
El trabajo de campo en el estudio del arte rupestre: experiencias desde las fronteras mesoamericanas

Fieldwork in the study of rock art: experience from Mesoamerican borders

Félix Alejandro Lerma Rodríguez

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM

flerma@enesmorelia.unam.mx

Resumen: En el presente escrito se comparten algunas reflexiones acerca del trabajo de campo realizado para el estudio del arte rupestre. Se parte de algunas consideraciones generales en torno al arte rupestre mesoamericano para después presentar dos experiencias de investigación desarrolladas en el ámbito de las fronteras culturales mesoamericanas: el centro-norte, particularmente la región occidental del estado de Hidalgo, y el sureste, en la región nororiental de El Salvador.

Palabras clave: arte rupestre, trabajo de campo, frontera mesoamericana, Hidalgo, El Salvador

Key words: rock art, fieldwork, mesoamerican border, Hidalgo, El Salvador

Abstract: In this text some reflections are shared about the fieldwork carried out for the study of rock art. It starts from some general considerations about Mesoamerican rock art and then presents two research experiences developed in Mesoamerican cultural border regions: the center-north, the western region of Hidalgo state, and the southeast, in the north-eastern region of El Salvador.

El arte rupestre y su presencia en Mesoamérica

El objeto de estudio

El objeto de estudio a tratar en el presente trabajo es el arte rupestre. Aunque la discusión terminológica y conceptual en esta materia es amplia, en este texto he decidido recurrir a una definición sencilla: se trata de grafismos realizados por los seres humanos en las superficies rocosas del planeta, ya sea mediante la pintura o el petrograbado. Estos vestigios, como es de esperar, constituyen una evidencia de los más diversos procesos humanos, particularmente en el ámbito de la técnica y el simbolismo; nos permiten acercarnos —aunque sea de manera parcial— al contexto de la vida material e intelectual de sus creadores. El estudio moderno de estas manifestaciones se remonta, en distintos lugares del mundo, al siglo XIX, si bien fue durante el siglo XX cuando se consolidaron propuestas sistemáticas para su documentación y análisis.¹

En tanto testimonio material del pasado humano, el arte rupestre constituye un objeto de estudio por antonomasia de la arqueología, pero no su monopolio, dado que también se han hecho otros acercamientos desde la etnología, la historia del arte, la historia de las religiones, las ciencias de la comunicación o la semiótica, por mencionar algunas. Asimismo, estas y otras disciplinas suelen trabajar en conjunto, incluso con profesionales de las llamadas ciencias exactas o “duras” —química o física—, lo que hace patente el carácter interdisciplinario presente en la investigación del fenómeno rupestre.

Un caso paradigmático en el estudio de este arte, por citar un ejemplo, está dado por el corpus de manifestaciones del paleolítico superior presentes en distintos lugares del continente europeo, las cuales han sido analizadas en relación con otros objetos arqueológicos como las industrias líticas o los hallazgos fósiles de humanos y animales. Se trata de una clara muestra de cómo el arte rupestre, en conjunto con otros materiales, puede ayudar a esclarecer aspectos de gran relevancia como, en este caso, la vida y el pensamiento de los humanos prehistóricos.²

1 Algunas obras de referencia para el lector interesado en conocer el mundo del arte rupestre son: Sanchidrián (2001), Whitley (2001) y Schobinger (1997).

2 Además de Sanchidrián (2001), se recomienda Groenen (2000) como otra obra introductoria al estudio del arte paleolítico.

En América, una amplia cantidad de ejemplos de arte rupestre recorren el continente de norte a sur: Sierra de San Francisco (México), Coso Range (Estados Unidos), Serra da Capivara (Brasil), Toro Muerto (Perú) y el Río Pinturas (Argentina) son algunas de las regiones más célebres y abundantes en este tipo de manifestaciones (Schobinger, 1997). Diversos factores influyen en un creciente, pero a la vez lento y desigual, interés por el estudio del arte rupestre en los distintos ámbitos americanos. Entre ellos se encuentra la diferenciada cantidad de sitios de una región a otra, su estado de conservación, la existencia de profesionales en la materia, el valor social y cultural asignado por las comunidades y las autoridades gubernamentales de distinto nivel, así como los problemas relativos a la atención y presupuesto dados a la investigación científica y humanística (Berrojalbiz, Lerma y Hers, 2017).

Arte rupestre en Mesoamérica

Los territorios de México y Centroamérica resguardan una importante cantidad de sitios con manifestaciones rupestres cuya amplia distribución se extiende desde las regiones áridas y montañosas del norte de México —en donde algunas tradiciones rupestres se relacionan con otras del sur de los Estados Unidos— hasta el istmo centroamericano, en las selvas tropicales de Costa Rica y Panamá. El arte rupestre está presente en el área mesoamericana, lo cual queda atestiguado día a día conforme son realizadas más denuncias e investigaciones.

En la arqueología y, en general, en los estudios mesoamericanos, el mayor énfasis puesto en otros vestigios —tales como la cerámica, las estructuras arquitectónicas monumentales y la escultura en piedra, así como los documentos pictográficos llamados códices y las crónicas de tradición indígena— dio como resultado una atención secundaria hacia el arte rupestre. En el norte de México, por el contrario, ha tenido mayor valoración como fuente para el conocimiento histórico y antropológico desde sus primeros reconocimientos modernos. Esto puede obedecer a las peculiaridades propias de la región arqueológica del norte, donde la cultura material asociada a los grupos de cazadores-recolectores resulta más escasa y difícil de rastrear; la cerámica es sustituida por una preponderancia del utillaje lítico y las construcciones se limitan, con algunas notables excepciones, a restos de campamentos estacionales; además, existe menos información del periodo colonial —lo que excluye, casi por completo, la existencia de documentos pictográficos de tradición indígena—.

Lo anterior, aunado a cierta perspectiva generalizadora y dicotómica de las culturas prehispánicas de México que propone un polo altamente civilizado (Mesoamérica) versus una amplia región *bárbara* o *chichimeca* (Aridoamérica), ha popularizado la idea de que el arte rupestre es algo propio de grupos humanos “rústicos”, organizados en bandas de cazadores-recolectores. Afortunadamente, las investigaciones académicas de las últimas dos o tres décadas han mostrado que la relación de las culturas mesoamericanas con el norte de México y el sur de los Estados Unidos es más compleja y que la influencia en diversas etapas del desarrollo prehispánico fue recíproca (Braniff, 2001). Rasgos mesoamericanos pudieron ser adoptados o compartidos por las culturas del norte, y viceversa. Asimismo, como se ha mencionado, cada vez es más evidente que dentro del corpus de la imaginaria mesoamericana es necesario incluir una serie de conjuntos con manifestaciones rupestres que continúan presentes en superficies rocosas de toda el área.

En otras palabras, lo primero que habría que aclarar es que el arte rupestre no está vinculado a algún modelo de gradiente cultural del tipo: “el arte rupestre es de cazadores-recolectores, la pintura mural es de cultivadores sedentarios”. Aunque en el ámbito de los estudios sobre el fenómeno rupestre esto resulta evidente, todavía es necesario hacer la aclaración para contrarrestar ciertos prejuicios existentes sobre esta materia.

Desde la década de 1970, con los trabajos encabezados por David C. Grove en Oxtotitlán, Guerrero, y posteriormente en Chalcatzingo, Morelos, resultó incontrovertible la existencia de un arte rupestre mesoamericano, en este caso, asociado a lo olmeca (Grove, 1970; Angulo, 1987). Trabajos posteriores como los de Matthias Strecker y Andrea Stone ampliaron este ámbito al dirigir la mirada hacia amplios conjuntos de arte rupestre subterráneo, presentes en cavidades del área maya, a lo largo de la península de Yucatán y el Petén (Strecker, 1982; Stone, 1995). El estudio de las *cross-picked*, además de llamar la atención sobre las implicaciones astronómicas de estos vestigios, puso de relieve esta singular manifestación rupestre con fuerte presencia en la gran metrópoli teotihuacana, y con amplia distribución al norte y sur de Mesoamérica (Aveni, Hartung y Buckingham 1978). Para el caso del periodo Posclásico, ejemplos de la época mexicana se hacen presentes en distintos puntos del centro de México, tales como Xochimilco, Tetzcotzincó, Cerro de la Estrella, Popocatepetl e, incluso, en Chapultepec, en el propio corazón de la actual Ciudad de México. Los ejemplos conocidos han ido en aumento en otras regiones como Puebla, Oaxaca, Veracruz, Chiapas, Hidalgo y Michoacán. No es el objetivo hacer en este momento una revisión pormenorizada

de las distintas regiones y los estudios realizados en ellas, sino dejar de manifiesto la súbita y creciente incorporación del arte rupestre en el ámbito de la reconstrucción histórica del pasado mesoamericano.

