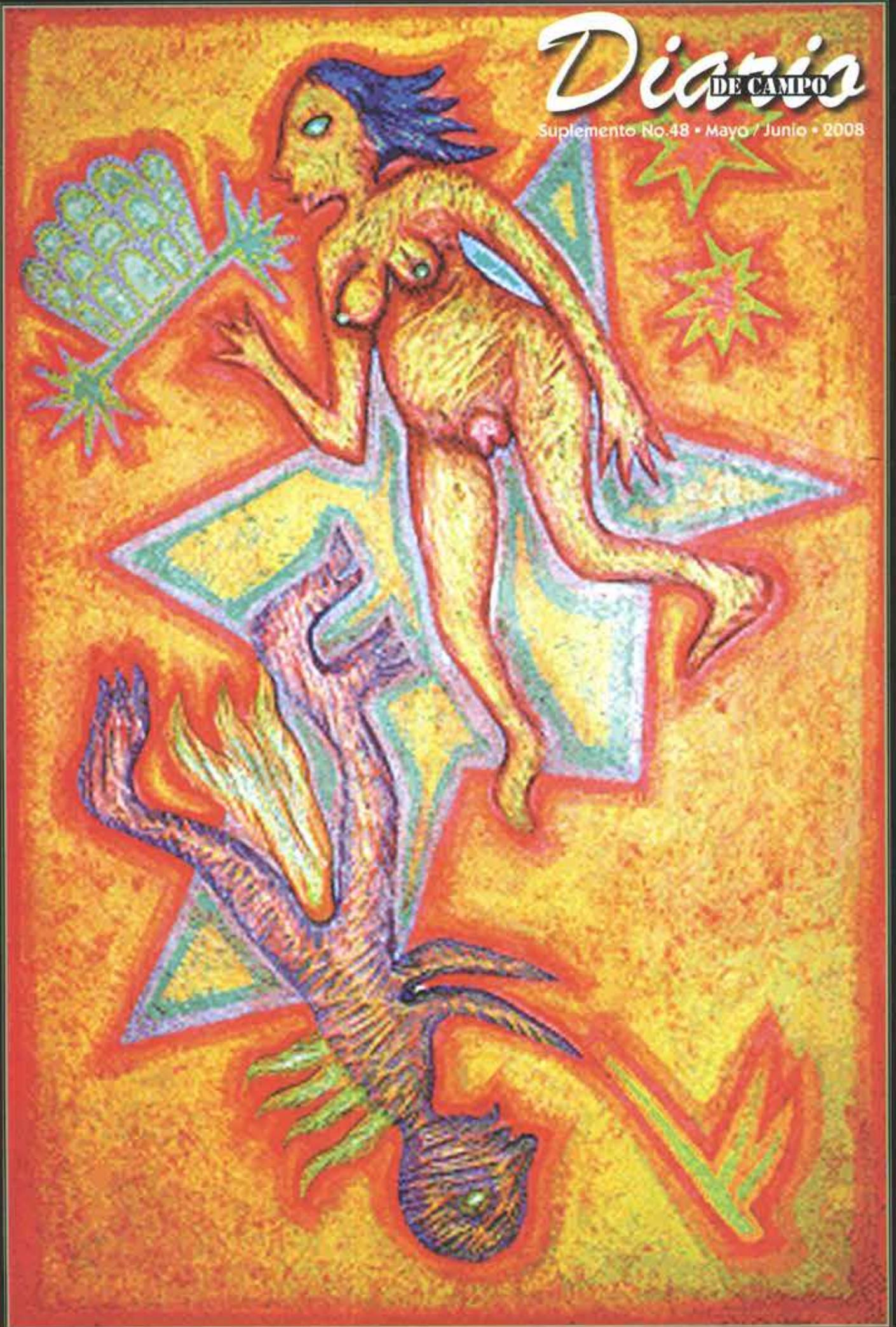


# Diario

DE CAMPO

Suplemento No.48 • Mayo / Junio • 2008



Las formas expresivas del arte ritual  
o la tensión vital de los gestos creativos

— — — — —

Coordinadores: Olivia Kindl y Johannes Neurath

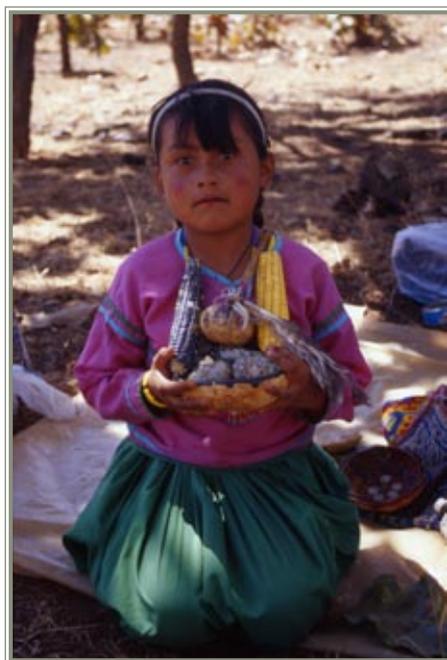


**Portada:** Cuadro de Adalberto Meza y Juan Lamas titulado "La transformación de Kauyumari" (talla en madera pintada, 120 X 180 cm.), 2003. Colección del Museo Emilia Ortiz, Tepic (Nayarit).

**Solapa exterior de portada:** Santiago Teneraca, Curandero tepehuán en oración durante una ceremonia de "corrida de alma". Foto: Antonio Reyes Valdez.

**Contraportada:** «En el tren», Nicolás de Jesús (Ameyaltepec), 1990. Agua fuerte y agua tinta sobre amate, 28 x 39 cm. Col. del artista. Foto: Aline Hémond.

**Solapa exterior de contraportada:** Jicarera moliendo peyote seco en el metate durante la Fiesta del Peyote (Hikuri Neixa) en el centro ceremonial (*tukipa*) de Tunuwameta (San Andrés Cohamiata, Jalisco). Foto: Olivia Kindl, 2000.



## Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos



*Coordinadoras:  
Olivia Kindl y Johannes Neurath*



Castillo. María del Refugio Román, Xalitla, Guerrero, ca. 1995. Acrílico, tinta china sobre amate. (40x60 cm). Col. G. Stromberg (EUA). Foto Aline Hémond.

# Índice

	Presentación
	<i>Olivia Kindl y Johannes Neurath</i>
5	•
	“Ojos múltiples” y espacio circular: algunas reflexiones en torno a la iconografía y al ritual entre los nahuas de Guerrero”
	<i>Aline Hémond.</i>
13	•
	“El arte como construcción de la visión: acción ritual, dinámicas creativas e interacciones sensibles”
	<i>Olivia Kindl</i>
33	•
	“Entre ritual y arte. Anacronismo, pathos y fantasma en un cuadro de Juan Ríos Martínez”
	<i>Johannes Neurath</i>
59	•
	“Las flechas tepehuanas: el arte de la personificación”
	<i>Antonio Reyes Valdés</i>
75	•
	“La multiempatía en perspectiva”
	<i>Margarita Valdovinos</i>
85	•
	“La parodia, el punto ciego entre la representación o la acción lúdica como matriz de las artes”
	<i>Elizabeth Araiza</i>
95	•
	“Enigmas sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística”
	<i>Marina Alonso</i>
111	•
	“La materia de las visiones. Consideraciones acerca de los espejos de pirita prehispánicos”
	<i>Gregory Pereira</i>
123	•



# Presentación

---

Olivia Kindl y Johannes Neurath\*



Los textos que encontrarán a continuación son el fruto de reflexiones colectivas llevadas a cabo a raíz de la creación del grupo de investigación “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transmisión”. El proyecto inició en julio de 2006 como parte de la Red de Grupos de Investigación Internacional (GDRI) que gira en torno a la antropología e historia del arte<sup>1</sup> y fue creada por Anne-Christine Taylor cuando tomó funciones como directora del Departamento de Investigación y Enseñanza del *Museo del quai Branly* en París. Reúne académicos de distintas instituciones bajo tutela del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS, Francia) y está coordinado por Olivia Kindl y Johannes Neurath. Este proyecto franco-mexicano está integrado por diez antropólogos, etnólogos, etnohistoriadores y arqueólogos especialistas en temas del arte y/o del ritual en diferentes regiones de México. Sus otros miembros son: Paulina Alcocer (INAH), Elizabeth Araiza (Colegio de Michoacán), Marina Alonso (INAH), Aline Hémond (Universidad de París 8), Fabienne de Pierrbourg (*Musée du quai Branly*), Grégory Pereira (CNRS), Antonio Reyes (INAH) y Margarita Valdovinos (Universidad de París X). La mayoría de ellos participan en este *Suplemento*, el cual —así fue nuestra intención— a la vez muestra nuestra coherencia como grupo de investigación y respeta los intereses científicos de cada uno.

Este número se pensó como una presentación «programática». Es decir, buscamos exponer nuestras principales líneas de investigación, planteando

---

\* La doctora Olivia Kindl es investigadora asociada al *Musée du quai Branly* y coordina el proyecto “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transmisión”. [okindl@yahoo.fr](mailto:okindl@yahoo.fr)

El doctor Johannes Neurath es investigador de la Subdirección de Etnografía del MNA-INAH. [jnk@prodigy.net.mx](mailto:jnk@prodigy.net.mx)

<sup>1</sup> Para mayor información, se puede consultar la página web del museo <http://www.quaibrantly.fr> (sección “Enseñanza e investigación”: <http://www.quaibrantly.fr/fr/enseignement/la-recherche/le-gdri-anthropologie-et-histoire-des-arts/index.html>) y más específicamente sobre el GDRI, <http://www.anthro-art.com>, actualmente en proceso de instalación.



Jeunes-filles cora de Kwaimarutsi, Santa Teresa, portant un sac du type tricolore. Photographie : Olivia Kindl, 1999.

problemáticas y formulando hipótesis, sin dar ya resultados definitivos. En consecuencia, nos inspiramos en los primeros diálogos etnográficos y teórico-metodológicos entablados entre los miembros de nuestro grupo y con investigadores exteriores, tanto del GDRI como externos. Presentaremos aquí una síntesis de nuestro proyecto general de investigación, tal y como se encuentra en el presente.

Queremos proponer un nuevo enfoque para el estudio del arte ritual en las sociedades indígenas de México y en zonas circundantes como Centroamérica y el Suroeste de los Estados Unidos. Para ello, nos apoyamos en los avances teóricos que ofrecen la antropología del arte y los estudios sobre el ritual. Al poner en relación estos dos campos, traslademos nuestra atención del estudio de la imagen al de las “formas expresivas”. Nuestro reto es avanzar en la elucidación de la articulación entre dos campos teóricos: teoría del arte y acción ritual. Sobre todo, queremos subrayar la importancia de los procesos de creación, utilización y transmisión de toda acción considerada como estética, tanto desde el punto de vista de quien la realiza como de quien se confronta a ella.

En este proyecto, uno de los autores clave es el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929), cuya obra muy poco convencional está siendo recuperada de manera creativa por autores como Giorgio Agamben, Carlo Ginzburg, Carlo Severi, Giovanni Careri, Andrea Pinotti, George Didi-Huberman y Philippe-Alain Michaud. Par-

tiremos del supuesto de que, en los casos etnográficos que nos interesan, existen “formas intermedias” entre el ritual y el arte (ver Careri, 2003: 42). Asimismo, nuestro concepto “forma expresiva” está inspirado en *Pathosformel*, uno de los neologismos más enigmáticos de la teoría de Warburg que, a veces, se traduce como “fórmulas emotivas” (ver Warburg, 1999 [1905]: 555). El término es, desde luego, un oxymoron e insistiremos que el énfasis debe ponerse, precisamente, en las tensiones internas de la imagen (ver Settis, 1997: 41; Severi, 2006:155). El enfoque de Warburg así entendido implica que el carácter contradictorio de las expresiones artísticas y rituales posibilita su transmisión. Lo que más interesa son imágenes rituales polarizadas; y se estudia la transformación de estas expresiones plásticas de emociones extremas en tradiciones icónicas. Por un lado, es sorprendente observar como los mismos gestos llenos de *pathos* aparecen en diferentes épocas del arte. Pero el enfoque de Warburg no se conforma con la documentación de las continuidades, *Nachleben der Antike*, “la pervivencia [o vida póstuma] de la antigüedad pagana”, es siem-

pre una renovación. Según este autor, el poder expresivo de las imágenes rituales hace posible que las imágenes vuelvan a la vida y que se transmitan durante siglos.

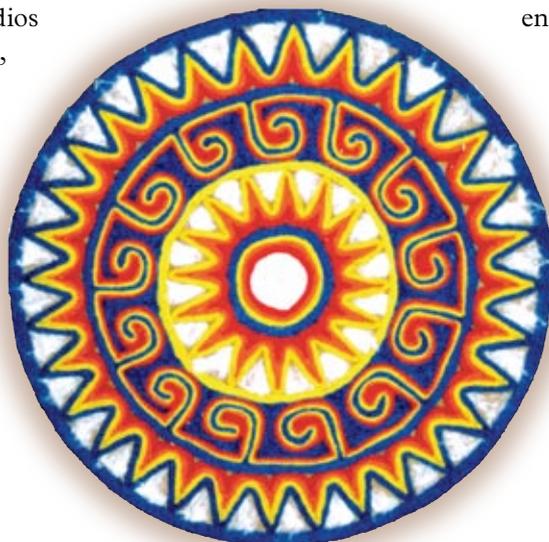
*Pathosformel* implica una “teoría de la formación y transmisión de símbolos” (Saxl, 1957 citado en Severi, 2003:82, 85; Agamben, 1993:112) y ha sido un punto de partida importante para el desarrollo de una antropología de la memoria (Severi, 2004). Hablando de arte indígena, el enfoque de Warburg permite entenderlo como un arte moderno, contemporáneo, y rebasar así la visión evolucionista y culturalista que considera a las culturas indígenas como restos de un pasado remoto. En las culturas y artes indígenas se manifiesta un *Nachleben* de la antigüedad, pero este planteamiento es muy diferente al de los *survivals* taylorianos.

