva York.

BOSTWICK, TODD W. Y STAN PLUM

[en línea] *The Shaw Butte Prehistoric Observatory in Phoenix, Arizona*. Consultado en: <http://www.amug.org/~sbplum/Shawindex.html>.

BRADLEY, RICHARD

1991 Rock Art and the Perception of Landscape. *Cambridge Archaeological Journal* 1.

CAMPBELL, JOSEPH

1991 *Las máscaras de Dios, mitología primitiva*. Alianza Editorial, Madrid.

CLOTTE, JEAN

1998 The Three Cs: Fresh Avenues Towards European Palaeolithic Art. *The Archaeology of Rock-Art*, Christopher Chippendale y Paul S. Taçon (eds.), Cambridge University Press.

DURAND, GILBERT

1981 *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, Madrid.

1993 *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Anthropos/UAM, Barcelona.

EAGLETON, TERRY

2000 *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós, Barcelona.

ECHEVERRÍA, BOLÍVAR

2001 *Definición de la cultura*. Editorial Itaca-UNAM, México.

ECO, HUMBERTO

1994 *La estructura ausente*. Editorial Lumen, Barcelona.

FISH, PAUL R., SUZANNE K. FISH Y CHRISTIAN E. DOWNUM

1991 Nuevas observaciones sobre el fenómeno trincheras. *Noroeste de México*, 11: 61-74, Centro INAH Sonora.

2006 Cimas, patrón de asentamiento e ideología de los cerros de Trincheras. Ponencia presentada en el *Seminario de Arqueología del Norte de México*, 14-16 de agosto, Coordinación Nacional de Arqueología INAH-Centro INAH Sonora, Museo Nacional de Antropología, México.

GEERTZ, CIFFORD

1997 *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.

GILLESPIE, SUSAN D.

2001 Personhood, Agency and Mortuary Ritual: A Case Study from the Ancient Maya. *Journal of Anthropological Archaeology* 20: 73-112.

## GONZÁLEZ ARRATIA, LETICIA

- 1987 *Teoría y método en el registro de las manifestaciones gráficas rupestres*. INAH, Cuaderno de trabajo núm. 35, Departamento de Prehistoria, México.
- 2000 El estudio de los petroglifos: un enfoque arqueológico. Jaime Litvak y Lorena Mirambell (coords.) *Arqueología, historia y antropología*, INAH, México.

## HARTLEY, R. J.

- 1992 *Rock Art on the northern Colorado Plateau*. Aldershot, Avebury.

## HAYDEN, JULIAN

- 1967 A Summary of Prehistory and History of the Sierra Pinacate, Sonora. *American Antiquity*, vol. 32. núm. 3.
- 1972 Hohokam Petroglyphs on the Sierra Pinacate, Sonora, and the Hohokam Shell Expeditions. *The Kiva*, vol. 37, no. 2.
- 1976 Pre-altiternal Archaeology in the Sierra Pinacate, Sonora. *American Antiquity*, vol. 41.
- 1982 Ground Figures of the Sierra Pinacate, Sonora, México. Mc. Guire Randall y Michael B. Schiffer (eds.) *Hohokam and Patayan. Prehistory of Southwestern Arizona*, Nueva York y Londres, Academic Press.

## HODDER, IAN

- 1994 *Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*. Crítica, Barcelona.

## INGOLD, TIM

- 2000 *The Perception of Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge, Londres.

## JOHNSON, MATHEW H.

- 1989 Conceptions of Agency in Archaeological Interpretation. *Journal of Anthropological Archaeology* 8.

## LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

- 1992 *Tristes trópicos*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- 1997 *La vía de las máscaras*. Siglo XXI Editores, México.

## LLOYD, WILLIAM J. AND COMALK-HAWKIH

- 1911 *Aw-aw-tam Indian Nights: Being the Myths and Legends of the Pimas of Arizona*. Lloyd Group, Westfield, N. J.

LÓPEZ-AUSTIN, ALFREDO

1996 *Los mitos del tlacuache*. UNAM-IIA, México.

MARTÍN JUEZ, FERNANDO

2002 *Contribuciones para una antropología del diseño*. Gedisa, Barcelona.

MATOS MOCTEZUMA, EDUARDO

1998 *Cultura y estilo*. *Arqueología mexicana*, vol. V, núm. 30, marzo-abril.

MAUSS, MARCEL

1979 *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos, Madrid.

MENDIOLA GALVÁN, FRANCISCO

2002 *El arte rupestre en Chihuahua*. INAH-Instituto Chihuahuense de la Cultura, México.

2003 La gráfica rupestre, ¿artefacto, forma cultural o arte? Duda permanente para el caso de la arqueología mexicana. Rodolfo Coronado y Eugeni Porras (coords.) *Miradas antropológicas del norte de México*, INAH, México.

MITHEN, STEVEN

1996 Social Learning and Cultural Tradition: Interpreting Early Paleolithic Technology. *Human Ancestry: Power, Sex and Tradition*, J. Steele and S. Shennan, (eds.) Routledge, Londres.