El estado de la investigación del arte rupestre en Mesoamérica no permite llegar a conclusiones determinantes; en ello influye la misma novedad de su estudio y la dispersión de los trabajos publicados, la mayoría de ellos aparecidos en las más diversas revistas y boletines. Por esto, lo que a continuación se plantea pretende ser una hipótesis que, si bien parte de la consideración de datos empíricos, todavía necesita ser enriquecida por más información de campo. En este sentido, proponemos que el arte rupestre mesoamericano se explica en gran medida por conceptos cosmológicos y prácticas rituales ya atestiguadas en otros soportes y testimonios. Es decir, en sus motivaciones y representaciones encontramos una serie de aspectos tales como el culto a los cerros, la petición de lluvias, la interpretación de las cuevas como entradas al inframundo, la existencia de entidades sobrenaturales que actúan de acuerdo a implicaciones calendáricas y rituales, el sacrificio humano, la noción de un mundo tripartito en una perspectiva vertical, y cuatripartito en la horizontal, por mencionar los más extendidos. De igual manera, la figura de un oficiante o intermediario entre el mundo de los vivos y el ámbito de lo sobrenatural, el sacerdote/gobernante, también suele estar presente de manera explícita o implícita. A menudo, algunos de estos aspectos pueden ser evidentes por medio de su representación iconográfica, pero su presencia no siempre tiene esta característica. En términos del convencionalismo gráfico y comunicativo prehispánico, muchas veces encontramos grafismos que se corresponden de manera directa con estilos artísticos o caracteres glíficos, pero también es necesario señalar que hay muchos ejemplos de estilos o formas no convencionales realizados por fuera de las grandes tradiciones mesoamericanas. En el ámbito del estudio del paisaje cultural, el arte rupestre representa un enorme potencial, no obstante, es necesario llevar a cabo su análisis en el marco de proyectos amplios que incluyan la prospección arqueológica sistemática y la información suministrada por la geografía histórica.

La documentación e interpretación del arte rupestre

Una vez señalados los anteriores preliminares, quisiera comentar algunas implicaciones metodológicas y de procedimiento en el estudio del arte rupestre. Las perspectivas de análisis,

como se comentó, pueden apuntar en varias direcciones, no obstante, pareciera que la mayoría de los estudiosos en la actualidad parten de una caracterización general de los sitios, con la cual se busca clarificar una serie de informaciones básicas. La importancia del factor espacial en el estudio del arte rupestre, dada la certeza que tenemos de su ubicación *in situ* —salvo los casos en que es removido—, es causa de que asuntos como su correcta localización por medio de coordenadas georreferenciadas, las vías de acceso, la descripción básica del ecosistema en el que se ubica, su visibilidad y orientación, o los accidentes topográficos asociados, resulten fundamentales. En el mismo tenor se encuentran la identificación y descripción del soporte rocoso, tanto su composición mineralógica como sus características formales y estado de conservación.

En cuanto al registro de las manifestaciones gráfico-rupestres, en la actualidad se privilegia el levantamiento de la mayor cantidad de información posible; los estudios de figuras aisladas, ya sea por su centralidad en las composiciones, su mayor tamaño o su más fácil identificación, han quedado atrás. Si bien, el estudio de la totalidad de motivos rupestres no siempre es sencillo o viable, sobre todo cuando se trata de sitios con cientos o miles de grafismos, hoy en día se asume que todo vestigio, por pequeño o insignificante que parezca, resulta de interés para tener una visión integral de estas manifestaciones.

La manera convencional de registrar el arte rupestre consiste en la recopilación de información en fichas, por medio de las cuales se describen características como el tipo de figura o motivo, el color, las dimensiones, las relaciones entre los motivos, sus sobreposiciones, las técnicas empleadas en su elaboración, la disposición en el soporte rocoso y las condiciones de conservación, por mencionar los aspectos más importantes. Cuando los equipos de investigación cuentan con la tecnología adecuada para caracterizar el material pictórico, en el caso de pinturas rupestres, o los procesos microscópicos de erosión en los petrograbados, la información al respecto también suele ser anotada. A lo anterior hay que sumar la información visual, la cual suele estar integrada por mapas o croquis en distintas escalas, dibujos y fotografías. El llenado de fichas es un procedimiento ordenado para levantar información en campo, y suele haber varios modelos caracterizados de acuerdo al equipo de investigación o al organismo institucional encargado del registro. No obstante, en términos generales, se recaba la información antes mencionada.³

3 Una guía de fácil acceso para el registro del arte rupestre se puede encontrar en los documentos de la Asociación Americana de Investigación sobre Arte Rupestre, ARARA, por sus siglas en inglés (ARARA, 2007).

Cabe señalar que, con el auge de la tecnología digital, ahora las técnicas de registro visual se han diversificado, incluyendo imágenes con modificación de color para su mejor visualización, dibujos vectorizados, fotografías de alta resolución o infrarrojas, además del registro videográfico o reconstrucciones en tercera dimensión para ambientes virtuales. Es de esperar que la hiperconectividad del mundo actual se traduzca en el establecimiento de colaboraciones más amplias entre distintos equipos de trabajo, lo que permitiría el intercambio de información de manera más directa y ordenada. Algunas bases de datos que ya pueden consultarse a través de internet apuntan en esa dirección.

Una vez recabada la información llega el ineludible momento de la interpretación, el cual, por lo demás, no siempre está dissociado del proceso de registro. Aunque por cuestiones metodológicas podríamos señalar que la interpretación del grafismo rupestre viene solo después del registro, por la vía de los hechos ambos parecen indisociables. Las asociaciones, hipótesis o simples intuiciones a menudo aparecen desde el primer momento en el que se llega a un sitio y se empieza a observar su grafismo. No obstante, resulta bastante cierto que solo después de haber adquirido mayor información sobre el arte rupestre estamos en mejores condiciones para proponer vías hacia su interpretación cultural.

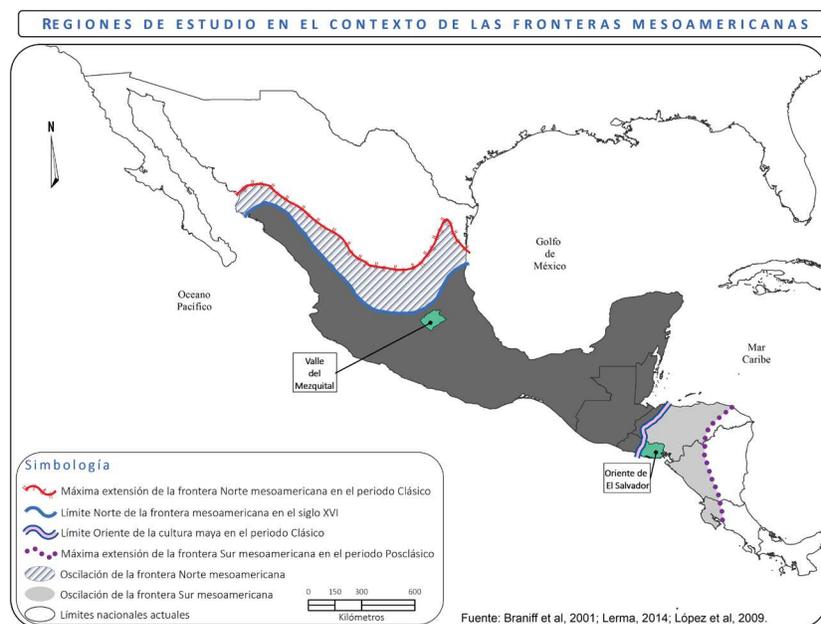
Los métodos de interpretación suelen variar de acuerdo a la o las preguntas que se espera responder, de ahí que incluso la etapa de registro esté, en gran medida, determinada por el objetivo específico de investigación. Para aquellos con interés en las técnicas de elaboración resultará primordial el estudio de los materiales o las marcas de herramientas, mientras que los atentos a los programas iconográficos tendrán mayor interés en la clasificación de motivos y su sintaxis. La historia de la investigación del arte rupestre ha estado marcada por importantes momentos en el proceso de interpretación, los cuales han incluido el estudio desde una perspectiva religiosa o chamánica, los análisis estructurales y semióticos, el análisis iconográfico y estilístico, o el estudio del simbolismo en el marco de contextos étnicos específicos. Todos estos acercamientos pueden llegar a presentarse de manera interrelacionada: no son necesariamente excluyentes.