Apostamos en una explicación de la mediación entre arte y ritual que siempre es dialógica-relacional y expresiva, que se puede aprehender a través de manifestaciones concretas y singulares. Por otra parte, será necesario explorar las afinidades entre arte contemporáneo y arte ritual, afinidades que van más allá de lo que se imaginó el primitivismo, que fue sin duda una importante fuente de inspiración para las vanguardias del siglo XX. La complejidad del arte moderno indígena que estudiamos se debe en parte a que no está del todo desligado del ritual. Grandes géneros de arte indígena, como los cuadros de estambre de los huicholes o el arte del amate, se han

desarrollado a partir de medios expresivos rituales. A veces, el contexto ritual aún está presente en obras comerciales producidas para un mercado externo.

Estas reflexiones conllevan la necesidad de plantear un enfoque histórico no-esencialista que dé cuenta de la diversidad de las culturas mesoamericanas. Para nosotros como “mesoamericanistas”, la importancia estratégica de un enfoque histórico warburgiano radica en el hecho de que permite analizar

los procesos permanentes de *etnogénesis*. Por otra parte, hoy en día ya no se puede sostener un proyecto de historia o antropología del arte interesado únicamente en objetos o creaciones plásticas y/o visuales ya hechos, que se pueden investigar como simples “objetos de estudio”. En este sentido, la obra acabada, cuando la hay, ya no es lo único que causa interés. Los denominados “objetos para ver” (por ejemplo, los *tlachieloni* de los mexicas o los *nierikate* huicholes), plantean problemas de análisis que subrayan estas limitaciones, pues forman parte de contextos de acción



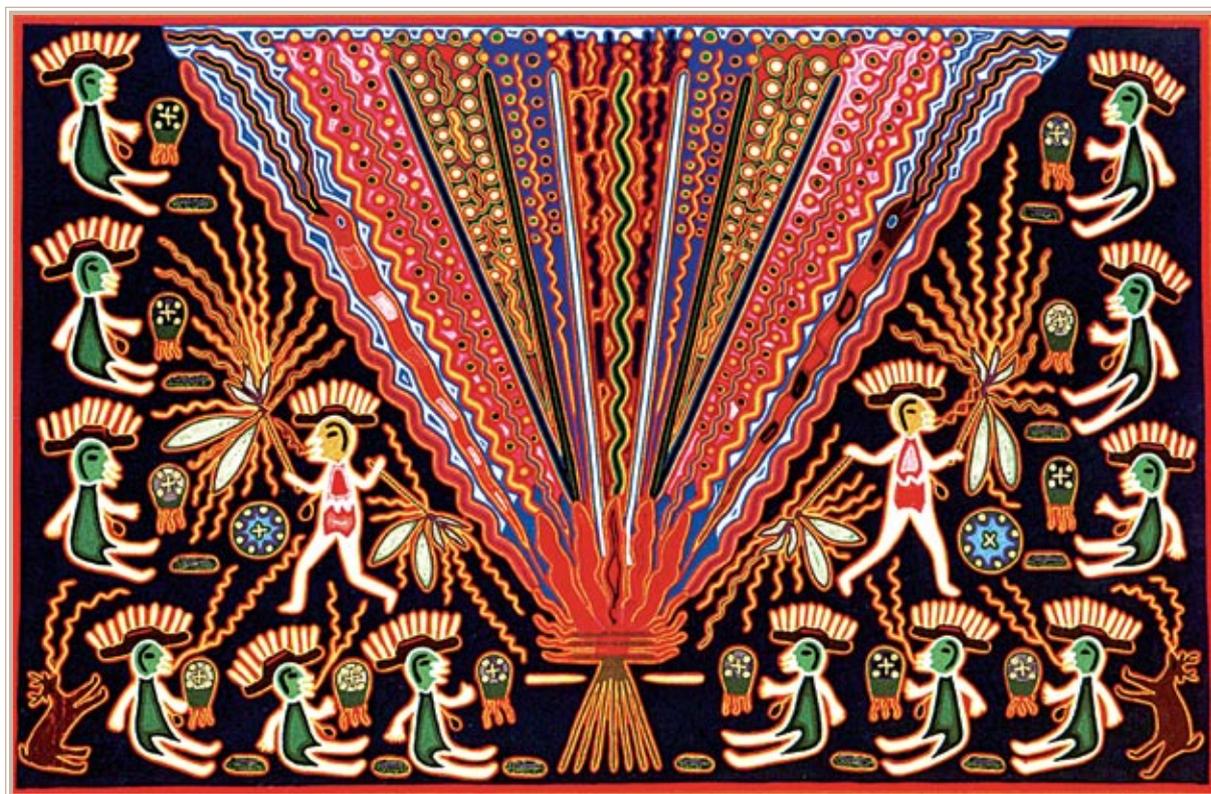
Gauche : vitrine de tableaux de fils huichol du Musée national d'anthropologie de Mexico. Droite : deux *nierikate* de la collection Alfonso Soto Soria.

en los que sobresale el proceso de creación y en los que se condensan varios puntos de vista (ver los textos de Kindl y Pereira).

Un problema mayor nos presenta el término imagen. Como bien lo apunta Belting (2004 [2001]), esta palabra —imagen— ha recibido tantas definiciones y acepciones que corre el peligro de significar ya nada. La desventaja del término es que puede suponer algo ya hecho, fijo, que se estudia con una cierta distancia, como un

objeto que ahí está y contiene todas las explicaciones que buscamos, sin que importe el contexto. Recientes estudios han demostrado que, —sobre todo en culturas pre-modernas y no occidentales, pero también en las vanguardias artísticas más recientes—, la imagen puede ser mucho más que una imagen fija y que puede estar en movimiento (ver, por ejemplo, Freedberg, 1989; Belting, 2004 [2001:7]; Michaud, 2004).

Con relación a lo anterior, utilizamos el concepto de “formas expresivas” para referirnos no sólo a la “vida de las imágenes” sino también a



Tableaux de fils de trois artistes. Gauche : « Barbara Myerhoff receiving the name of a deity on the 1966 pilgrimage », de Ramón Medina Silva. Source: Berrin (1978, p. 66). Milieu : « Tatewari, the Grandfather Fire, Speaks to the Peyoteros », de Mariano Valadez. Source : Valadez et Valadez (1997 [1992], p. 16). Droite : « The Ancestor-Spirits Rise to the Surface of the Earth », de José Benítez Sánchez. Source : Negrín (1976, p. 88).

los procesos donde los hombres las producen y al valor ontológico que los mismos les atribuyen. Así, la forma de expresión es al mismo tiempo un producto y un proceso. En efecto, las creaciones artísticas y rituales, en toda su diversidad, pueden en ciertos casos permanecer como objetos plásticos, mientras que otras se esfuman, como es el caso de danzas, gestos y música. En consecuencia, también se consideran como formas expresivas de arte ritual la música, el teatro, la danza y, ¿por qué no?, cualquier *savoir faire* que tenga una dimensión estética. Además, nos interesa estudiar la combinación de varias formas de expresión artística, que pueden requerir la concurrencia de varios sentidos: vista, oído, olfato, etc.

Al considerar los avances logrados en las investigaciones del arte y del ritual, es necesario que los estudios “mesoamericanos” o “mexicanistas” participen de manera creativa en los debates actuales de la antropología y disciplinas conexas. Al respecto podemos observar que la historia del arte actual busca lo que antropología del ritual contemporánea exagera: la *dynamis*. Los historiadores del arte se acercan a la teoría antropológica del ritual, mientras que ésta última pasa por una fase innovadora debido a su “giro pragmático”, que cuestiona los métodos y preceptos de la antropología simbólica largamente dominante en este campo. Por un lado, los especialistas del arte se han volcado del producto hacia el proceso, mientras que por el otro, los antropólogos del ritual, ahora firmemente instalados en el tema del pro-

ceso, deben encontrar una vía de regreso al producto y al horizonte histórico de su producción. Así, nos interesa estudiar la “cosa haciéndose”. En consecuencia, parece indispensable retomar el concepto humboldtiano de *forma formans*, que implica que el meollo del arte no radica en la transmisión de significados a partir de la comunicación sino que funda su eficacia en el *pathos* que expresa incompletud, ambivalencia, contradicción, pasión, sufrimiento. Es decir, ambos campos disciplinarios deben elucidar la articulación entre la *forma formans* y la *forma formata* (Di Cesare, 1999 [1993]; Alcocer, 2002).

¿Cuál es la especificidad de la forma de la acción que produce arte? Los conceptos de condensación ritual (Houseman y Severi, 1998) y de *Pathosformel* (Warburg, 1999 [1905]) nos ofrecen pistas prometedoras para explorar. A partir de estas premisas, consideramos que el ritual y el arte convergen al definirse a partir de su carácter dinámico y contradictorio, el *pathos*. Este énfasis en los procesos rituales —incluyendo el uso de objetos rituales— se caracteriza por considerar simultáneamente su transmisión. Ésta no se entiende solamente como la transferencia de un *savoir-faire*, sino también como un contexto de interacción en el cual se aprende a actuar, entender y ver. Por ejemplo, en el caso de los objetos rituales, dado que fabricar o usarlos equivale a participar en su transmisión, su estudio debe ser aprehendido siempre a partir de este proceso, que es el que les da “vida”, como es el caso de cualquier forma expresiva.

Proponemos estudiar estos aspectos con el concepto de “multiempatía”, que hemos empezado a formular a lo largo de nuestros intercambios. Éste presupone un diálogo, pero no uno donde se transmiten “mensajes”, sino donde tiene lugar la puesta en forma (*mise en forme*) de la condensación. Es decir, consideramos que la acumulación de identificaciones contradictorias no se limitan a sumarse o superponerse las unas a las otras, sino que son los artífices efectivos de contextos relacionales que, en última instancia, conforman el espacio ritual; el espacio ritual desde donde se ve y se es visto. Nuestro concepto de multiempatía dialoga con el perspectivismo amazónico (Viveiros de Castro 1998), la teoría de la condensación ritual (según la propuesta de Houseman y Severi 1998) —donde se plantea la simultaneidad de relaciones contradictorias en el ritual—, así como con lo que Severi (2002) afirma sobre la acumulación de identidades contradictorias en el chamanismo. Por otra parte, se relaciona con el deconstructivismo





Amate decorativo. Cirilo García, Xalitla, Guerrero, 1988. Acrílico, Tinta china sobre amate (60x40 cm). Foto: Aline Hémond.



Hijas del pintor Marcial Camilo Ayalá, San Agustín Oapan, Guerrero, ca. 2000. Acuarela, tinta china sobre amate (40 x 60 cm). Col. M. García (México). Foto Aline Hémond.

melanesio y sus estudios sobre el individuo y la persona múltiple (Gell, 2006; Strathern, 1988). A diferencia de lo que ocurre en Amazonas, el material etnográfico mesoamericano apunta a la simultaneidad de dos o más perspectivas opuestas o contradictorias, ser paralelamente uno y dos (ver Neurath, 2004). No es tanto la transformación de A en B (donde A transformado en B se ve desde la perspectiva de B), sino la multiplicación de las personas y perspectivas confrontadas que sucede mediante la inter-acción ritual. El fenómeno que llamamos multiempatía se refiere a la simultaneidad de puntos de vista contradictorios, situación que implica la empatía con más que un “otro” y la creación de imágenes rituales complejas (ver el texto de Valdovinos). Entre los huicholes y los coras, por ejemplo, la multiempatía se manifiesta claramente en el sacrificio, donde hay una identificación del sacrificador con la víctima, pero el chiste es vivir el sacrificio o la cacería desde la perspectiva del sacrificador/cazador y de la víctima/presa (ver Neurath, *s.f.*). También el concepto huichol *nierika* es un caso idóneo para estudiar la multiempatía. El chamán ve a los dioses, al mismo tiempo que se ve a sí mismo a través de la visión de los dioses.

Esta perspectiva supone que la condición primera de la acción es que se tome un “punto de vista”, es decir, que se asuma un lugar en el ritual. Es decir, la acción pura no es suficiente para dar cuenta de un fenómeno social. Estos

procesos dinámicos que articulan acción y múltiples puntos de vista son lo que queremos estudiar, así como sus modalidades de renovación siempre dinámica, que involucra no sólo al artista (o creador) y su obra (o producción), sino también al público.