MORIN, EDGAR

1994 *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Barcelona.

OLMOS AGUILERA, MIGUEL

1998 *Les représentations de l'art indigène dans le Nord-Ouest du Mexique. Esquisse de relations entre l'ethno-esthétique et l'archéologie*. Tesis doctoral en antropología social y etnología, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París.

PAGAN PERNONO, DATO

1987 El estudio del arte rupestre en el contexto de la arqueología. *Boletín Museo del Hombre Dominicano*, vol. 20, Santo Domingo.

PANOFSKY, EDWIN

1983 *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial, Madrid.

PÉREZ-TAYLOR, RAFAEL (COORD.)

- 2002a Algunas reflexiones para pensar-comprender una antropología de la complejidad. *Antropología y complejidad*, Gedisa, Barcelona: 9-20.
- 2002b Construir el espacio. Pérez-Taylor, Rafael (comp.) *Antropología y complejidad*, Gedisa, México.

QUIROZ, ROSSANA Y GLORIA GARCÍA GRANDE

- 2002 *Registro fotográfico de manifestaciones rupestres. Base metodológica*. (Mecanoescrito), proyecto DGAPA/PAPIIT, Antropología del desierto, Medio ambiente y cultura en el noroeste de México y el suroeste de los Estados Unidos.

RUSSELL, FRANK

- 1980 *The Pima Indians*. Annual Report of the American Bureau of Ethnology, Washington, DC re-edition University of Arizona Press.

SANTOS ESTÉVEZ, MANUEL Y CRIADO BOADO FELIPE

- 1998 Espacios rupestres: del panel al paisaje. *Arqueología Espacial* 19-20, Arqueología del paisaje, Teruel.

SAUER, CARL AND BRAND, DONALD

- 1931 Prehistoric Settlements of Sonora with Special Reference to Cerros de Trincheras. *University of California Publications in Geography*, vol. 5, núm. 3, Berkeley, Estados Unidos.

SACKETT, JAMES R.

- 1977 The Meaning of Style in Archaeology: A General Model. *American Antiquity* 42: 369-380.
- 1982 Approaches to Style in Lithic Archaeology. *Journal of Anthropological Archaeology* 1: 59-112.
- 1986 Style, Function and Assemblage Variability: A Reply to Binford. *American Antiquity* 51: 628-634.

SCHAAFSMA, POLLY

- 1980 *Indian Rock Art of the Southwest*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

SCHAPIRO, MEYER

- 1958 Style en *Anthropology Today*. A.L. Kroeber (ed.) The University of Chicago, Chicago.
- 1962 Estilo. *Antropología actual*, Libros Básicos, Buenos Aires.

SOFAER, ANNA

- 1997 The Primary Architecture of the Chacoan Culture: A cosmological expression. Baker Morrow y V. B. Price (eds.) *Anasazi Architecture and American Design*, Albuquerque, NM, University of New Mexico Press.

SOFAER, ANNA Y SINCLAIR, ROLF

- 1983 Astronomical Markings at Three Sites on Fajada Butte. *Astronomy and Ceremony in the Prehistoric Southwest*, Maxwell Museum of Anthropology, Anthropological Papers, núm. 2, John B. Carlson y W. James Judge (eds.) Albuquerque, NM, University of New Mexico.

SPENCER, HAROLD

- 1975 *The Image Maker*. Charles Scribner's Sons, Nueva York.

VILCHES, LORENZO

- 1991 *La lectura de la imagen*. Paidós Comunicación, Barcelona.

VILLALOBOS, CÉSAR

- 2003 Proyecto arqueológico de manifestaciones rupestres en la Proveedora, Sonora. Informe Final. Temporada de campo marzo-abril 2003, Proyecto Antropología del Desierto, IIA-UNAM, mecanoescrito.

VILLALPANDO, ELISA Y RANDALL H. MCGUIRE

- 2004 Cerro de Trincheras: sociedades complejas en el desierto de Sonora. Rafael Pérez-Taylor y Hernán Salas Quintanal (eds.) *Desierto y fronteras. El norte de México y otros contextos culturales*, V Coloquio Paul Kirchhoff, UNAM-Plaza y Valdés Editores, México.

WHITLEY, DAVID S.

- 1998 Finding Rain in the Desert: Landscape, Gender and Far Western North American Rock-Art. Christopher Chippendale y Paul S. Taçon (eds.) *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge University Press.
- 2000 *The Art of the Shaman*. The University of UTAH Press, Salt Lake City.

#### BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

BAHR, DONALD, ET AL.

- 1974 *Piman Shamanism and Staying Sickness*. The University of Arizona Press, Tucson.

- 1994 *The Short, Swift Time of Gods on Earth, The Hohokam Chronicles*. University of California Press, Berkley, Los Angeles, Londres.

HEDGES, KEN Y MC DANIEL

- 1986 A Sampler of Hohokam Art. Ken Hedges (ed.) *Rock Art Papers*, San Diego Museum Papers, San Diego.