En las experiencias de trabajo que presentaré en la segunda parte de este texto, se ha dado prioridad a la documentación de la imagen rupestre, particularmente en lo que respecta a sus características formales, y al cruce de la información resultante con la suministrada por otras fuentes. Lo que se ha pretendido es documentar el grafismo y proponer vías verosímiles para su comprensión con apoyo en la interpretación de los datos contenidos en

fuentes históricas, etnográficas e iconográficas. Igualmente, las iniciativas llevadas a cabo han contado con la participación de actores locales, normalmente rurales, quienes conviven de manera cotidiana con el arte rupestre. Desde la perspectiva de los trabajos realizados, se considera importante hacer partícipes a los miembros de las comunidades en los procesos de investigación y difusión.

Las fronteras de Mesoamérica

Los casos que se presentan en este trabajo corresponden a dos procesos de investigación realizados en ámbitos muy disímiles del espacio mesoamericano, no obstante, ambos corresponden a contextos ubicados en regiones de frontera cultural (figura 1). Por frontera cultural mesoamericana me refiero a los ámbitos geográficos ubicados en sus extremos norte y sur, donde los grupos caracterizados como mesoamericanos entraron en contacto con culturas cuyos rasgos principales son propios de otras áreas. En el norte, la frontera cultural se estableció en relación con grupos nómadas o seminómadas de cazadores-recolectores —llamados genéricamente como *chichimecas* en el siglo XVI—, quienes habitaron la inmensa región desértica del centro-norte de México. Mientras tanto, en el sur, las sociedades



1. Regiones de estudio comentadas en el presente trabajo.

fronterizas estuvieron constituidas por aldeas cuyos habitantes estuvieron adaptados a las selvas tropicales del caribe centroamericano; en su mayoría, hablantes de lenguas chibchas, sembradores de tubérculos, y con una organización social denominada como *cacicazgo*. En términos de la clasificación de las áreas culturales precolombinas podemos resumir: al norte, la frontera fue con Aridoamérica, mientras que al sur lo fue con el Área Intermedia.

No obstante estas caracterizaciones, las diferencias que el estudioso actual clasifica en términos de áreas culturales no constituyen necesariamente una división tajante entre los grupos precolombinos. Por el contrario, cada vez resulta más claro que los mesoamericanos tuvieron una serie de influencias recíprocas con sus vecinos del norte y del sur. El dinamismo del intercambio abarcó una serie de aspectos tanto materiales como inmateriales, y aunque las relaciones entre estas distintas sociedades no siempre fueron armónicas, tampoco fueron excluyentes.

Existe una serie de planteamientos que a grandes rasgos interpreta los procesos culturales de la frontera norte mesoamericana (Braniff, 1989). Como es sabido, Paul Kirchhoff delimitó dicha frontera, para el siglo XVI, a partir de los ríos Sinaloa, Lerma y Pánuco; al norte de ellos comenzaba la presencia de los grupos cazadores recolectores (Kirchhoff, 1943). Investigaciones de las últimas décadas han demostrado que durante el primer milenio de la era común (1-900 d.C.) hubo una colonización mesoamericana de tierras norteadas, lo que expandió la frontera hacia regiones de los actuales estados de Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro (Braniff, 1989: 107-109). Durante estos años las poblaciones mesoamericanas extendieron la agricultura, el juego de pelota y las relaciones de intercambio de bienes de prestigio, al mismo tiempo que adquirieron elementos culturales norteados, entre los que destaca una filosofía guerrera acompañada de su parafernalia simbólica y ritual. Estos mesoamericanos del norte llegaron a jugar un papel de suma importancia durante el Posclásico (900-1521 d.C.), cuando incursionaron en diversas oleadas al centro de México y configuraron el tipo de sociedades que conocieron los españoles en el siglo XVI (Hers, 1989). Su retracción hacia el sur fue acompañada de la penetración de grupos de aguerridos cazadores-recolectores hacia los territorios abandonados, fueron ellos quienes a la postre opusieron una férrea resistencia a la penetración española en el centro-norte de México.

En este contexto se sitúa la primera región de estudio: el occidente del actual estado de Hidalgo, conocido comúnmente como Valle del Mezquital. En sentido estricto, se trata de varios valles que pertenecen a la cuenca hidrográfica del río Pánuco a través de su afluente,

el Tula-Moctezuma; consiste en un territorio semidesértico de alrededor de 7000 km cuadrados. Es poco lo que se sabe de su ocupación preclásica durante la época prehispánica, sin embargo, durante el Clásico se ha atestiguado presencia teotihuacana, aunque al parecer esta no fue preponderante (López Aguilar y Fournier, 2009: 127). Durante el Clásico y, sobre todo, durante el Epiclásico (700-900 d.C.) tuvo lugar la cultura Xajay, o de las Mesas, la cual se ubica en el sector noroccidental, ya en las cercanías del estado de Querétaro. Dicha cultura consiste en un desarrollo de tipo mesoamericano con asentamientos cívico-ceremoniales ubicados en mesetas. Tal parece que la cultura Xajay guarda vínculos con la región Bajío (figura 2) (López Aguilar y Fournier, 2009: 122).



2. Vista en las inmediaciones de Pahñú, Tecozautla.

Durante el Posclásico, los mexica-tenochcas extendieron su control tributario hasta el Valle del Mezquital a través de las provincias de Jilotepec, Atotonilco, Axocopan y Hueyoxtla, de acuerdo con el código Mendocino y otros documentos (Zantwijk, 1969). La provincia que más nos interesa es la de Jilotepec, por incluir los actuales municipios Huichapan y Alfajayucan, lugares donde se encuentran numerosos sitios de arte rupestre. Hacia el norte y el oeste, más allá de Zimapán, Tecozautla y Atlán,

se ubicaba la *chichimecatlalli*, lugar árido —de las “rocas secas”, como dijieran los informantes de Sahagún— donde habitaban los nómadas del norte, particularmente pames. De esta manera, hacia el fin del periodo prehispánico, los habitantes de esta región —en su mayoría otomíes— se ubicaban en una zona de transición entre el expansionismo mexica-tenochca y el comienzo del gran norte de México, habitado por chichimecas, siendo ellos mismos portadores de un bagaje cultural mesoamericano adaptado a este medio semidesértico. En este contexto, como punto de partida, es válido considerar que el arte rupestre del occidente del Mezquital puede presentar elementos que remitan a ambos universos culturales.

En el extremo sur, la región que nos interesa es el oriente de El Salvador. Esta región está enmarcada por el río Lempa en su parte occidental, por las montañas de la actual frontera honduro-salvadoreña al norte, por el golfo de Fonseca al oriente y por el océano Pacífico

al sur. Tiene una superficie de poco más de 7000 km cuadrados, los cuales están repartidos entre una franja costera al sur, una región central marcada por la presencia significativa de volcanes como el de San Miguel y el Conchagua, y una zona norte que puede elevarse por encima de los 1500 msnm, la cual constituye una zona templada y montañosa que se prolonga hacia el interior de Honduras. El principal cauce de agua que drena la región, además del Lempa, es el río Grande de San Miguel (figura 3).



3. Vista del río Lempa en el vértice con la carretera Panamericana.

Desde el trabajo de S. K. Lothrop de 1939, acerca de la frontera sureste de las culturas mayas, se planteó al occidente de El Salvador (oeste del río Lempa) como su máxima extensión suroriental. Esto mismo parece ocurrir con la presencia de los grupos nahua-pipiles del Posclásico, quienes establecieron sus primeros centros en el oeste salvadoreño. (Izalco y Cuscatán). No obstante, investigaciones posteriores mostraron cómo importantes elementos mesoamericanos (estructuras piramidales y juegos de pelota, así como una serie de

componentes iconográficos: complejo hacha-palma-yugo y figurillas con ruedas provenientes de la costa del golfo de México) llegaron a extenderse hasta el oriente salvadoreño, particularmente en sitios como Los Llanitos y Quelepa (Andrews, 1986). Por otra parte, la caracterización cultural de las poblaciones que habitaron el oriente salvadoreño en el siglo XVI, realizada por Ann Chapman, también las ubica como netamente mesoamericanas (Chapman, 2006: 85). Se trata de pueblos de habla lenca, quienes en territorio salvadoreño fueron conocidos con el nombre de *potones*. Podríamos incluso señalar que la presencia mesoamericana fue más al sur con los chorotegas y nicaraos que, como sabemos, habitaron el occidente de Nicaragua y noroeste de Costa Rica y expandieron así a la cultura mesoamericana hasta sus confines más australes.