En este *Suplemento*, nos centraremos en ciertas problemáticas formuladas a lo largo de nuestros encuentros o de las discusiones y reflexiones que desarrollamos a distancia. Un hilo conductor se desdibujó en torno a los siguientes temas:

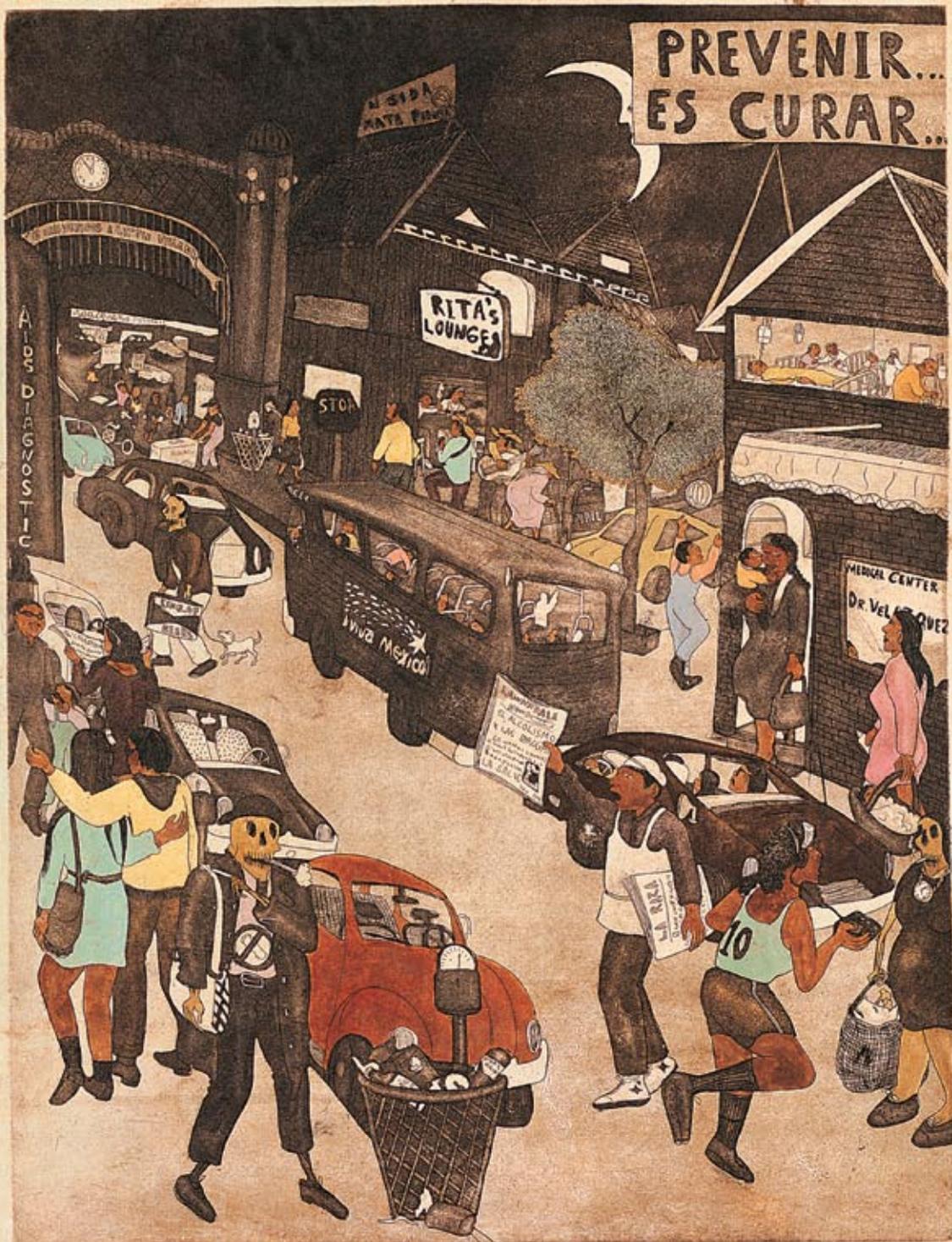
- la cuestión de los puntos de vista en interacción en los rituales;
- los “ojos múltiples” manifestados en composiciones plásticas, sonoras o gestuales;
- los “conectores” o catalizadores articulando diversos registros de expresión humana, por supuesto relacionando arte y ritual;
- la formulación del concepto de “multiempatía”, inspirado en las teorías estéticas de tradición alemana de los siglos XVIII y XIX.

El objetivo principal de las reflexiones plasmadas a continuación es reflejar el punto en que nos encontramos actualmente. Consideramos esta etapa germinal de las ideas como el momento más propicio para incentivar y enriquecer los intercambios científicos con investigadores interesados en las relaciones entre antropología y arte, entre ritual y estética.

## Bibliografía

- AGAMBEN, G. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press. (1977) 1993.
- ALCOCER, P. “Elementos humboldtianos en las teorías de la religión y de la magia de Konrad Theodor Preuss” en *Journal de la Société des Américanistes* 88: 47-68, 2002.
- BELTING, H. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Éditions Gallimard: 27-30, (2001) 2004.
- CARERI, G. “Aby Warburg: rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire”, *L’Homme* 165: 41-76, 2003.
- DI CESARE, D. *Wilhelm von Humboldt y el estudio filológico de las lenguas*, Barcelona, Anthropos, (1993) 1999.
- FREEDBERG, D. *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago University Press, 1989.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- HOUSEMAN, M. y C. Severi. *Naven or the Other Self. A Relational Approach to Ritual Action*, Leiden, Brill, 1998.
- KINDL, O. “L’art du *nierika* chez les Huichols du Mexique. Un instrument pour voir” en Coquet, Michèle, Brigitte Derlon y Monique Jeudy-Ballini (eds.), *Les cultures à l’œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur - Éditions de la Maison des sciences de l’homme: 222-248, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le Nierika des Huichol: un “art de voir”*, Tesis de doctorado en etnología, Paris, Universidad Paris X – Nanterre. 2007. Michaud, P.-A. *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York, Zone Books, 2004.
- NEURATH, J. “El doble personaje del planeta Venus en las religiones indígenas del Gran Nayar: mitología, ritual agrícola y sacrificio,” en *Journal de la Société des Américanistes* 90 (1): 93-118, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Cacería y sacrificios rituales huicholes: entre depredación y alianza, intercambio e identificación”, en *Journal de la Société des Américanistes* (en prensa), s.a.
- SAXL, F. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, (1957) 1989.
- SETTIS, S. “Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion”, *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 1, Berlin, Akademie Verlag: 33-73, 1997.
- SEVERI, C. “Memory, reflexivity and belief. Reflexions on the ritual use of language,” in *Social Anthropology* 10 (1): 23-40, 2002.
- \_\_\_\_\_, “Warburg anthropologue ou le déchiffrement d’une utopie”, *L’Homme* 165, enero/marzo: 77-128, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Turin, Biblioteca Einaudi, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Doña Sebastiana oder der doppelte Feind” en Victor I. Stoichita (ed.), *Das Double*, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag: 139-164, 2006.
- STRATHERN, M. *The Gender of the Gift*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- VIVEIROS de Castro, E. “Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism” en *Journal of the Royal Anthropological Institute* N.S. 4: 469-488, 1998.
- WARBURG, A. *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Introduction by Kurt W. Forster, Los Ángeles, The Getty Research Institute, 1999.





XVII/XXXV

"Little Village" (serie Chicago) *[Signature]*

Visión urbana en Chicago (Comercialismo). Nicolás de Jesús, Ameyaltepec, Guerrero, ca. 1990-1995. Agua fuerte y agua tinta sobre amate. Col. del artista.

# “Ojos múltiples” y espacio circular: algunas reflexiones en torno a la iconografía y al ritual entre los nahuas de Guerrero

Aline Hémond\*



Uno de los puntos medulares de las investigaciones en antropología del arte es sin duda el análisis de la estructuración del espacio figurativo. Propongo analizar aquí las convenciones plásticas de la pintura sobre papel amate, realizadas por los nahuas de la cuenca del Balsas-Mezcala. Se caracterizan entre otras cosas por un espacio circular, la asociación de elementos icónicos sobre un soporte-suelo, y el cúmulo de perspectivas. Además, ciertos «puntos sublimes» del paisaje (cerros, caminos, agua), constituyen una base de representación figurativa en los amates como en varias artes amerindias. Partiendo de estas reflexiones, propongo aquí pistas de investigación sobre «los ojos múltiples» de representación en el espacio iconográfico. Para lograr mi propósito, voy a entretener el nivel de la representación territorial plasmado en el amate, con la construcción visual y lingüística antes de sugerir pautas para investigaciones futuras en torno al espacio ritual.

## Introducción

En 1927, en su obra pionera *Primitive Art*, Franz Boas consideraba como tema imprescindible de las “artes primitivas”, los estudios sobre las variaciones culturales de la expresión del espacio. Setenta años más tarde, tratando de definir los contornos de la antropología del arte – disciplina aún en porvenir — Carlo Severi (1991: 84) hacía voto por el estudio comparativo de las formas que cada cultura impone a la expresión de un pensamiento del espacio. Para contribuir a este tema, sugiero examinar en este artículo algunas características de la representación del espacio plástico en las pinturas de *amate* (papel de corteza de la familia botánica *morácea*), realizadas por los nahuas de la cuenca alta del río Balsas (estado de Guerrero, México) desde los años 1960.

En estas páginas, propongo reflexionar sobre el sistema formal del amate que se caracteriza entre otras cosas por un espacio circular, la asociación de elementos icónicos sobre un soporte-suelo (en particular de ciertos “puntos sublimes” del paisaje: cerros, caminos, ojos de agua) y el cúmulo de perspectivas, las cuales podría definirse como la representación plástica de un espacio visto

---

\* La doctora Aline Hémond es investigadora de la Universidad de París 8-Vincennes-Saint-Denis. [ahemond@univ-paris8.fr](mailto:ahemond@univ-paris8.fr)



Troje de adobe, San Juan Tetelcingo, Guerrero, 1989. Foto: Aline Hémond.

desde varios ángulos a la vez, como si estuviese mirado por “ojos múltiples”. También se puede entender como una sola mirada que tuviera la capacidad de observar desde varios puntos a la vez. Pero ¿cuál sería el interés de tal análisis? Bajo distintos modales, este tipo de *cumul de perspectives* constituye uno de los rasgos característicos de las artes nativas contemporáneas, como lo subraya Désveaux (1993), citando además el caso de los Ojibwa. Se volvió uno de los puntos notables del cuestionamiento antropológico sobre los sistemas visuales y la imagen en sociedades extraoccidentales. La facultad de figurar elementos o escenas desde varios ángulos se asocia a menudo con otros efectos plásticos, por ejemplo la técnica “rayos X” que permite figurar un cuerpo visto “desde adentro”, a la vez que se representa su piel externa. Es el caso muy famoso de las pinturas de los aborígenes de Australia, en particular de los Warlpiri que entretienen relaciones con pinturas rupestres antiguas y representación del territorio modelado por los seres míticos (Glowczewski, 2004). Podemos decir que, de la manera más amplia, este conjunto de efectos plásticos –tomado en gran parte como ausencia de perspectiva– fue una fuente de inspiración para la corriente primitivista entre los artistas precursores del arte moderno y los surrealistas (Rubin, 1991).

Sin embargo, reflexionar sobre efectos formales descontextualizados no nos llevaría a un gran entendimiento de los sistemas visuales en los cuales se insertan. La pregunta central sería: ¿Qué lógica cultural o qué filosofía del espacio están detrás de estas convenciones gráficas? ¿Por qué existen varios “ojos” mirando desde ángulos dife-

rentes una escena iconográfica? ¿Qué nos dice eso sobre “los que miran” y “los que se ven mirados”? ¿Qué es lo que se quiere enfatizar con este uso gráfico?

Con base en estudios anteriores (Hémond, 1989, 2003), se trata de reflexionar sobre el espacio plástico peculiar del amate y, a la vez, entretenerlo con el nivel de la representación territorial, la construcción óptica, lingüística y ritual del espacio, de tal manera que se pueda “echar raíces” para un trabajo ulterior sobre rituales agrarios.

### Un espacio figurativo original: la pintura sobre papel amate

A pesar de la gran fama de los amates y de estudios antropológicos importantes sobre los nahuas de esta región,<sup>1</sup> quizá sea necesario recordar brevemente el contexto de aparición de esta nueva producción plástica.

Desde el principio de los años 1960, varios pueblos nahuas que se distribuyen entre el valle bajo del río Tepecoacuilco (Xalitla, Maxela) y la cuenca del río Balsas-Mezcala (Ameyaltepec,



Historia de Ameyaltepec, Guerrero, pintado por Telésforo Rodríguez. Colección y foto: Aline Hémond.

<sup>1</sup> Véase en particular a Golde, 1963; Stromberg, 1982; Good, 1988; Amith, 1995; Goloubinoff, 1994; Hémond, 2003.

San Agustín Oapan) (cf. figura 1) se han dedicado a pintar sobre hojas de papel amate, soportes de madera y máscaras.<sup>2</sup> Si bien la pintura sobre amate nace en el pueblo de Ameyaltepec (pueblo alfarero desde la época precortesiana), rápidamente los demás pobladores “roban” –gracias a su memoria visual muy aguda– los procesos gráficos y se apropian los *savoir-faire* (“saber-hacer”)<sup>3</sup> elaborados por los primeros inventores. En cada taller familiar, organizado en torno a un pintor principal, hombre o mujer (este último caso se presenta en el pueblo de Maxela y, en menor escala en Xalitla), se elaboran soluciones de composición plástica las cuales, en una etapa ulterior, pasan a ser parte del acervo de composiciones plásticas comunitarias.<sup>4</sup>

Los pintores se categorizan entre ellos según el género de las imágenes que producen. Los que ejecutan amates decorativos (motivos de flores, plantas y pájaros muy estilizados que tienen como origen la pintura sobre barro, de uso doméstico), se ven considerados por lo general como de jerarquía menor, más sencillos o “genuinos”. Sin embargo, su maestría reside en el dominio del trazo de líneas curvas. A cambio, son más valorizados los amateros que realizan “historias”, tipo de narrativas gráficas organizadas en torno a los “muñecos” (personajes). Estos últimos representan al *tequitlacatl*, el ciudadano comunitario en su versión normativa, trabajando en su entorno cotidiano, entre pueblo y monte, en sus rituales y fiestas, o también en un universo fantástico o bíblico.