No obstante, el oriente salvadoreño también fue un espacio donde penetraron poblaciones procedentes del sur centroamericano, entre las que destacan las uluas, quienes estuvieron emparentadas con grupos matagalpas de Nicaragua, representando las migraciones más

norteñas de hablantes de lenguas de la familia macro-chibcha. En la actualidad, el pueblo más representativo de estas poblaciones de origen misumalpa (nombre dado a un subconjunto de lenguas emparentadas formado por el misquito, el sumu y el matagalpa-ulua) es Cacaopera, lugar ubicado en las montañas del nororiente salvadoreño, en el actual departamento de Morazán. La fuerte presencia maya y nahua rápidamente permeó a los grupos lencas y matagalpas e hizo de la región un ámbito mesoamericano que, sin embargo, pudo mantener distintos tipos de contactos con los grupos de tradición sudamericana ubicados en el oriente de Honduras y nororiente de Nicaragua.

Las dos áreas mencionadas, a pesar de sus diferencias, tienen algunos aspectos en común. Como se ha señalado, ambas tienen la característica de ser espacios donde los grupos mesoamericanos entraron en contacto con poblaciones de una matriz cultural distinta. Asimismo, se trata de regiones alejadas de los principales polos de desarrollo cultural mesoamericano, lo cual hace que en ellas sea mesurada la elaboración de grandes obras monumentales, y menor el número de su población —Tula es una notable excepción, no obstante, tuvo un fugaz esplendor—. En otras palabras, estamos frente a dos ejemplos de una Mesoamérica aldeana, con poblaciones hasta cierto punto “periféricas” de las grandes metrópolis de su época. Por último, otra característica común, quizá derivada de la anterior, consiste en que son regiones poco exploradas o tomadas en cuenta por el medio académico, sobre todo si se compara con los principales centros mesoamericanos. En este tenor, el arte rupestre resulta ser un elemento periférico dentro de la periferia, pues precisamente se trata de uno de los vestigios menos abordados, aunque es de reconocer la existencia de algunos trabajos excepcionales (Ochatoma, 1994; Illera, 1994; Coladán y Amaroli, 2003; Costa, 2010).

En ambos contextos, brevemente reseñados, tienen cabida una serie de sitios con arte rupestre que se sitúan en el ámbito de las problemáticas culturales antes comentadas, no obstante, las preguntas más elementales surgen inmediatamente: ¿cómo son estos corpus de arte rupestre? ¿Qué características formales y simbólicas tienen? ¿Cuál es su adscripción temporal y cultural? ¿Reflejan en verdad procesos concernientes a las fronteras culturales? Con estas y otras preguntas fueron tomando forma un par de procesos de investigación que, entre otras actividades, implicaron el recorrido de campo para el registro de arte rupestre.

A continuación se reseñan algunos aspectos relativos al trabajo de campo realizado para transmitir, en la medida de lo posible, una experiencia de estudio, no con el objetivo de plantear generalizaciones en torno a cómo debe ser el trabajo de campo en esta materia, sino, por

el contrario, exponer un par de casos particulares que permitan reflexionar sobre la manera en que se desenvuelve una investigación en este terreno.

Experiencias de campo en las fronteras mesoamericanas

Experiencia en el Valle del Mezquital

El trabajo de campo en el Valle del Mezquital fue realizado en el contexto de un proceso de investigación dirigido por la doctora Marie-Areti Hers, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y que inició hacia el año 2005 a través de diversas etapas y proyectos que continúan en la actualidad.⁴ En primer lugar, quisiera destacar que esta iniciativa surgió en un ámbito de formación académica, pues la mayoría de mis compañeros y yo apenas estábamos a la mitad de nuestros estudios de licenciatura; de hecho, los primeros acercamientos a campo tuvieron lugar como prácticas escolares del seminario de investigación “Relaciones entre arqueología e historia del arte”. Cabe mencionar que el punto de partida fueron lecturas y discusiones sobre el norte de México. Entre los asuntos de los que pudimos tener consciencia estaban las relaciones entre mesoamericanos y no mesoamericanos en el norte de México, el papel de las tradiciones e imágenes históricas y míticas indígenas en la reconstrucción de los procesos del pasado, y los indicios de relaciones a gran distancia señalados por el arte rupestre y la arqueología. Es decir, poco a poco comenzamos a entender algunos problemas y discusiones en torno al estudio de la historia y el arte indígenas. En ese contexto, pudimos realizar una práctica en sitios con pintura rupestre en el Valle del Mezquital.

Desde la primera práctica tuvimos la oportunidad de contar con el apoyo de una persona que fue fundamental durante todos estos años de trabajo: Francisco Luna Tavera, historiador autodidacta originario de Alfajayucan, quien falleciera en 2015. En un principio, el grupo estaba formado por numerosos alumnos, al punto que llegamos a utilizar un autobús para poder transportarnos; en alguna ocasión dormimos en el auditorio de una comunidad, metidos en casas de campaña. Esas primeras visitas nos permitieron ubicar las principales poblaciones, experimentar el paisaje, identificar algunos conventos o iglesias coloniales y,

⁴ Proyectos: *La mazorca y niño dios: arte otomí, continuidad y riqueza viva del Mezquital* (2009–2011/PAPIIT-UNAM IN401209), *Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria* (2013–2015/PAPIIT-UNAM IN402113) y *El arte rupestre y la voz de las comunidades* (2016–2018/PAPIIT-UNAM IN403616).

por supuesto, reconocer algunos de los principales sitios con pictografías rupestres. Las visitas a los sitios eran apenas de reconocimiento; en pequeños grupos recorríamos las barrancas, siempre guiados por alguien de la localidad y con don Pancho —Francisco Luna— y la profesora Hers dirigiendo la observación y los comentarios. No íbamos desprevenidos, pues la literatura previa sobre la región y su arte rupestre, además de discutirla en clase, solía acompañarnos en las visitas. Los textos y dibujos publicados por Carmen Lorenzo, Fernando López y José Ochatoma hacían que estas visitas fueran de mucho provecho.

Desde el punto de vista del proceso de enseñanza-aprendizaje, la experiencia fue interesante. Las posibilidades de poder contrastar lo visto en clase con las particularidades de una región específica, sin duda ayudaron para que el grupo en su conjunto tuviera mayor interés, comprensión y sensibilización respecto a los distintos tópicos vistos en el aula, ya fueran estos muy específicos y materiales (el arte rupestre, los conventos, las capillas) o más conceptuales (el arte indígena, los procesos de conquista y evangelización, la persistencia de la tradición mesoamericana). Estos primeros acercamientos nos marcaron a más de uno, generando a la postre una vocación que varios hemos continuado. Poco tiempo después, conforme pasaban los semestres y nos acercábamos hacia la recta final de nuestros estudios de licenciatura, algunos tomaron otros caminos y el grupo se hizo más compacto.

La colaboración con don Pancho, el liderazgo académico de Hers y el persistente interés del grupo de compañeros dieron como resultado el desarrollo de dos proyectos titulados *Arte y comunidades otomíes: metamorfosis de la memoria* y *El arte rupestre y la voz de las comunidades*. Durante estos proyectos, la dinámica del primer periodo adquirió mayor formalidad; la mayoría de los integrantes del grupo de investigación se comprometió con la elaboración de su tesis (de licenciatura en Historia o de maestría en Historia del Arte), y hubo posibilidad de continuar con las sesiones de seminario y el trabajo en campo. Este último, casi en todos los casos, fue colectivo; grupos de cuatro a siete personas salíamos periódicamente a la región de estudio para realizar visitas que podían ser de solo un par de días o incluso de toda la semana.

Un aspecto fundamental en el enfoque del proyecto residió en no circunscribirse solo al estudio del fenómeno rupestre, sino de entenderlo como parte integral de un ámbito más amplio de creaciones materiales y simbólicas de las poblaciones autóctonas del Mezquital. En este sentido, con la asesoría de don Pancho pudimos incluir la celebración de fiestas y otros rituales, así como la visita a distintos lugares u objetos de interés. Cada visita, por lo

tanto, era planeada para recorrer algún sitio con pinturas rupestres, conocer una antigua capilla, fotografiar una importante cruz atrial, asistir a una fiesta patronal o platicar con algún abuelo.⁵

La participación como observadores, o a veces como invitados, en fiestas y celebraciones de distinta índole nos permitió acercarnos a las poblaciones actuales, lo cual nos dejó una gran enseñanza respecto a la manera en cómo se viven las creencias y la ritualidad, su oscilación entre el cambio y la permanencia, así como la remarcable vigencia de las imágenes. No considero que nuestra experiencia fuera etnográfica en sentido estricto, dado que nunca tuvimos el interés ni las posibilidades de hacer una observación profunda y detallada de la vida de las poblaciones otomíes actuales ni del conjunto de sus relatos y creencias —quizá porque éramos conscientes de la magnitud de una empresa de este tipo—. No obstante, lo realizado podría acercarse a algún tipo de “etnografía de la imagen y el ritual”, dado que siempre dimos mayor atención a estos aspectos y de ellos llegamos a levantar registros fotográficos y videográficos, así como a elaborar algunos productos audiovisuales.⁶

En el ámbito del registro rupestre, nuestro principal interés fue documentar el grafismo lo mejor posible por medio de fotografías, dibujos y descripciones. La dinámica consistió en llegar a los sitios, plantarnos frente a los paneles con pinturas, observar y comentar los motivos, debatir sobre si una mancha blanca era o no pintura, exponer nuestras ideas sobre las implicaciones visuales de las pinturas, señalar si se parecían o no a los conjuntos que hubiéramos visitado en meses pasados, realizar dibujos y tomar fotografías. Cada quien tenía la tarea de revisar en casa las fotografías tomadas, aplicarles filtros digitales, elaborar sus dibujos, presentarlos nuevamente en el aula, someterlos a la crítica del resto del equipo y, en muchas ocasiones, aguardar a una nueva visita a los sitios para corroborar observaciones y corregir dibujos. En otras palabras, nuestro acercamiento fue en gran medida visual e iconográfico, un tanto empírico si se quiere, pero no por ello menos minucioso y ordenado. Una cosa que notamos inmediatamente a través de estos ejercicios fue el hecho de que la mayoría de los sitios, por no decir todos, aunque hubieran sido publicados o comentados en trabajos previos, exigían mejores registros, pues no siempre todas las figuras, colores o superposi-

5 Por no estar formados en el ámbito de la arqueología, nunca se practicó un trabajo que implicara intervenir con métodos de esta disciplina.

6 Se trata de los videos documentales *Voces de roca* (2008) y *Tezcatlipoca, Judas y Cristo* (2009), realizados por Hébert Pérez, compañero del proyecto.

ciones, habían sido identificadas a cabalidad. A su vez, las descripciones del entorno, cuando existían, solían ser someras y poco precisas.

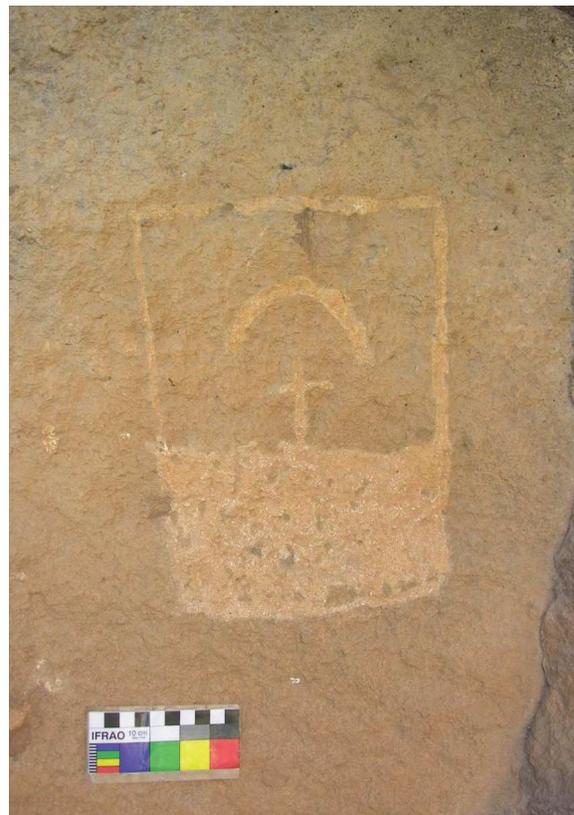
La pintura rupestre que más abunda en la región tiene una tonalidad entre blanca y crema, con una consistencia en general pastosa y gruesa. Algunos de los motivos que fueron realizados con ella son de tipo figurativo, incluyendo representaciones de humanos, serpientes, venados, templos e iglesias, en ocasiones en formas muy esquemáticas. También existen otros motivos más convencionales y abstractos, como los caracoles cortados, los escudos, las cruces o las representaciones de otros símbolos de deidades (figura 4). Poco a poco nos fuimos percatando de la permanencia de cierta lógica implícita en este arte rupestre, la cual giraba en torno a temas recurrentes como el sacrificio humano y del venado, los templos —prehispánicos o coloniales—, los guerreros y las escenas de combates. Además, con el apoyo de la tradición oral se identificó una correspondencia entre ciertas imágenes y algunos com-



4.1. Algunos motivos en el estilo blanco del Valle del Mezquital: a) Templo (Xindó, Huichapan).



4.2. Algunos motivos en el estilo blanco del Valle del Mezquital: b) Escudos (El Salto, Tecozautla).



4.3. Algunos motivos en el estilo blanco del Valle del Mezquital: c) Capilla (El Tendido, Huichapan).

plejos míticos otomíes, tales como la serpiente de lluvia y los antepasados (Valdovinos, 2009; España, 2015). En términos generales, hemos considerado a este arte rupestre como asociado a los pueblos otomíes; constituye un fenómeno pictórico de amplia distribución entre el Posclásico tardío y los tiempos coloniales. No obstante la regularidad y amplia distribución del estilo de pintura blanca, también notamos la presencia de otro tipo de sitios, como los hechos en color rojo, o algunos con petroglifos de espirales y otros diseños abstractos. De acuerdo con investigaciones llevadas a cabo en el semidesierto queretano y en Guanajuato, es plausible proponer una relación de los estilos rojos con grupos de cazadores-recolectores (Viramontes, 2005).⁷ También pudimos corroborar la continuidad, incluso hasta fechas recientes, de la adición de nuevos motivos, algunos de raigambre colonial, sugerentes por su claro contenido religioso, mientras que otros más modernos son en ocasiones prosaicos, acercándose al vandalismo.

El soporte rocoso por excelencia de las pinturas blancas se encuentra en el fondo de los barrancos; en varias de ellas pudimos percibir distintos tipos de visibilidad en los paneles, así como la marcada diferencia entre las épocas de lluvias y de secas (figura 5). Esto nos llevó a considerar el carácter religioso y procesional que algunos de estos sitios pudieron tener en el pasado, concibiéndolos como santuarios diferenciados, algunos accesibles y otros más reservados. Por otra parte, en las caminatas con don Pancho y otras personas de las localidades, aprendimos a reconocer algunas plantas, el nombre de los cerros, tuvimos también un acercamiento al vocabulario otomí, entre otros aspectos.

La manera en cómo desenvolvimos el trabajo en la práctica, como se ha señalado, fue en equipo, desplazándonos en un mismo vehículo hacia puntos previamente establecidos, lo cual nos permitió optimizar tiempo y recursos. En ocasiones dormíamos en hoteles de las principales poblacio-



5. Vista de la barranca donde se ubica el sitio Xindó, Huichapan.

⁷ Algunos de los trabajos que han explorado las relaciones entre los distintos estilos y colores de arte rupestre en el Mezquital son Gress (2008) y Arriaga (2018).

nes —Huichapan, Alfajayucan o Ixmiquilpan—, mientras que en otros casos pernoctamos en la casa del mismo don Pancho o en las de otros amigos y conocidos.

En términos generales, podría señalar que esta experiencia nos puso delante de una tradición indígena viva, que si bien no siempre tenía un correlato directo con el arte rupestre, sí nos permitió sopesar las posibilidades de interpretación con base en diversos paralelismos y supervivencias culturales presentes en la región. Las celebraciones del calendario ritual hicieron patente la singularidad de la religiosidad otomí actual, fruto de la hibridación de creencias cristianas y mesoamericanas. En este tenor, pudimos valorar la importancia del paisaje simbólico y la vigencia del papel sagrado de las rocas en las comunidades actuales. El papel formativo del proyecto quedó evidenciado con la producción de distintos trabajos de tesis y algunas publicaciones (Damián *et al.*, 2013; España, 2015; Gress, 2008 y 2011; Hernández, 2013; Lerma, Hernández y Peña, 2014; Peña, 2014; Valdovinos, 2009; Vite, 2012).

Esta experiencia de campo se dio en el contexto de programas académicos y proyectos en los que intervinieron varios compañeros, estudiantes y profesores. Además, contamos con una accesible bibliografía histórica y arqueológica de la región de estudio y con la guía de los habitantes de las localidades, lo cual facilitó en gran medida el acceso a los sitios de interés y la constante discusión y reflexión en torno al trabajo realizado. Como veremos a continuación, estas características cambiaron en gran medida cuando me acerqué al estudio del arte rupestre salvadoreño a partir del año 2008.