Mediante la observación de las técnicas gráficas, podemos acercarnos a la estructura muy particular de la obra. El *amatero* pinta sobre un plano

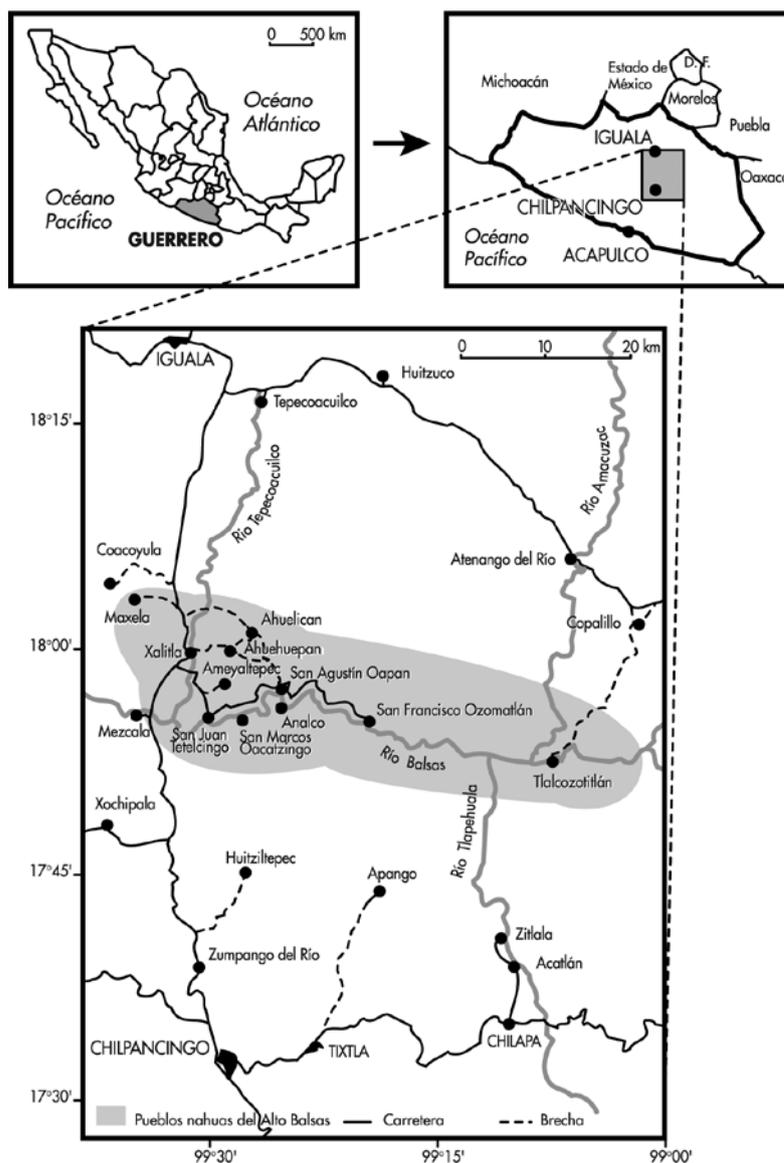


Figura 1. Mapa de la región nahua del centro-norte del estado de Guerrero (Balsas-Mezcala y Montaña baja). Elaboración A.H. y J.M. Gaudin

horizontal, por lo general su mesa, que además sirve como mesa de comedor. Puede ser también en el ático, o vesta del muro del patio.

#### • Realización de una “historia”

Tres etapas técnicas permiten realizar una pintura de “historia”:

1. Dibujar.<sup>5</sup> Con un pincel<sup>6</sup> fino y tinta china, el pintor principal de la casa ejecuta el dibujo de memoria, sin esbozos preliminares, formándose

<sup>2</sup> También se dedican a estas actividades en escala menor: San Juan Tetelcingo, Ahuelican, Ahuehuepan. Los pueblos cercanos a la carretera México-Acapulco están perdiendo paulatinamente el uso del náhuatl (como Maxela o Xalitla), en cambio las comunidades más adentradas en la cuenca tienen una tasa de monolingüismo aún importante (Ameyaltepec, San Juan Tetelcingo, San Agustín Oapan...).

<sup>3</sup> Es el conjunto de conocimientos y competencias técnicas necesarios para la realización de un trabajo. Acerca de la noción de “saber-hacer”, véase Chamoux (1992).

<sup>4</sup> Para mayor información sobre los pintores fundadores y el robo de las técnicas, véase Hémond (2003:95-124).

<sup>5</sup> Para decir “estoy dibujando”, los amateros dicen en náhuatl: *nilapalotitoc*, o sea “estoy pintando”, porque el dibujo está asociado a la escritura. *Tlapallotia*, en náhuatl clásico, significaba también colorear un objeto (Siméon, 1981: 633) cuando *tlacuiloa* quería decir escribir dibujando.



Castillo. Roberto Mauricio, San Agustín Oapan, Guerrero. Acrílico, tinta china sobre amate (60x40 cm). Col. G. Stromberg (EUA).

primero la imagen en la mente para “echarla”, o sea plasmarla en la hoja de una sola línea casi ininterrumpida. Para realizar esta tarea, “no hay que tener la mano tiesa pero fresca” dicen los pintores (parecida a la forma de “echar las tortillas...”). En esta destreza descansa el arte del pintor, ya que la hoja absorbe mucho la tinta china, y eso le obliga a trazar rápidamente “su raya”. Para memorizar estas imágenes mentales, los amateros se ejercen desde niños ayudándose de viejas libretas de escuela. Al mismo tiempo que están en proceso de alfabetización escolar, siguen un proceso de aprendizaje informal en el espacio doméstico para dibujar pictogramas que, poco a poco, van a poder combinar. Por ejemplo, repiten docenas de veces los brazos de un “muñeco” en sus diferentes posturas, prosiguen con piernas caminando, agachadas o alzadas, así con los diferentes componentes del cuerpo antes de conectarlas al tronco del personaje, de tal forma que hasta algunos amateros pueden dibujarlo al reverso.

2. Rellenar. Luego, viene la segunda etapa: colorear con pinturas acrílicas industriales (a menudo de marca Politec o Vinci), a menudo encendidas,<sup>7</sup> adentro de la línea negra del trazo, al estilo “*cloisonné*” del vitral. El relleno por lo general es tarea de los niños o de las amas de casa que, por falta de tiempo, no han podido desarrollar un estilo propio.

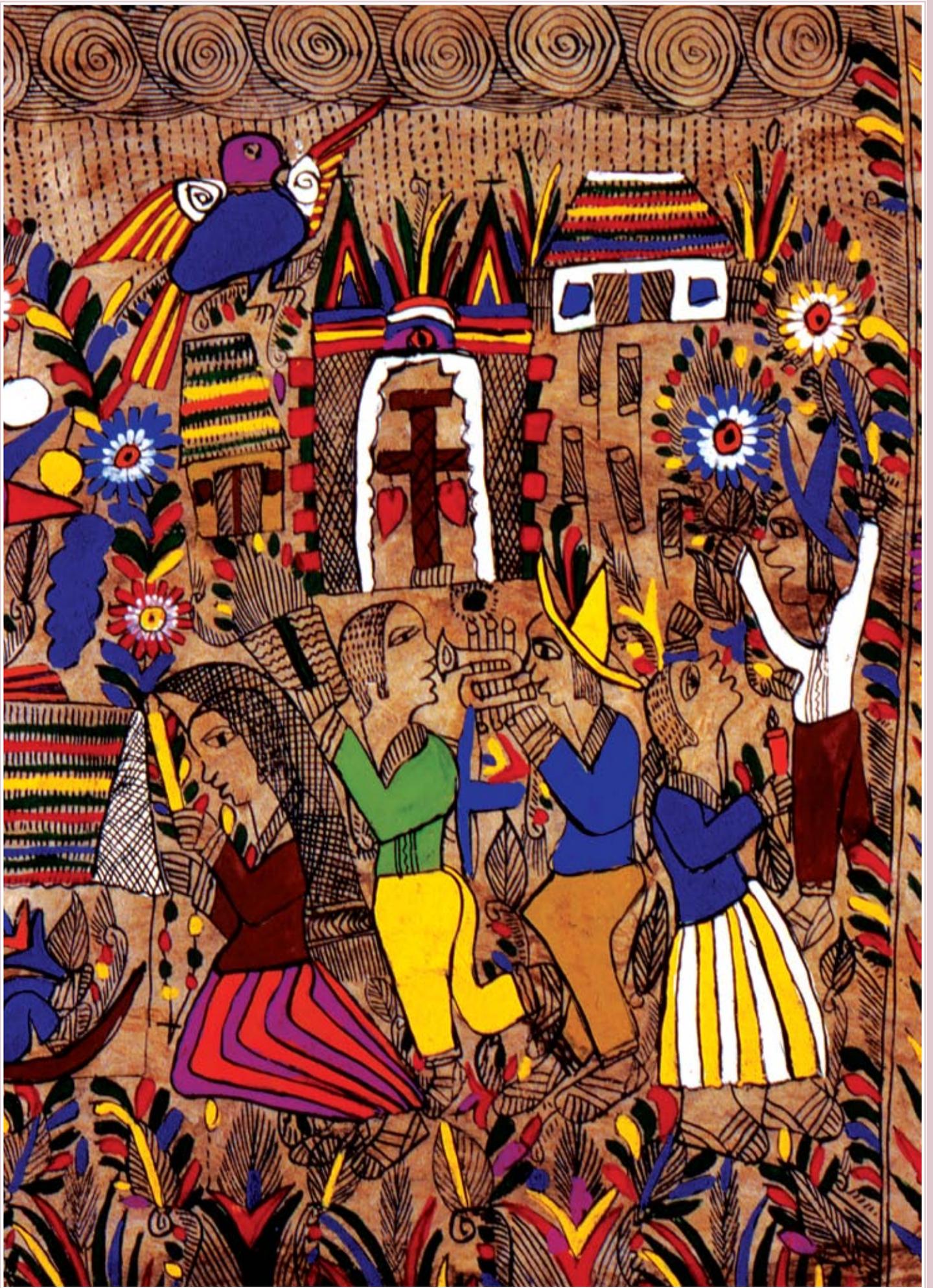
El color se pone puro sin mezcla, en capa espesa.

3. Calar. Finalmente, como tercera etapa, cada pintor –según su estilo familiar o comunitario– realiza el “calado”, a veces con colores fluorescentes o más llamativos. Se trata de remarcar detalles con pintura para que destaquen ramas, hojas, la vegetación, trazos y líneas, puntos o cuadrillares, lo cual expresa el inmenso gusto de los nahuas amateros para el dibujo decorativo y permite una individualización estilística. Por ejemplo, Isidro Salvador de la Cruz, considerado como buen pintor, añade pequeños tonos blancos en el cielo para lograr un efecto de tormenta o para representar los reflejos del sol.

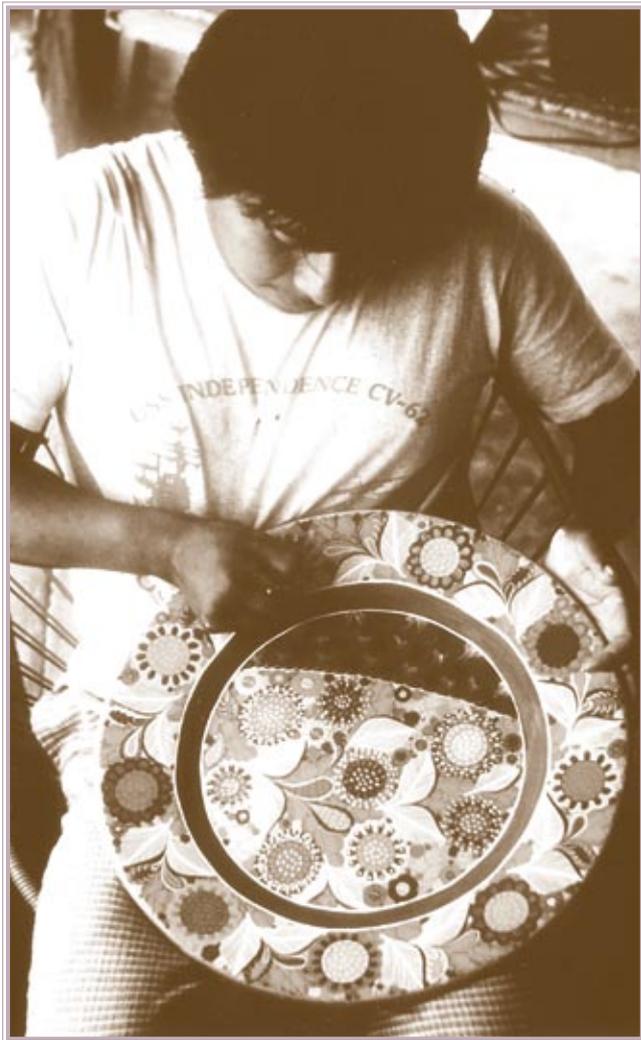
Se necesita años de aprendizaje para dominar esta peculiar técnica de dibujo, la cual, además, tiene consecuencias sobre la composición plástica. El espacio de la hoja se llena poco a poco de elementos icónicos que componen una pequeña escena (por ejemplo se dibuja un hombre con escopeta y su caballo, un venado, y elementos vegetales). Poco a poco se llena el espacio de la hoja con varios tipos de elementos: los “muñecos”, elementos vegetales y zoomorfos y arquitectónicos también. Se agregan escenas y se da coherencia a la temática según el espacio escogido. Así el monte se presta a la representación de

<sup>6</sup> Describo aquí la técnica de pintura más común entre los amateros hoy en día, con herramientas industriales compradas en tiendas. En el principio, usaban los instrumentos de la pintura sobre barro: pinceles de pelos de burro, pinturas elaboradas con tierras naturales (óxido de hierro o *tepetate*).