Experiencia en el oriente salvadoreño

La experiencia de trabajo de campo en el arte rupestre salvadoreño inició a partir del año 2008, cuando comencé mis estudios de maestría en el posgrado en Historia del Arte de la UNAM. Si bien mi interés por el estudio de la arqueología salvadoreña se había originado en 2005, cuando asistí al *1er Congreso Centroamericano de Arqueología* en El Salvador, no fue sino hasta tres años después cuando pude conocer estas manifestaciones de manera directa. Fueron varias las motivaciones para acercarme a la región centroamericana, pero sin duda mi inclinación por conocer una región de la que poco se sabía respecto a su arte rupestre y a varios de sus problemas, como los ya señalados sobre las fronteras mesoamericanas, me empujó con una perspectiva distinta hacia esa dirección.

La primera situación que se me presentó fue el hecho de *tener que responsabilizarme de mi propia investigación*, lo cual significó un momento de madurez en mi proceso de trabajo y profesionalización, especialmente en el campo. Es decir, a diferencia de la experiencia en el Valle del Mezquital, donde las decisiones en última instancia dependían de un colectivo liderado por nuestros profesores (Hers y Luna), en este caso, la administración del tiempo y los recursos, así como la toma de decisiones dependían totalmente de mí, dado que se trataba de un proyecto personal, el cual contaba con la asesoría de académicos y el aval de mi universidad, pero cuya planeación, desarrollo y, en última instancia, su éxito o fracaso dependían totalmente de mí. Para quien apenas se inicia en este tipo de actividades, resulta un cambio drástico: ¿por dónde empezar? ¿A quién contactar? ¿Cuál va a ser mi movilidad? ¿En dónde voy a pernoctar? Estas y otras preguntas igual de básicas se hacían presentes, sobre todo por encontrarme en un país que recién comenzaba a conocer. No se trataba del Mezquital ubicado a escasas tres o cuatro horas de mi casa, sino de El Salvador, lugar al que fui en varias ocasiones desde la Ciudad de México, por vía de Tapachula y Ciudad de Guatemala (alrededor de treinta horas de camino en autobús).

Frente a los retos de esta nueva investigación, pude retomar algunos puntos clave de la experiencia en Hidalgo que me dieron pautas para comenzar el trabajo. Lo primero que hice fue empapar-me de la mayor cantidad de información sobre arte rupestre salvadoreño a la que me fue posible acceder por medio de bibliotecas mexicanas e internet. Esto me permitió identificar desde el inicio las principales regiones y sitios conocidos con arte rupestre en territorio salvadoreño, y conocer los principales problemas y debates arqueológicos en este país. Posteriormente contacté a alguien que, al igual que don Pancho, pudiera apoyarme como guía para llevar a cabo los recorridos. Esta persona fue Ismael E. Crespín, a quien había conocido durante el congreso de 2005.

En este punto quisiera contar una anécdota que quizá me marcó desde muy temprano. En una de las primeras prácticas con la doctora Hers —quien entre 1974 y 1981 dirigió el proyecto Sierra del Nayar de la Misión Arqueológica Belga—, mientras descendíamos a pie desde el conjunto rupestre de Atotonilco,⁸ platicábamos sobre los recorridos de campo que ella había, hecho acompañada de su guía Alejandro Huizar (don Cando). Entonces tuvimos más o menos la siguiente conversación:

8 Ubicado en el cañón del Chapalagana, en Huejuquilla El Alto, Jalisco.

—Doctora, ¿cómo es posible identificar vestigios arqueológicos en estos lugares tan escabrosos, tan irregulares, tan grandes, llenos de lugares inaccesibles, difíciles de recorrer? Este terreno es muy irregular, ¿cómo se puede hacer así un recorrido sistemático, pormenorizado?

—Lo más importante —me respondió— es encontrar a alguien que busque lo mismo que uno, que conozca bien la región y entienda lo que uno busca... no gente que está buscando tesoros o cosas así, sino gente que conozca la región y que entienda lo que usted está buscando y le guíe, como fue mi caso con don Cando.

Creo que este comentario se me quedó muy grabado, y con el paso del tiempo entendí que ese es el papel que desempeñaban los guías como don Pancho o Ismael Crespín. Son algo más que guías o, peor aún, “ayudantes”, en realidad son pares con quienes se recorre, se comenta y se discute, se platica de todo, todo el tiempo.

Una vez hecho el contacto con Ismael E. Crespín, me presenté en el Departamento de Arqueología, ubicado en la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, y en el Museo Nacional de Antropología “David J. Guzmán” de El Salvador, para presentar mi proyecto y obtener los permisos para realizar la investigación que no involucró trabajo arqueológico, sino solo de registro, igual que en el Mezquitil. En ese proceso conocí a otro colaborador: Hugo Iván Chávez, arqueólogo de la Dirección de Registro de Bienes Culturales de la Secretaría de Cultura de El Salvador. Durante las primeras temporadas de junio y diciembre de 2008 visité los dos sitios más célebres del arte rupestre salvadoreño: Isla Igualtepeque y Cueva del Espíritu Santo, así como otros sitios menos conocidos. A nivel de procedimiento, fue similar a lo vivido en Hidalgo: partir de una base bibliográfica sólida, corroborar *in situ* las características de los conjuntos y cotejar críticamente los registros previos.

En el campo, la principal sorpresa que tuve fue el encontrarme frente a una realidad muy diferente a la que conocía. El clima caliente y húmedo de El Salvador, particularmente en el mes de julio, puede llegar a ser sofocante. Además, la exuberancia de la vegetación y las caminatas con el lodo hasta los tobillos, o el cruce de ríos con el agua a medio muslo, hicieron patente de manera inmediata que se trataba de una experiencia muy distinta a la que había vivido en el estado de Hidalgo. Por otro lado, durante las temporadas de 2008, 2010 y 2013 (dado que la investigación continuó durante los estudios de doctorado) no tuvimos recursos para rentar un vehículo, por lo cual todos los recorridos se hacían en transporte público, mismo que casi siempre nos dejaba alejados de los lugares que queríamos visitar y solía suspenderse temprano. Tal situación nos obligaba a empezar y terminar pronto los

recorridos, no dedicar mucho tiempo a la hora de la comida, hacer grandes caminatas, en ocasiones por senderos que sabíamos habían sido rutas de ejército y guerrilla en la época del conflicto armado, o guerra civil salvadoreña (1980-1992).

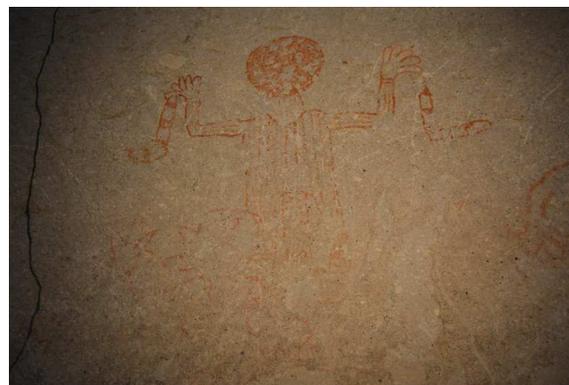
Una vez hecha una serie de recorridos, me concentré en la Cueva del Ermitaño (Lerma, 2009), un pequeño abrigo rocoso ubicado en las montañas del departamento norte de Chalatenango. En ese sitio particular, las personas de los alrededores no pertenecen a una comunidad indígena y muchos no son oriundos del lugar, se trata más bien de una comunidad mestiza de desmovilizados (guerrilleros que entregaron las armas a partir de los Acuerdos de Paz de 1992 y se reincorporaron a la vida civil) que tiene pocos años de existencia. Dada la escasa población reconocida o autoidentificada como indígena en El Salvador, la mayoría de los sitios, casi todos, se encuentran en una situación similar. Por tanto, la exégesis del arte rupestre por medio del análisis de la tradición indígena resultó casi imposible, aunque cierta tradición oral de raigambre popular pudo ofrecer ciertas interpretaciones o explicaciones.

La actitud de la mayoría de la población cercana a los sitios de arte rupestre es de indiferencia, y a pesar de que muchas personas saben dónde se encuentran estas manifestaciones, no parecen integrarlas en su concepción del paisaje o de la historia. En algunos casos se asocia el fenómeno rupestre a la brujería o a los pactos con el diablo, a “encantos” (nombre con el cual se denomina a fenómenos sobrenaturales como las apariciones de seres fantasmagóricos) o a obras realizadas por los “gentiles” que vivieron antes del diluvio. Se llega a reconocer el valor histórico de estas manifestaciones en tanto vestigios de la antigüedad, pero casi siempre a través de cierto velo de superstición.

El grafismo rupestre presenta una amplia variedad de formas y técnicas, desde los motivos figurativos en petroglifos en sitios como Igualtepeque, o con pinturas como en la Gruta del Espíritu Santo, hasta otros conjuntos marcados por una clara voluntad de abstracción no icónica, como los lugares con petroglifos de la región central de El Salvador (figura 6). El hecho de que espacios muy cercanos presenten grandes variaciones hizo patente la posibilidad de que el arte rupestre de esta región hubiera sido elaborado por poblaciones cultural y temporalmente diferentes, o por grupos que, aunque contemporáneos, no compartieran los mismos códigos en las formas de representación. En este contexto, pude notar cómo áreas con una extensión similar podían diferir en gran medida en cuanto a los índices de uniformidad de su arte rupestre.



6.1. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: a) Petroglifos en El Melonal, La Unión.



6.3. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: c) Pintura de la Cueva de las Figuras, Morazán.



6.2. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: b) Petroglifos en la Coquinka, Morazán.



6.4. Diferencias estilísticas, técnicas y temáticas en el arte rupestre del oriente salvadoreño: d) Mano al negativo en Casitas Blancas, Morazán.

La experiencia en El Salvador fue más lenta debido a que las visitas al país se hicieron, en el mejor de los casos, dos veces al año. Entre 2008 y 2013 trabajé con apoyos gestionados como estudiante de posgrado, y a partir de 2016 lo hice a través

de un proyecto de investigación en la UNAM.⁹ En esta última etapa pudimos contar con la renta de un vehículo que nos permitió optimizar el tiempo de recorrido y visitar una mayor cantidad de sitios en menor tiempo. En todas las ocasiones que visité El Salvador, consulté bibliotecas especializadas, como las del Museo Nacional de Antropología, la Academia Salvadoreña de Historia y el Departamento de Arqueología, lo que me permitió alternar entre el trabajo de consulta documental y el recorrido en campo. La fórmula más socorrida fue leer antiguos informes, cotejar la información con reportes recientes, identificar los sitios sobre los que se tuvieran menos noticias y acercarnos con las referencias obtenidas a las alcaldías para pedir apoyo y llevar a cabo la visita o búsqueda de los sitios; siempre con el monitoreo o la participación directa de Hugo I. Chávez.

Aproximarme al arte rupestre y a la arqueología de El Salvador me permitió adentrarme a un ámbito académico distinto donde estas materias son poco atendidas. En primer lugar, la documentación de estos vestigios es menor y se encuentra más dispersa, además, los antiguos reportes suelen ser muy breves y aportan poca información. Por otra parte, los informes mejor logrados no han sido publicados, y muchos acercamientos quedaron en ponencias o comunicaciones orales. Las propuestas desarrolladas buscaron, en este sentido, contribuir a la documentación formal de los sitios, lo cual dio como resultado dos trabajos abocados a pictografías de sitios localizados en la cordillera norte (Lerma 2009 y 2014).

Concentrado en la documentación formal, mucha de la labor realizada consistió en trabajo de escritorio, analizando la información recabada en campo. El estudio de las imágenes en computadora requirió mayor esfuerzo del que antes había invertido en el arte rupestre del Valle del Mezquital, pues el escaso nivel de visualización y la compleja trama de sobreposiciones (al menos en el caso de Gruta del Espíritu Santo) ofrecieron mayor complejidad a este proyecto.

Las posibilidades de la experiencia etnográfica en comunidades no se presentaron de manera clara sino hasta el año 2014, cuando establecí amistad con el tata Miguel Amaya, habitante de Cacaopera, reconocido por ser un miembro activo y protagonista del movimiento de reivindicación indígena en el nororiente salvadoreño.¹⁰ A Miguel Amaya lo conocí primero como escritor, pues llegó a mis manos su obra titulada *Historia de Cacaopera* (Amaya, 1985), la cual consiste en una descripción monográfica de la historia y la cultura

9 *El arte rupestre de la Gruta del Espíritu Santo*, El Salvador (2016-2017/PAPIIT-UNAM IA401616).

10 El término “tata” alude en este contexto a un nombramiento como líder espiritual en el ámbito de algunos grupos que practican la religiosidad maya contemporánea.

de este pueblo y su municipio que se identifica como parte de la tradición cultural de los *kakawira-cacaopera*.¹¹ Posteriormente, hacia 2010, lo conocí personalmente cuando me apoyó para recorrer algunos sitios en los alrededores de Cacaopera, como la cueva de Unamá y la del cerro El Chumpe. Dado el repentino fallecimiento de Amaya en 2015, apenas tuve un año para estrechar vínculo con él. No obstante, con su apoyo me fue más fácil presenciar actividades relacionadas con las danzas tradicionales de esta localidad, los Emplumados y los Negritos, así como tener mayor contacto con los miembros de la comunidad y adquirir un mejor conocimiento del entorno en general. En momentos posteriores a su fallecimiento, he podido regresar a Cacaopera con el apoyo de su familia.

La tradición indígena en Cacaopera es un fenómeno que en sí mismo merece un amplio análisis de tipo antropológico o sociológico, no obstante ya existen algunos trabajos al respecto (Lara, 2001). Están de por medio asuntos como la existencia de una personalidad histórica de pueblo indígena, aunque no necesariamente todos sus pobladores lo identifiquen así, al tiempo que las lenguas indígenas se han perdido hace tiempo (digo lenguas porque según Amaya se hablarían todavía el ulua y el mexicano a inicios del siglo XX). Por otra parte, los “rasgos culturales indígenas” de la población son muy similares a los presentes en las poblaciones mestizas del ámbito rural salvadoreño. Si bien cuando a nivel nacional alguien habla de “lo indígena” en El Salvador, todos sin dudar lo voltean a ver a Izalco, Panchimalco y Cacaopera; en no pocas ocasiones se ha recurrido a la folklorización de los Emplumados para mostrar una faceta indigenista. Al mismo tiempo, desde ámbitos como la Iglesia Católica, la Casa de la Cultura y otras organizaciones comunitarias, se promueve cierta reivindicación de la cultura y las raíces indígenas. Todo esto forma parte de una discusión más amplia acerca de las particularidades de la identidad salvadoreña.

La experiencia en Cacaopera apenas me ha permitido vislumbrar algunas posibilidades en la investigación. La tradición oral, el estudio de la toponimia, algunas celebraciones religiosas en torno a los santos, así como informaciones acerca del arte rupestre, auguran muchas vías para comprender más ampliamente a la cultura indígena del nororiente salvadoreño. Por otra parte, ha sido muy afortunado el poder compartir la experiencia de trabajo en actividades de divulgación con algunos pobladores, mismas que nos han permitido perci-

11 Como se comentó en la primera parte, este grupo pertenece a la familia misumalpa, rama más norteña de la gran familia macro-chibcha. Es conocido como cacaopera o ulua, está emparentado con grupos matagalpas del norte de Nicaragua. Desde el interior del grupo se ha preferido en tiempos recientes el etnónimo *kakawira-cacaopera*.

bir el interés de la gente por recuperar su historia y su patrimonio cultural. La preocupación de la comunidad, sin embargo, parece estar centrada más en aspectos ambientalistas, como el cuidado del agua y el ecosistema, que en los problemas de índole cultural.

Conclusiones

Las experiencias comentadas permiten formular algunas reflexiones. Aunque parezca evidente, resulta de gran importancia corroborar el contexto y la valoración del arte rupestre en campo. En términos generales, es posible señalar que en ambos casos este arte goza de cabal salud, la gente lo identifica y lo respeta casi siempre, aunque también hemos podido corroborar, en menor medida, agresiones a los sitios. Si bien es cierto que en el Valle del Mezquital hay una relación más estrecha entre el arte rupestre y las comunidades, en El Salvador también parece crecer el interés por su protección, y se reconoce su importancia como elemento de valor cultural. Asimismo, hemos podido corroborar que el estudio y la promoción del arte rupestre abre posibilidades factibles para la valoración de la historia y la cultura regional; gran parte de las personas en las localidades se muestran receptivas y tienden a apoyar a los investigadores, dado que consideran su actividad como una labor positiva.

En lo que respecta al proceso de estudio del arte rupestre, tanto en el Mezquital como en el oriente salvadoreño, se han podido cotejar los registros previos con nuevas visitas a los sitios. Estos regresos han demostrado que es necesario actualizar la información precedente, pues a la luz de las técnicas y los estándares actuales resulta necesario perfeccionar lo hecho hasta el momento. No obstante, esta tarea, además del gran trabajo que entraña en sí misma, involucra una seria reformulación del tipo de registro que se debe hacer. Es decir, no basta con decir que los registros previos están “mal” o deben ser corregidos, sino que es necesario proponer *hacia qué dirección avanzar* en este aspecto. Al menos en lo que a mi trabajo refiere, solo he sido capaz de proponer ejercicios muy específicos de registro para sitios particulares (Cueva del Ermitaño, Cueva de las Figuras del Hondable, Cueva del Toro, Cueva del Espíritu Santo y Xindo), sin intentar generalizar las propuestas. De hecho, asumo que todas ellas están incompletas en algunos aspectos. He querido dar prioridad a cuestiones de distribución, tamaño y diseño de los motivos; el color y las sobreposiciones también han sido objeto de atención. A pesar de ello, pienso que estos elementos no han sido desarrollados en todas sus posibilidades. Parece necesario señalar que una tarea pendiente

en ambas regiones es sistematizar el registro gráfico de su arte rupestre, avanzar hacia la construcción de bases de datos o sistemas de información que permitan organizar los materiales obtenidos de la mejor manera.