<sup>7</sup> Más encendidas para los amates decorativos y más “bajitas” para las “historias”.



Estilo característico de Ameyaltepec (Detalle). Francisco García Simona (Ameyaltepec), 1973. Acrílico, tinta china sobre amate (60x40 cm). Col. Museo del Quai Branly (Francia).



Amatero de Xalitla, Guerrero, pintando 'florexitas' en cerámica. Foto: Aline Hémond.

escenas de cacería, peticiones de lluvia, rituales a los cerros, recorridos territoriales; las milpas para las labores agrícolas; el río para pesca o escenas de ocio; y en el pueblo, actividades domésticas y de fiesta). El pintor usa también otros procedimientos para delimitar escenas entre ellas. Es el caso del *contra posto* (dos personajes que se dan la espalda, lo que indica su participación en acciones diferentes). Varios elementos gráficos –hilera de flores o de “hierbas” (*quilitl*)<sup>8</sup> o un camino ascendente– ayudan igualmente a separar escenas, crear registros y dejar espacios de circulación, a menudo ascendentes. Toda esta gramática estilística varía según estilos de composición familiares y comunitarios. Trabajo y actividades, recorridos en las milpas y en el monte, conforman un hilo narrativo. A diferencia del pintor de pájaros que deja su mano expresar el movimiento de la línea sin pensar en una estricta continuidad lógica, el pintor de “historia” se considera como un tipo de guionista:

Está guiada por la misma mente, porque si no piensas nada, ¿cómo va a caminar tu mano? Si no piensas hacer nada, entonces poniendo el pincel ¿qué figura vas a hacer? (Antonia López, Xalitla, 1994).

Y en esto [la “historia”] [...] ¡tienes que explicar! El pintor tiene que saber pintar lo que quiere decir. ¡Es difícil! Por ejemplo, cuando alguien va a comprar tu amate: “pues eso no me gusta porque na’ más tiene muñecos y no tiene nada.” A veces, de veras, por más que trates, no te sale la historia. [...] Pero aquí, no, el muñeco, tienes que comprometerte a decir algo. Tienes que decir algo, si no, eres un mal pintor. Una vez hice un enfermo en una casa. ¿Ahora qué va a pasar? Tiene que... por ejemplo le están regando! Al lado la señora [curandera] la saqué de la casa, tiene su sahumero, sus cadenitas de flores, sus muñequitos, un hormiguero (que tiene relación el hormiguero con un enfermo). ¡Ya! ¡Pero tiene que haber otra cosa! Dibujé unos niños que están jugando canicas. Del otro lado digo, “bueno, aquí ya tengo pedacito, bueno ¿a qué hora es, dónde estoy?” A veces ahí te quedas. “Bueno, me digo, están jugando canicas, hace calor, hace frío... ¿En qué mes canicaron ellos?” Te pones a pensar. Tienes que buscar y buscar, todo lo que complica una “historia”.

Y te quedas pensando. Hay otras gentes ahí, unos que se preocupan de la persona que está enferma, otros que van recogiendo su mazorca, otros quizá están haciendo otra cosa. Gente que viene a ver el enfermo: traen un chiquihuite, una canasta, algo para darle.

Estar pensando, pensando... [...] (Lucía Gómez, pintora de Maxela, 1991).

Así, el pintor va «pensando» poco a poco en lo que «va a poner» para llenar su espacio, sin fijarse en una estructura de conjunto ni hacer esbozos generales como es el caso en las técnicas de composición de la perspectiva central (o renacentista) que contemplan a la hoja como una «ventana» o una pantalla abierta sobre un «espacio óptico».<sup>9</sup> Aquí reina una lógica narrativa. En otras palabras, el espacio figurativo –por lo menos en la expresión *mainstream* de los estilos comunitarios– no existe como tal. Mi hipótesis es que lo que une los elementos entre ellos sobre la hoja, no es el espacio, sino el vacío. El paisaje se construye, no a partir de la incorporación dentro de un espacio integrado sino con la representación de los principales elementos icónicos que conforman

<sup>8</sup> En la clasificación botánica náhuatl, “*quilitl*” designa los quelites que crecen en tiempo de aguas. (Véase Ramírez Celestino, 1991 para el uso local en Xalitla).

<sup>9</sup> Sobre este tema, véase a Panofski (1975) y Damisch (1984).

la materia misma del paisaje (montecitos, cerros, árboles, sol, luna y estrellas, caminos, flora). Por lo tanto, el arte del pintor de amate –en el sentido latín de la palabra *ars*, o sea, del conjunto de procedimiento y reglas y de conocimiento asociados– es un arte del *montaje*, según la expresión de S. Inaga (1983) sobre la pintura antigua japonesa que procede según la misma concepción técnica. Más cercano al tema, la técnica de los *tlacuilo*s de códices (precortesianos pero también del siglo XVI y XVII), se asemeja estrechamente en la composición del espacio, como lo veremos más adelante en el texto.

Después de este primer trabajo de observación de las técnicas, podemos ir más allá mediante el análisis iconográfico de la composición.<sup>10</sup> Detallamos a continuación en forma sintética tres composiciones plásticas características de este espacio figurativo.

#### • La composición circular

En investigaciones anteriores (Hémond, 1989, 2003), demostré la existencia de un espacio plástico circular en las pinturas sobre papel amate.

Este tipo de composición es más notable en los primeros intentos de amates decorativos. Al principio de esta forma de expresión, los pintores consideraron que la hoja era como un “espacio-suelo”, con los elementos gráficos colocados en posición perpendicular con respecto al soporte. La técnica de dibujo que describimos más arriba acompaña y da posibilidad a esta lógica; no hay que olvidar que el pintor dibuja sobre su mesa (un plano horizontal) y no sobre un caballete (espacio-pantalla tipo renacentista); a medida en que la llena de elementos icónicos, gira su hoja por cuartos de círculo. Además, la hoja queda sin pintura de fondo, dejando a que se juegue con los matices de la corteza y sus colores de tierras (café o blanco) según la variedad botánica del *ficus* o del *jonote*.<sup>11</sup> El efecto visual, que resulta de ello es que los elementos icónicos, deslindado por el trazo negro, resaltan sobre el fondo oscuro (amates decorativos) o de amate blanco (“historias”) como si se “pararan” en forma perpendicular al soporte. Es particularmente el caso de los primeros intentos de amates decorativos y de “historia” (véanse Figuras 2 y 3).



Figura 2. Amate decorativo: espacio circular. Anónimo (atribuido a Pablo de Jesús, Ameyaltepec), ca. 1962. Tinta china y acrílico sobre papel amate. Col. G. Stromberg (Fuente: Hémond, 2003, Figura 10)

Texto explicativo: Los primeros intentos de amates decorativos se caracterizan por una representación de pájaro que toma el espacio entero de la hoja. Aquí, tenemos una muestra de estos primeros experimentos donde vemos dos pájaros estilizados, en el centro de la hoja, opuestos simétricamente. Flores, hierbas y animales giran en torno a esta figura central, saturando la superficie de la hoja de *horror vacui*. Notamos que la posición central de los pájaros atrae la primera mirada, sus grandes dimensiones indican su importancia temática.

<sup>10</sup> Recordamos que la iconología o métodos de análisis iconográfico permitiendo desglosar la imagen para analizarla, a menudo en relación con textos afines, fue el fruto de las reflexiones dentro del Instituto Warburg. Otra fuente de inspiración fue el método de análisis de la imagen de los manuscritos pictográficos del siglo XVI de Galarza (1982).

<sup>11</sup> Existen papeles de tono café oscuro (*Ficus Goldmanii*, *Ficus sp.*, *Urera baccifera*, *jonote colorado*) (Martí, 1979:77). Otras variedades dan un tono blanco o amarillo generalmente producidos con fibras de *Ficus tecolutensis*, de *Morus celtidifolia* (*xalamatl limón*) o de *Urera sp.* (*chichicastle*) (*ibid.*). Los papeles de color claro son más finos y más caros. Hoy en día se les agrega también un poco de blanqueador, lo que permite usar fibras de colores mezclados más económicos.

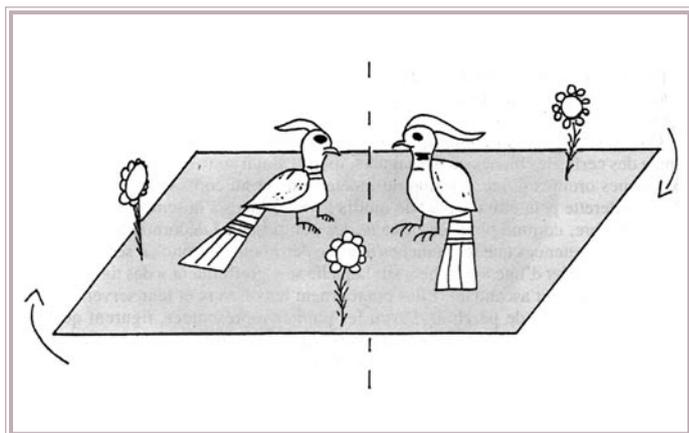


Figura 3. Amate decorativo. Explicación de la concepción del espacio circular. (Elaboración A.H.)

Texto explicativo: Hay que imaginar la hoja como un “suelo” horizontal sobre un eje central invisible entre los pájaros, lo que hace girar la hoja de la derecha a la izquierda. La composición plástica es circular, la mirada tiene que acompañar el movimiento giratorio de los elementos gráficos.

Aquí va el testimonio de una joven maxalteca de la segunda generación:

Los padres de Nicolás de Jesús [de Ameyaltepec] pintaban estas pinturas de pájaros. ¡Está lleno de todo! No tenía organización, nada. Ahora sí, los pintores les viene la idea de organizar su trabajo. Por ejemplo, este pájaro que estoy pintando, no lo voy a poner así [acostado en la mesa]. Voy a presentarlo de esta manera [parado verticalmente como un cuadro en la pared].

Aquel amate, lo puedes girar por las esquinas. ¿Cómo es posible que este animal camine en el techo [en el registro superior de la hoja], era una de las primeras hoja?, no tenía organización del espacio! (Lucía Gómez, Maxela, 1994).

Queda claro que la composición circular del soporte-suelo ya no se entiende muy bien por parte de la joven generación de pintores de Maxela. Ellos privilegian la línea de fuga y de horizonte. El reconocimiento de los valores estéticos de la representación autóctona se encuentra disminuyéndose, mientras a la vez la perspectiva lineal o monocular se ve investida de valor moderna a la vez que el realismo circular se ve considerado como torpe e ingenuo.

#### • Una composición suelo-árbol-pájaros

Los intentos de estructuración del soporte-suelo circular no despiertan gran interés entre los clientes – salvo algunos conocedores como Gobi Stromberg gracias a quien tenemos registro de esta etapa. Mediante la interacción con los compradores, los amates decorativos van a encontrar éxito con otra concepción espacial: un

modelo tripartito con una composición ascendente. Empezando por la parte de abajo de la hoja, el amatero coloca una línea de suelo, a menudo acompañada de motivos geométricos, sobre este registro, coloca un cuadrúpedo, (a menudo de tipo jaguar o venado). Enseguida, dibuja a un árbol que llena casi toda la hoja, con múltiples pájaros en sus ramas florecidas. Estos tres elementos principales representan el monte, mundo de los ánimos salvajes, de las fieras y la estación de lluvia, tan importante en este medio ambiente semiárido.<sup>12</sup> El árbol es la figura axial por excelencia que pone en relación el inframundo, la tierra y la bóveda celeste. Con esta iconografía, los pintores exaltan el renacimiento de la vege-

tación, de un nuevo ciclo de abundancia.

El pintor no representa el sol, tampoco un paisaje o el horizonte. Los motivos están colocados sobre el soporte de amate café (más raramente blanco). De la misma manera que en el caso anterior, se manipula a la hoja como un suelo sobre el cual están colocados los elementos verticalmente (Figura 4). Sin embargo, aquí podemos reconocer una fuente muy local de inspiración que reside en la alfarería de San Agustín Oapan, con un cántaro que presenta el mismo modelo tripartito suelo-árbol-pájaros aunque estilizado y no curvilíneo como en los amates (Figura 5).

Podemos pensar que esta manera de colocar los elementos en la hoja bidimensional satisface al pintor porque encuentra en los cánones visuales locales modelos que puede adaptar para sus clientes, a la vez que expresa un gusto muy cultural por pintar la naturaleza, los pájaros y la estación de lluvia (pájaros asociados a la llegada de las lluvias; «verde crudo» de la vegetación que renace), sin olvidar que siempre está presente la estación de secas (color café del suelo-amate; estructura «rayos X» del esqueleto del árbol).

Lo que propusimos llamar «la perspectiva indígena circular» (Hémond, 2003) también se caracteriza por no representar el horizonte, el cielo o el sol, porque se considera que el horizonte está encima del pintor, ya que la hoja es el suelo. También se completa por otros efectos gráficos («rayos X», planeación de la composición espacial, elementos vistos desde varios ángulos de vista y rotativos, elementos pictográficos como las iglesias y algunas plantas como los nopales, magueyes, etc.)<sup>13</sup> (Figura 6).

<sup>12</sup> Acerca del simbolismo de las lluvias en la etnografía local y de los pájaros como mensajeros de la lluvia y de los muertos, véase Hémond (2003: 290-304).

<sup>13</sup> Su estilización los aparenta formalmente a los glifos de los *Códices Techialoyan* del siglo XVII. Véase Galarza, 1982.



Figura 4. Amate decorativo tripartita. Tinta china y acrílicos sobre papel amate. Macario Ramírez, Maxela (1988). Aprox. 40 x 60 centímetros. (Foto A.H.)