Por otra parte, el acercamiento a las comunidades puede arrojar ideas sugerentes sobre el significado local del arte rupestre, con la salvedad de que no en todos los casos podemos extrapolar de manera directa las interpretaciones. Ambas experiencias han permitido contrastar dos formas muy diferentes de tradición indígena, en un caso, el del Valle del Mezquital, más arraigada y fortalecida por la religiosidad y la lengua, y en el otro, el de Cacaopera, más diluida, pero aun así persistente. Si bien el arte rupestre pudo haber sido desplazado como elemento de alta significación dentro de la cultura, lo que resulta destacable es corroborar la permanencia de lugares dentro del paisaje con un alto contenido simbólico, asociado a procesiones u otras celebraciones del calendario litúrgico.

En términos logísticos y de planeación, es importante evaluar los recursos con los cuales se cuenta para llevar a cabo los proyectos, pues eso permite delimitar mejor los objetivos y planificar mejor el trabajo. Asimismo, destaca la importancia de contar con un guía/colega de confianza, pues eso facilita el trabajo, optimiza el tiempo y da seguridad.

En cuanto al tema de frontera, pudimos constatar la complejidad de llevar la teoría a la práctica, pues por la vía de los hechos hace falta definir si existe o no una asociación entre estilos de arte rupestre y posibles filiaciones culturales. Lo que parece más evidente cuando se analiza la frontera mesoamericana en campo es la existencia de regiones cuyas características propias, en la mayoría de los casos, no han sido definidas a cabalidad. Por el momento, la diversidad del grafismo rupestre parece apuntar hacia la coexistencia de grupos con distintas filiaciones étnicas y culturales, pero aún es necesario tener más datos de las propias zonas estudiadas y de otras vecinas para poder hacer las comparaciones pertinentes. En el caso del centro-norte de Mesoamérica, las investigaciones realizadas en el Valle del Mezquital y el semidesierto queretano ya permiten identificar ciertas diferencias estilísticas plausiblemente vinculadas, por un lado, a grupos cazadores-recolectores y, por otro, a poblaciones mesoamericanas. Mientras tanto, en el oriente salvadoreño, al no haber una iconografía claramente mesoamericana y al ser una región escasamente conocida en términos arqueológicos, la búsqueda de patrones culturales se hace más compleja, no obstante es un hecho la diversidad de su arte rupestre. Es de esperar que en ambas áreas de estudio,

el conocimiento del arte rupestre avance cuando más equipos de investigación trabajen de manera coordinada, entre sí y en colaboración con las comunidades locales.

Fuentes consultadas

- American Rock Art Research Association (2007). "A Basic Guide for Rock Art Recording". *Arara*. Web: https://arara.wildapricot.org/resources/Documents/Recording_Manual.pdf [último acceso: 19.10.2018].
- Amaya, Miguel Ángel (1985). *Historia de Cacaopera*. San Salvador: Ministerio de Educación-Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Andrews, Wyllys (1986). *La arqueología de Quelepa, El Salvador*. San Salvador: Ministerio de Cultura y Comunicaciones-Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Angulo, Jorge (1987). "The Chalcatzingo Reliefs: An iconographic Analysis", en David C. Grove, ed. *Ancient Chalcatzingo*. Austin: University of Texas Press; 132-158.
- Arriaga, Carlos (2018). *Un palimpsesto rupestre en la Barranca de Santa María La Palma, Hidalgo*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aveni, Anthony F., Horst Hartung y Beth Buckingham (1978). "The pecked cross symbol in ancient Mesoamérica". *Science*, CCII-4365; 267-179.
- Berrojalbiz, Fernando, Félix Lerma y Marie-Areti Hers (2017). "Diversidad ofuscada: el estudio del arte rupestre en la construcción de una historia del arte indígena en América Latina", en Verónica Hernández, ed. *Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina. XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México; 125-141.
- Braniff, Beatriz (1989). "Oscilación de la frontera norte mesoamericana: un nuevo ensayo". *Arqueología* 1; 99-114.
- Braniff, Beatriz, coord. (2001). *La Gran Chichimeca. El lugar de las rocas secas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Jaca Book.
- Coladán, Elisenda y Paul Amaroli (2003). "Las representaciones rupestres de El Salvador", en Martin Künne y Matthias Strecker, eds. *Arte rupestre de México oriental y Centroamérica*. Berlín: Gebr. Mann Verlag; 143-161.

- Costa, Philippe (2010). *Historiographie de l'art rupestre au Salvador*. Tesis de maestría en arqueología prehistórica y protohistórica. París: Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne.
- Chapman, Anne (2006). *Los hijos del copal y la candela. Ritos agrarios y tradición oral de los lenca de Honduras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Damián, Claudia, Rocío Gress, Félix Lerma y Yoko Villaseñor (2013). "El arte rupestre del Valle del Mezquital: huellas de la historia viva del pueblo hñähñu", en Manuel Alberto Morales y Angélica Velázquez, coords. *Historia del Arte en Hidalgo*. Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo; 31-44.
- España, Domingo (2015). *Los ancestros de los otomíes de la Sierra Madre Oriental: aportes para una historia regional*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gress, Rocío (2008). *Voces de roca: el arte rupestre del Valle del Mezquital como fuente histórica*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gress, Rocío (2011). *Sendas rupestres de la memoria: una feroz serpiente en el Mezquital*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Groenen, Marc (2000). *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel.
- Grove, David (1970). *Los murales de la Cueva de Oxtotitlán, Acatlán, Guerrero. Informe sobre las investigaciones arqueológicas en Chilapa, Guerrero, noviembre de 1968*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Hernández, Nicté-Loi (2013). *Imágenes del cristianismo otomí: el arte rupestre de El Cajón, Estado de Hidalgo*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hers, Marie-Areti (1989). *Los toltecas en tierras chichimecas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Illera, Carlos (1994). *Contenido simbólico en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. Tesis de maestría en Arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Kirchhoff, Paul (1943). "Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales". *Acta Americana* I-1; 92-107.
- Lara, Carlos (2001). "Identidad indígena y conflicto social en Cacaopera". *Realidad* 82; 501-518.
- Lerma, Félix (2009). *Las manos de la Cueva del Ermitaño, El Salvador*. Tesis de maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Lerma, Félix, Nicté-Loi Hernández y Daniela Salinas (2014). “Un acercamiento a la estética rupestres del Valle del Mezquital, México”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* XIX-1; 53-70.
- López Aguilar, Fernando y Patricia Fournier García (2009). “Espacio, tiempo y asentamientos en el Valle del Mezquital: un enfoque comparativo con los desarrollos de William T. Sanders”. *Cuicuilco* 47; 113-146.
- Lothrop, S. K. (1939). “The Southeastern Frontier of the Maya”. *American Anthropologist* XL-1; 42-54.
- Ochatoma, José (1994). *Cosmología y simbolismo en las pinturas rupestres del Valle del Mezquital*. Tesis de maestría en arqueología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Peña, Daniela (2014). *Negrura de lluvia entre dioses: el arte rupestre de El Boyé*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanchidrián, José Luis (2001). *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel.
- Schobinger, Juan (1997). *Arte prehistórico de América*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Jaca Book.
- Stone, Andrea (1995). *Images from the underworld: Naj Tunich and the tradition of Maya cave painting*. Austin: University of Texas Press.
- Strecker, Matthias (1982). “Representaciones de manos y pies en el arte rupestre de cuevas de Oxkutzcab, Yucatán”. *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán* IX-52; 47-57.
- Valdovinos, Vanya (2009). *Bok”ya, la serpiente de lluvia en la tradición Nāhñü del Valle del Mezquital*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Viramontes, Carlos (2005). *El lenguaje de los símbolos. El arte rupestre de las sociedades prehispánicas de Querétaro*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro.
- Vite, Alfonso (2012). *El mecate de los tiempos: continuidad en una comunidad hñähñü del Valle del Mezquital*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Whitley, David S. (2001). *Handbook of rock art research*, California: Altamira.
- Zantwijk, Rudolf van (1969). “La estructura gubernamental del estado de Tlacupan, 1430-1520”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 8; 123-155.