Figura 5. Cántaro tradicional, con motivos de árbol y pájaros. Barro bruñido y cocido, tintas de resinas naturales sobre engobe blanco, San Agustín Oapan. ca. 1994. (Col. E. Celestino). (Foto A.H.)

#### • La composición suelo-caminos-cerros (“historias”)

Nuevas formas peculiares de organización del espacio van a surgir a partir de los años de 1970, entre otras una composición plástica en “viñetas”, pareciéndose a un tipo de historieta, que describe acciones que no están relacionadas o bien una sucesión narrativa. Otra es la composición en “frisos”: tiras horizontales que describen en forma detallada escenas de la vida cotidiana. Este último estilo es característico del pueblo de Ameyaltepec.

Pero se va a desatar otra búsqueda plástica de importancia cuando los pintores van a confrontarse a la representación del horizonte. ¿Cómo representar al horizonte cuando, hasta entonces, el espacio-suelo suponía que el cielo quedaba arriba del pintor y del observador? Para lograr una estructuración del espacio gráfico que plazca a los compradores y que sea lógica para los pintores, se van a privilegiar la puesta en imagen de

una percepción óptica del espacio, con dos fuentes principales: el método de dibujo según la perspectiva monocular renacentista –que constituye la base de la educación visual de los compradores y actores exteriores– por una parte, y la observación topográfica de los elementos importantes del paisaje (de los amateros, aún campesinos), por otra parte. Se llega a crear una solución culturalmente aceptable tanto para los pintores como para los conocedores y agentes institucionales encargados de promover las artes populares o por algunos compradores (Figuras 6 a y 6 b). Insisto que no hay que ver en este *bricolage* (según la formulación de Lévi-Strauss, 1962: 27)<sup>14</sup> un proceso vertical o directamente impositivo<sup>15</sup> sino como el



Figura 6. La iglesia de Xalitla. “Historia”. Tinta china y acrílicos sobre papel amate. Anónimo, Xalitla (ca. 1982). (Fuente: Bourgeois-Lechartier, 1986).

Texto explicativo: Aquí vemos un ejemplo de espacio-suelo, con efectos de rayos X (peces visibles dentro del agua) y vistos desde varios puntos de vista (perspectiva frontal y caballera). Los elementos arquitectónicos (iglesia y casas) se ven «parados» sobre la hoja. El elemento icónico de la casa corresponde a un solar. Aquí una visión de Xalitla, pueblo atravesado por el río Tepecoacuilco, un afluente del Balsas.

<sup>14</sup> El amatero es como el *bricoleur* que describe Lévi-Strauss (1962: 27): «la composición del conjunto [...] es el resultado contingente de todas las ocasiones que se presentaron permitiendo que se renovara o enriqueciera el acervo o de mantener con los restos de construcciones o de destrucciones anteriores [...]. Se acopian o se conservan los elementos en virtud del principio que siempre puede ser útil».

<sup>15</sup> Son múltiples los cruces interculturales. A partir del mandato de Luis Echeverría, a mediados de los años de 1970 y en los años de 1980 se van a impartir varios cursos para mejorar de las técnicas artesanales. Es el caso muy citado entre los pintores de un taller organizado en 1984 por el Instituto Nacional Indigenista (actualmente CDI) en Xalitla. Asistieron pintores de Maxela, algunos de Ameyaltepec, San Juan Tetelcingo y Ahuelican. Entre otras cosas, aprendieron las reglas básicas del dibujo con perspectiva renacentista. Otros pintores, como Cirilo García, originario de Ameyaltepec y radicado en Xalitla aprendió estas técnicas gráficas cuando realizaba logotipos para Televisa. Marcial Camilo, en San Agustín Oapan. Otros pintores de la primera generación (Pablo y Pedro de Jesús, Eusebio Díaz, Cristino Flores...) trabajaron en el taller de Max Kerlow y Felipe Ehrenberg (Kerlow, 1983:122).

resultado de un proceso de intensa negociación intercultural. Los pintores están en la búsqueda de soluciones creativas que les permitan enriquecer y su trabajo, (Figura 8).

Esta respuesta importante de estructuración del espacio gráfico adoptado por la mayoría de pintores es la composición ascendente, desde abajo (con el río y la planicie aluvial), hasta arriba (cerros-cielo), con un camino que conecta los registros. El camino es una solución gráfica que permite organizar lógicamente el espacio, conectando escenas inspiradas de la vida cotidiana de los pintores, de sus actividades campesinas de recorrido del territorio.

A partir de estos invariantes técnicos, cada pueblo va a desarrollar su estilo propio de representación escalonada, con pisos unidos por un camino, con un horizonte más o menos marcado. Podemos diferenciar, por una parte, los pintores del valle (Xalitla u Oapan), y por otra parte, los pueblos asentados en una meseta de la primera hilera de cerros de la Sierra Madre del Sur, a una altura aproximada de 800 metros (Ameyaltepec y Maxela). Si bien sus estilos comunitarios son muy diferentes, los pintores de Xalitla y Oapan se asemejan por usar una línea de horizonte muy marcada en el último tercio superior de la hoja. Por lo general en Xalitla, la técnica de la perspectiva monocular aparece sólo si se quiere acentuar ciertos elementos importantes. Por ejemplo, la línea de profundidad es notable cuando se trata de representar a una planicie (una milpa de riego por ejemplo). Fuera de eso, la mayoría de las veces, los xalitecos manejan de preferencia tiras verticales (en formato “retrato”) y les gusta dibujar a menudo un escalonamiento ascendente con una línea de horizonte muy presente.<sup>16</sup> Pienso que esta última representación está ligada a la experiencia visual de la geografía local. En efecto, los amateros de Xalitla viven en la angosta planicie aluvial del Balsas-Tepecoacuilco, casi topándose con los cerros. No tienen mucha vista a lo lejos sino que el ojo se topa rápidamente con la verticalidad de las lomas. Tito Rutilo, famoso pintor xaliteco de la segunda generación, lo expresa muy bien: cuando quiere dibujar a su pueblo, se sube al cerro cruzco (donde se realizan las peticiones de lluvia de la Santa Cruz de Mayo), para verlo mejor en su conjunto, lo que le da una visión desde arriba (que se expresa a menudo con el efecto gráfico de tipo “vista de avión”, (Figura 9).

A su vez, los artistas de San Agustín Oapan, ubicados en la llanura amplia del Balsas que les permite sembrar milpas de riego, privilegian representaciones del río. Construyen su espacio plástico con una planeación marcada, con una



Figura 7a: Primeros intentos de “historia” (con base al espacio suelo-árbol). Telésforo Rodríguez, Ameyaltepec. Tinta china y acrílicos sobre papel amate. Aproximadamente 40 x 60 centímetros, s.f. (Fuente: Stromberg, 1982, Figura 44).

Texto explicativo:

Aquí vemos la expresión más pura del grafismo formado de elementos icónicos. Personajes y animales, elementos de flora y de fauna o arquitectónicos forman pequeñas unidades gráficas. Se suman unos a los otros para formar una escena, según la lógica de los amates decorativos. Esta «historia» oscila entre un espacio-suelo característico de los primeros amates de «pájaros» y un espacio escalonado con registros sucesivos desde abajo hacia arriba, con una perspectiva frontal.

preferencia por los formatos horizontales (tipo “paisaje”). No sólo usan en sus hojas la línea de horizonte, sino también la línea de fuga que retoman de su experiencia óptica de mirar la planicie a lo lejos y tener esta sensación de que las líneas paralelas se juntan en un punto en medio del horizonte dibujado muy hacia abajo de la hoja, en su tercio o en su mitad superior, con cierta representación de la profundidad (tamaño decreciente de los elementos), (Figura 10).

En cambio, los pueblos de Maxela y Ameyaltepec, situados en una meseta en la cumbre de las lomas se encuentran casi a la altura de la línea de los cerros, del cielo y del sol. En este último pueblo, los pintores de Ameyaltepec privilegian el dibujo al color, con un trazo muy negro de tipo grabado. En la composición plástica del espacio de ambos pueblos, los planos están pocos escalonados y se ven como “aplastados” (si bien la línea de horizonte es más presente en las pintu-

<sup>16</sup> G. Stromberg (1982:38) ya lo había notado, pero atribuye la existencia de la línea de horizonte y la composición general para un efecto de la influencia de la perspectiva europea.



Figura 7b: Primeros intentos de “historia” (con base al espacio circular). Anónimo, atribuido a Pablo de Jesús (Ameyaltepec), ca. 1962-1965. Tinta china, y rotuladores sobre cartulina, 49.5 x 65 centímetros. Col. Gobi Stromberg. (Foto A.H.J.).  
 Texto explicativo: Se puede notar los elementos vegetales que giran en torno al marco y la ausencia de línea de sol para los personajes y animales, todos parecen “flotar en el aire”. El pintor intentó una composición híbrida entre el espacio-circular y una perspectiva frontal.

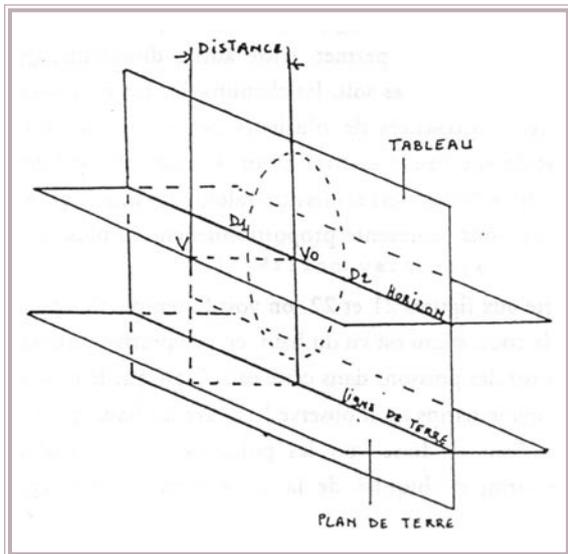


Figura 8. Esquema de la perspectiva monocular (renacentista). (Fuente: Dalai Emiliani, 1985: p. 296).

Texto explicativo: La perspectiva teorizada en el Renacimiento reproduce de forma esquemática la visión de un ojo único estático, colocado a una distancia fija en la parte mediana del plano figurativo. Sobre el soporte, se “proyecta” la imagen de la visión directa de este ojo único (visión de ciclope) (V), lo que permite la reducción del espacio global. Las convenciones de dibujo son precisas: la línea de suelo estructura la composición así como la línea de horizonte (VO). Eso permite representar la profundidad por medio del escalonamiento de los planos y por elementos disminuyéndose, según el “cono” de la visión (líneas paralelas que parecen juntarse en un punto de fuga).

ras de Maxela e inexistente en Ameyaltepec). ¿Se debería eso a que la verticalidad para los nahuas amateros se mide según la distancia para llegar a observar el sol? Vivir en un sitio de altura permite ver la salida y la puesta del sol como más cercanas al observador.<sup>17</sup> En consecuencia, los habitantes de Ameyaltepec experimentan una ligera distorsión óptica que hace que las líneas horizontales se vean curvadas en un punto mediano, de tal manera que la punta de los cerros y el sol parecen alinearse según un medio círculo (véase Figura 11). Lo expresa el pintor Eusebio Díaz diciendo que en su pueblo, el campanario da la impresión de rascar las estrellas. De la misma manera, Nicolás de Jesús (hijo de uno de los pintores fundadores del amate, Pablo de Jesús), se sube en la lomita atrás de su casa donde le parece que puede tocar al sol.

Por lo tanto, estas soluciones de composición plástica tienen una conexión fuerte con la observación topográfica – pintores del valle *versus* pintores de los cerros – y la forma en que plasman gráficamente las diferencias de paralajes oculares.<sup>18</sup> Cada pintor desarrolla su observación del espacio vivido, dejando su mirada correr a

<sup>17</sup> Pienso aquí en los trabajos que muestran la permanencia de los calendarios de horizonte en muchos grupos mesoamericanos (Broda, 1991; Dehouve, 2007). No he podido comprobar su existencia entre los amateros pero es parte de un trabajo por hacer.

<sup>18</sup> Un paralaje ocular consiste en un ángulo formado por los ejes visuales de una persona que fija un punto dado de un objeto, lo que crea un tipo de distorsión óptica.



Figura 9. “Historia”, sin título, “Vista de arriba”. Tito Rutilo, Xalitla, ca. 1985. Tinta china y papel amate. Col. G. Stromberg, (Foto A.H.).  
 Texto explicativo: Un pintor de Xalitla (Tito Rutilo) observa su pueblo visto desde arriba, desde la cumbre de un cerro.

lo largo de la planicie (Oapan), o mirando casi al tocar el sol, las estrellas o el cielo (Maxela y Ameyaltepec), visión típica de los espacios montañosos, o finalmente viendo el territorio desde abajo (Xalitla). Sobre este punto, recordemos que la perspectiva monocular europea, en la época renacentista, se estructuró a raíz de una aprensión óptica del paisaje. Pero el prototipo del paisaje, tal como lo representaba la escuela de Siena en la primera etapa del Renacimiento, era el plano bien ordenado de la campiña florentina (Thuillier, 1984) y no un paisaje de cerros y sierras. Otra exigencia de la perspectiva monocular europea es la formación de un espacio homogéneo (“espacio pantalla”) expresado por escalas de profundidad de sus elementos, conforme se ubican más lejos del ojo que mira a la imagen desde una posición fija. Esto llega a conformar un punto de fuga (véase Figura 8).

Ahora bien, en la perspectiva indígena, con la creación de su tercer modelo de base (suelo-camino-cielo), se integra la línea de horizonte más o menos marcada según su relación con la representación del espacio territorial de altura o de planicie. Pero la línea de fuga es inexistente (salvo en Oapan y algunos pocos, casos ya

mencionados en Xalitla), porque al amatero, le gusta que su mirada acompañe los elementos icónicos en todos los registros de abajo hacia arriba, y por eso no le interesa poner profundidad escalonada. Vale la pena recordar que, dentro de numerosas tradiciones no-occidentales, la profundidad no es un criterio pertinente para describir las imágenes. Las culturas elaboran procesos mentales diferentes de sustracción y de interpretación de la imagen con relación a su representación y a su realidad.<sup>19</sup> Boas (1927) decía que existen dos



Figura 10. Mural de “Historia”, pueblo de planicie. Pinturas acrílicas, San Agustín Oapan, ca. 1995. (Foto A.H.).  
 Texto explicativo: Este mural fue ejecutado por pintores del pueblo de San Agustín Oapan para adornar un aula de la escuela primaria. Es una visión característica de este pueblo de la planicie, con una línea de horizonte. La importancia dada a la representación del río se explica por los temores a la construcción de una presa hidroeléctrica.

<sup>19</sup> Layton (1991:166).

tipos de representación de un objeto: la que busca imitar fielmente lo que percibe el ojo, y la que lo representa como lo hiciera la mente (el espíritu). Así recalca el autor que, dentro de una misma producción, las sociedades tradicionales logran combinar diferentes perspectivas y múltiples puntos de vista (*Ibid.*). Nos parece esta cita muy sugerente en el caso del amate.

Sin embargo, ¿cómo escoge el pintor una técnica de composición del espacio más que otra y uno u otro punto de vista? Pensamos que esta elección es en parte función de la importancia cultural de los elementos de paisaje representados. No cabe duda que hay cierta tendencia a usar la línea de fuga (constitutiva de la perspectiva europea) cuando se trata de representar una llanura, una milpa de riego o todo tipo de espacio plano. En este caso, el dibujo de elementos icónicos asociados (etapa más antigua del arte del amate), deja el paso a la formación de un paisaje más homogéneo (espacio pantalla). A cambio, los elementos asociados con la topografía accidentada, los cerros pedregosos y su cumbre – en fin la dimensión vertical y perpendicular – llaman soluciones gráficas extraídas del conjunto de herramientas gráficas de la perspectiva indígena más antigua (espacio-suelo, espacio circular, cúmulo de perspectivas, rayos X...). Eso permite al pintor tener un punto de vista a menudo ubicuita y simultáneo, necesita “ojos múltiples” para dar cuenta de su tema.

### Conclusiones

A lo largo de este texto, analicé detenidamente las convenciones plásticas que rigen las pinturas sobre papel amate, en particular la existencia de

puntos múltiples de representación. La estructuración del espacio figurativo privilegiaba, al principio, un eje vertical perpendicular al soporte-suelo. Con esta técnica se dibujaba en forma concéntrica, girando cada esquina de la hoja para desarrollar una acción narrativa. En una segunda etapa, los pintores buscaron en su aprensión óptica de los paisajes una forma de estructuración plástica que permita contar “historias” entendibles para los compradores (cuya educación visual se basa en la perspectiva renacentista monocular, muy valorizada como factor progresista).

De manera general, hay que admirarse de la forma en que los pintores amateros, en poco más de medio siglo, construyeron un pensamiento de la espacialidad en imágenes. Además, en esta expresión plástica contemporánea, se puede detectar un principio estructural mesoamericano fuerte. En el caso de los amates decorativos – si bien el motivo iconográfico del árbol y del pájaro es uno de los elementos decorativo más difundidos en las tradiciones populares –, la representación más temprana de un espacio-suelo expresado bajo la forma de un árbol cósmico es fechada de la época olmeca. Sobre dos estelas del sitio de Arroyo Pesquero (Figura 13), se figuran el rey olmeca del centro con un cetro en los brazos y con el penacho real. Un árbol lleno de brotes sale de su cabeza, lo que lo identifica como el símbolo del árbol cósmico del centro.<sup>20</sup> Reilly (en Freidel, Schele y Parker, 1993:137) observa que:

...los demás símbolos no ondean encima de su cabeza o bajo sus pies sino que están alrededor de él, colocados sobre un plano. Kent hizo el expe-



Figura 11. “Historia”: sol-cerros circulares. Tinta china y pinturas acrílicas sobre papel amate, anónimo, región de Xalitla. (Fuente: Neff, 2005: p. 246).

<sup>20</sup> Freidel, Schele y Parker (1993:137).





Figura 12. "Historia" -Pueblo de la cumbre. Tinta china y pinturas acrílicas sobre papel amate, 40x60 centímetros, ca. 1986, Vicente Rodríguez, Ameyaltepec.

Texto explicativo: Véase el camino aplanado que sube hasta un cielo muy cercano. El pintor representó la lluvia en forma multicolor y como flechas cayéndose (¿retomando la expresión hispánica: "caen chuzos de punta"?).

rimento de quitar los cinco elementos del fondo y de colocar sombras proyectadas. La transformación es asombrosa. De repente, se vuelven visibles el árbol del centro y las cuatro esquinas. Los artistas olmecas rodeaban su dirigente con plantas en brotes colocadas en las cuatro esquinas, definiendo de esta manera la periferia del mundo humano y circunscribiendo el espacio sagrado del centro.

Las culturas posteriores de la Mesoamérica antigua heredaron de los olmecas la iconografía del árbol cósmico central y también la concepción de la geografía sagrada. En cuanto a la iconografía del pájaro, se halló una de sus primeras representaciones en el arte del Preclásico Tardío de los Altos mayas, en el contexto iconográfico del árbol cósmico. Según el autor, el pájaro representaría la idea de la naturaleza ordenada y controlada por los héroes gemelos, cuyo avatar en la tierra es el rey.<sup>21</sup> No cabe lugar aquí recordar la numerosísima bibliografía acerca de estos temas. Sólo menciono a la importancia del eje vertical en la cosmogonía

maya (Becquelin, 1995). Conjuntamente, varios trabajos sobre el espacio iconográfico mesoamericano lo definen como siendo circular y rotativo, espiroidal, helicoidal o romboidal. Buenos ejemplos de ello son los manuscritos pictográficos prehispánicos o del siglo XVI (*Códice Borgia, Ferjeváry-Mayer*, entre otros) y XVII (como los manuscritos Techialoyan, cf. Galarza, 1982). En los códices, existe una convención plástica bastante semejante a la que describimos para los comienzos del amate. El plano horizontal se concibe como siendo la tierra y la parte superior de la hoja es un espacio abierto y libre (*ibid.*). El *tlacuilo* (escritor-pintor azteca) consideraba que el cielo y el horizonte se ubicaban detrás de él, en consecuencia no era necesario representarlo. Preciso aquí que el signo plástico en los códices tenía una parte de codificación silábica y el *tlacuilo* azteca no operaba separación entre el texto y la imagen. La escritura indígena formaba un cuadro gráfico que se componía de pictografías, glifos y signos fonéticos (cf. Galarza, 1982). La fonetización era posible por la convención de estilización que permitía reconocer la imagen y pronunciarla. Esta conexión directa no existe en el elemento icónico del amate.

Sin embargo, bajo múltiples formas y grados la imagen aún tiene relaciones complejas con la memoria y el idioma náhuatl (véase Hémond, 2003: 210-212). Por ejemplo, los deícticos náhuatl (en náhuatl clásico como en la variante del centro hablado en el Balsas), permiten al observador describir desde diferentes puntos de vista un marco temporal y espacial. Los movimientos verticales y horizontales (cambio de referente), pueden describirse desde varios puntos de vista. A partir de un punto de referencia, se puede elegir si se describe desde el punto de vista de la persona que se aleja o desde la que se acerca. No depende únicamente de la persona que habla sino de lo que se quiere enfatizar (Amith, 1988). Los prefijos deícticos colocados ante una forma verbal indican un movimiento con relación a un punto de referencia: *on-* connota el alejamiento y *wa:l-*, la acción de acercarse. Puede ser el lugar donde la persona que habla se encuentra o puede ser cualquier otro lugar según la estrategia narrativa del momento. El locutor tiene la libertad de identificarse con otras personas presentes; además puede existir una indefinición entre el plano vertical y el horizontal de tal forma que el oyente puede entender dos cosas a la vez.<sup>22</sup> ¿Es decir, que el cúmulo de las perspectivas (vertical, frontal, circular, rotativa) podría, hipotéticamente, tener un equivalente en la estructura sintáctica del náhuatl?

<sup>21</sup> Schele y Freidel (1990:407).

<sup>22</sup> Véase ejemplos en Amith (1988).

Si volvemos ahora a las representaciones cartográficas coloniales (siglos XVI y XVII), la representación del espacio viene mezclando una forma autóctona prehispánica con el espacio medieval y prerrenacentista; A. Russo (2005) lo analiza como siendo un ‘realismo circular’. Entre las obras contemporáneas, no sólo utilizan las pinturas sobre papel amate la “perspectiva indígena circular”, entre los más representativos de esta “obsesión cultural”, se destacan los huicholes (región del Gran Nayar). Estudios etnográficos recientes sobre este grupo pusieron de relieve la gran permanencia de una forma simbólica que organiza su concepción del mundo: la del quin-quonce, orientados según los cuatro puntos cardinales y el centro (Jáuregui, 2003; Kindl, 2003, 2007). Testimonio de esto, varios objetos rituales (las jícaras votivas), así como nuevas producciones plásticas: los *nierikate*, o cuadros de estambre producidos desde los años 1950 (*ibid.*).

Ahora bien, ¿podemos ir más allá en el análisis de las diferentes expresiones de estos espacios centrados reflejando múltiples puntos de vista? ¿Por qué son notables estos “cambios de ojos”, o sea, de cúmulo de perspectivas, en la representación del paisaje y del territorio, en sus “puntos sublimes” (montañas, abismos, agua, altares...)? ¿Cómo se conecta este sistema formal de la perspectiva indígena con las otras expresiones del espacio nativo, en la *praxis*? Notamos su existencia, por lo menos, en el campo iconográfico, lingüístico

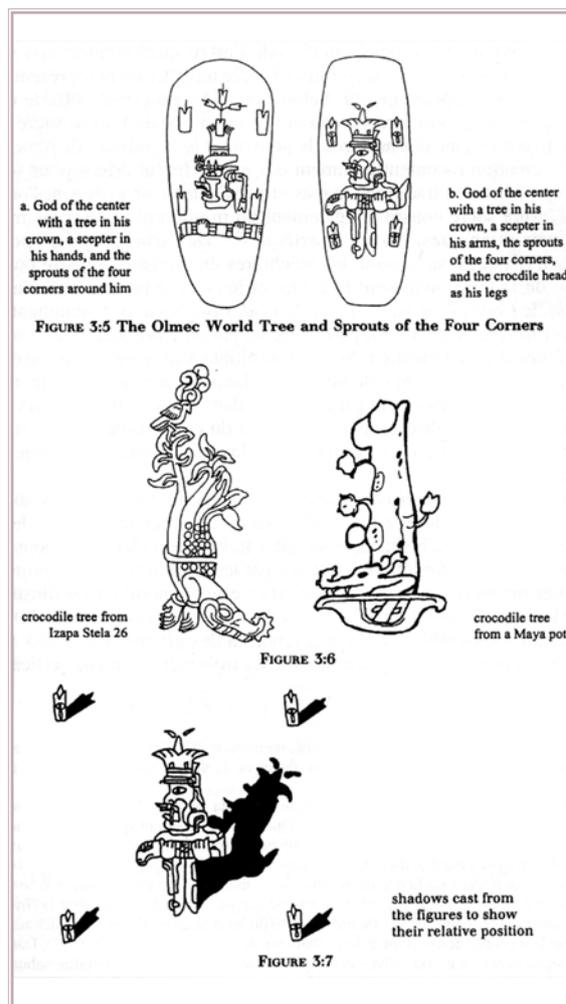


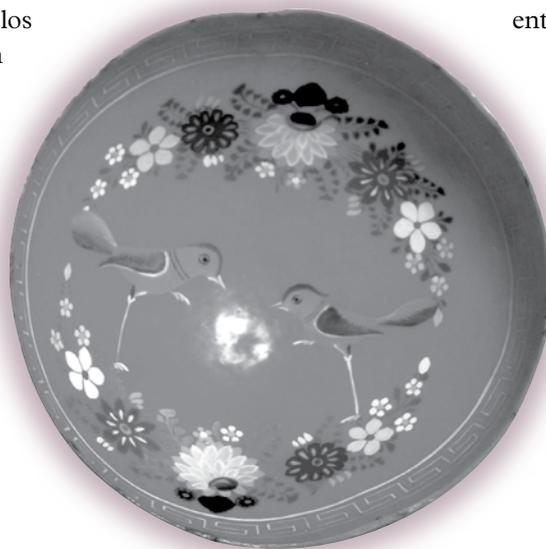
Figura 13: Árbol del sitio de Arroyo Pesquero. Fuente: Freidel, Schele y Parker (1993:137), (Figuras 3 y 7).



<sup>23</sup> Originalmente, la noción *d'intertextualité* se interesa en las relaciones existiendo entre dos series de textos y permite un análisis crítico de diferentes versiones (*cf.* Hanks, 1992, en el caso de los documentos gráficos –mapas– y textos describiendo una frontera maya en Yucatán en el siglo XVI).

y ritual, en particular en los rituales agrarios de petición de lluvia. En efecto, las prácticas agrarias constituyen el fondo simbólico e iconográfico de los amates decorativos. Además, la concepción del mundo en torno a un espacio orientado con los cuatro puntos cardinales y la importancia del *axis mundi* es muy notable en las prácticas rituales locales.

Entretejiendo estos niveles ¿podríamos postular la existencia de una intertextualidad<sup>23</sup> entre espacio iconográfico y prácticas rituales a través de la puesta en forma de un mismo esquema espacial? El concepto de intertextualidad se ha usado en antropología para dar cuenta de una colaboración entre diferentes tecnologías o “artes” de un grupo. Por ejemplo, se han conectado las analogías de estructuras o de secuencias repetidas que existen



Jicara de Olinalá. Foto: Aline Hémond.

entre música, danza y el ritmo de los colores en los textiles (Tedlock, 1985, para la zona maya de Guatemala). Otra pista fructífera de análisis podría ser la noción de multiempatía, avanzada por Margarita Valdovinos<sup>24</sup> dentro del grupo de investigaciones internacional, “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transmisión” (INAH-*Musée du quai Branly*) que permitiría conectar los múltiples

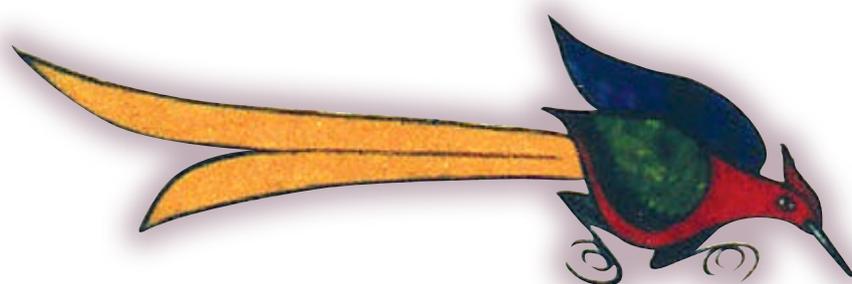
puntos de vista presente en el campo iconográfico y lingüístico con el espacio ritual. De igual forma, la multiempatía es metafórica de toda labor científica ¿no es la facultad de representarse el mundo y en el mundo desde varios puntos de vista –en el sentido figurado como intelectual– uno de los retos de nuestra inteligibilidad de los fenómenos?

## Bibliografía

- AMITH, J. D. “The Use of Directionals with verbs in the Nahuatl of Ameyaltepec, Guerrero” in *Smoke and mist. Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan*, J. Kathryn Josserand & Karen Dakin (eds.), BAR International Series 402 (ii), Oxford, 395-421, 1988.
- AMITH, J. D. (ed.). *La tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano*, Mexican Fine Arts Center Museum, Casa de las Imágenes, Chicago y México, 168 pp. 1995.
- BECQUELIN, P. «L'axe vertical dans la cosmogonie maya» in *Trace, revista del CEMCA*, N° «Temps et espace chez les Mayas», 28:53-59, 1995.
- BOAS, F. *Primitive Art*, New York, Dover, 1927.
- BOURGEOIS-LECHARTIER, M. (ed.). *L'art des Amates*, Lons-le-Saunier, Conservation des Musées du Jura, 1986.
- BRODA, J. «Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica», J. Broda, S. Iwaniszewski y L. Maupomé (eds.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, pp. 461-500, IIAH-UNAM, México, 1991.
- CHAMOUX, M.-N. *Trabajo, técnicas y aprendizaje en el México indígena*, México, CIESAS / CEMCA, 1992.
- DALAI EMILIANI, Marisa. «La Perspective» in *Encyclopaedia Universalis, corpus 14:295-303*, 1985.
- DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou le dessous de la peinture*, Paris, Senil, 1984.
- DEHOUE, D. *Offrandes et sacrifice en Mésoamérique*, Paris, Riveneuve Editions, 2007.
- DÉSVEAUX, E. “De l'interdit de dire au besoin de peindre. L'art iconique ojibwa” in *Mémoire de*

<sup>24</sup> Véase texto en este número.

- la tradition*, A. Becquelin, A. Molinié y Danièle Dehouve (eds), pp. 203-226, Nanterre, Société d'ethnologie, 1993.
- FREIDEL, D., Schele, L. & J. Parker. *Maya cosmos. Three thousand years on the shaman's path*, New York, Quill, William Morrow, 1993.
- GALARZA, J. *Codex de Zempoala. Techialoyan E. 705, manuscrit pictographique de Zempoala, Hidalgo, Mexique*, Atelier de reproduction des thèses, Lille, Université de Lille III, 1982.
- GLOWCZEWSKI, B. *Rêves en colère avec les Aborigènes australiens*, Paris, Plon, 2004.
- GOLDE, P. *Aesthetic values and art style in a nahua pottery producing village*, Ph.D., Harvard University, 1963.
- GOLOUBINOFF, M. *Les relations sociales et le commerce de l'artisanat chez les Nahuas du Balsas*, Tesis de doctorado en Antropología, bajo la dirección de Danièle Dehouve, Université de Paris X-Nanterre, 1994.
- GOOD Eshelman, C. *Haciendo la lucha. Arte y comercio nahuas de Guerrero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- HANKS, W. F. «Intertextualité de l'espace au Yucatán», *L'Homme*, XXXII (2-3-4) (122-124): pp. 53-74, 1992.
- HEMOND, A. *Peindre la révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique*, Paris, CNRS Editions, 2003.
- , «¿Dónde está el cielo? ¡Atrás! Perspectiva indígena en amates y códices», J. Galarza, U. de Silvestri, R. Goin-Langevin, J. González Aragón, M. Thouvenot (eds). *Descifre de las Escrituras Mesoamericanas: códices, pinturas, estatuas, cerámica*. 46º International Congress of Americanists, 518 (i): pp. 237-248, Oxford, BAR International Series, 1989.
- INAGA, S. «La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 49: pp. 29-45, 1983.
- JÁUREGUI, J. «El *chaanaka* de los coras, el *tsikuri* de los huicholes y el *tamoanchan* de los mexicas», en Jáuregui Jesús y Johannes Neurath (eds.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, pp. 251-285, México, INAH - Universidad de Guadalajara, 2003.
- KERLOW, M. «Mito y realidades del comercio con artesanías», *La expresión artística popular*, pp. 117-124, México, Cultura SEP, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, 1983.
- KINDL, O. *La jicara huichola: un microcosmos mesoamericano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara, 2003.
- , *Le nierika des Huichol: un art de "voir"*. Tesis de doctorado en Antropología bajo la dirección de Jacques Galinier, LESC, Universidad de Paris X-Nanterre, 2007.
- LAYTON, R. *Anthropology of Art*, Great Britain, University of Cambridge Press, 1991.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La pensée sauvage*, Paris, Editions Plon, 1962.
- MARTÍ, S. «Pre-columbian Bark Paper/Papel precolumbino», B. Christensen & S. Martí (eds.), *Witchcraft and precolumbian paper/Brujerías y Papel precolumbino*, pp. 47-86, México, Ediciones Euroamericanas, 1979.
- NEFF, F. *Mouvement et intensité dans la pensée indienne: mythes et rituels de l'Etat de Guerrero, Mexique*. Tesis de doctorado en Antropología bajo la dirección de Danièle Dehouve, Université de Paris X-Nanterre, 2005.
- PANOFISKY, E. *La perspective comme forme symbolique*, Préface de Marisa Dalai Emiliani, Paris, Editions de Minuit, 1975.
- RAMÍREZ Celestino C. *Plantas de la región náhuatl del centro de Guerrero*, México, CIESAS- SEP, 1991.
- RUBIN, W. *Le primitivisme dans l'art du XXº siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- RUSSO, A. *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía novohispana, siglos XVI y XVII*, UNAM-IIE, 2005.
- SCHELE, L. y D. Freidel. *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*, New York, Quill, William Morrow, 1990.
- SEVERI, C. «Arte (antropología del)» en Bonte, P. y M. Izard, (eds.), *Diccionario de etnología y antropología*, Ediciones Akal, Madrid, pp. 94-97, 1996.
- SIMÉON, R. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, I:783 pp., México, Siglo Veintiuno. Primera edición (1885) 1981.
- STROMBERG, G. (ed.) *El universo delamate*, México, Ediciones del Museo Nacional de Culturas Populares, 1982.
- TEDLOCK, B. y D. *Time and the Highlands Mayas*, Albuquerque, University of New México Press, 1992.
- THUILLIERS, P. — «La perspective» en *La Recherche*, 160:1284-1398, 1984.

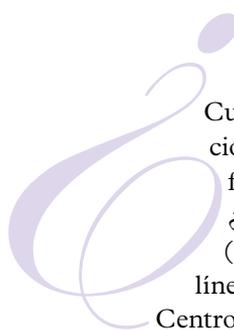




# El arte como construcción de la visión: *nierika* huichol, interacciones sensibles y dinámicas creativas

Olivia Kindl\*

## Introducción



Cuáles son las conexiones entre prácticas visuales y procesos de creación artística? ¿Cómo se articulan las modalidades de la visión (Kei-fenheim, 1999:27-48; 2000) con la cosmología de una sociedad? ¿Qué relaciona un “acto de mirada” con un “pensamiento visual” (Severi, 2003a:100, 106)? Estas problemáticas forman parte de las líneas de investigación del grupo “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos. Dinámicas de creación y transmisión”. Sus integrantes reflexionan a partir de algunas propuestas teóricas y metodológicas de la antropología del arte, esto es, “el estudio antropológico de las creaciones humanas, esencialmente plásticas, visuales, gestuales y musicales, sean de aquí o de otra parte, y de sus estéticas” (la traducción es de quien suscribe, Coquet, 2001:140). Asimismo, dialogan con disciplinas conexas como la arqueología, la historia y la sociología del arte, la iconología y las teorías filosóficas estéticas, la psicología del arte y las ciencias cognitivas. Su meta general es explorar las manifestaciones artísticas y estéticas a través del estudio comparativo en esta área geográfica y con una perspectiva pluridisciplinaria.

En este artículo, se toma como punto de partida el caso del *nierika* de los huicholes (*wixaritari*) de la Sierra Madre Occidental. La premisa es que el análisis de este concepto clave ofrece valiosos elementos de reflexión acerca de una concepción de arte que se maneja en esta sociedad. Como descubriremos, el campo semántico que se despliega a partir de este término implica un recorte taxonómico que merece toda nuestra atención para entender los vínculos entre percepción y creación. Así, recorrer el “camino con *nierika*” (Negrín, 2005:38-43) implica a la vez inspirarse de un *corpus* colectivo de figuras iconográficas con referentes cosmológicos tradicionales y optar por una elección artística individual y original. Sobre todo, se relaciona con procesos de iniciación, creación y transmisión que destacan por su dinamismo y constante transformación. Mi hipótesis es que según los contextos —vida cotidiana, caza, recolección, rituales, iniciación chamánica, elaboración de objetos, etc.— el *nierika* funge como un catalizador que desencadena un proceso imaginativo, sensible y —por ende— creativo.

\* La doctora Olivia Kindl es investigadora asociada al *Musée du quai Branly* y coordina el proyecto “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transmisión”, okindl@yahoo.fr

Intentaremos contestar las interrogantes esbozadas a partir de algunos ejemplos concretos que nos proporcionan las investigaciones etnográficas. Después de examinar objetos y prácticas a los que remite el concepto *nierika*, exploraremos su gran variabilidad morfológica. La síntesis de ésta a una forma elemental (*Urform*) nos permitirá, finalmente, enfocarnos en el alcance del *nierika* en cuanto “arte de ver”.



Figura 1 — Cuadro de estambre de Ramón Medina Silva, titulado “Nearika para el sol deificado”, 1968 (62.2 x 59 cm). Fuente: ...

### La eficacia ritual del *nierika*: síntesis y multiplicidad

Comúnmente, el término *nierika* evoca los famosos cuadros de estambre introducidos al mercado del “arte popular” a partir de los años 1950 (Figuras 1 y 2). Sin embargo, lejos de limitarse a denominar estas creaciones plásticas, esta palabra tiene múltiples referentes, desde el más concreto al más abstracto. Entre otras cosas, designa los “escudos frontales” (Figura 3) (Lumholtz, 1986 [1900 y 1904]:153-192), el “don de ver” (Neurath, 2000:57-78) de los *marakate* (chamanes), una serie de figuras iconográficas (en forma de botón de peyote, flor, estrella, círculo, espiral...) y las pinturas faciales (Figuras 4, 5 y 6) con pintura amarilla (*uxa*). Por metonimia, se refiere al ojo, a la mejilla y a la cara. Como ofrenda, remite a una serie de objetos, circulares o poligonales,



Figura 2 — Cuadro de estambre de José Benítez Sánchez, titulado “El nierika de Nuestro Hermano Mayor Kayumari”, 1974 (122 x 122 cm). Fuente: ...

con un orificio en el centro (Figura 7). Éstos, así como los espejitos redondos de los *marakate*, se usan ritualmente como “instrumentos para ver”. De hecho, el término *nierika* deriva del verbo *nieriya*, “ver”. ¿Para ver qué? Simple en apariencia, esta pregunta surge de inmediato y veremos que no resulta tan fácil de contestar.

En el amplio conjunto formado por los objetos ceremoniales, unos tejidos cuadrados de dos tipos —“escudos dorsales” (*nama*) y “camas” (*itari*)— están íntimamente vinculados con el *nierika* y permiten entender mejor su eficacia ritual (Seler, 1908 [1901]:367-368; Preuss, 1908:601; 1909:155).

Los primeros (Figuras 8, 9 y 10) comparten con los “escudos frontales” su función protectora en contra de enfermedades, mal de ojo y demás sortilegios nefastos. Si bien las virtudes protectoras de ambos escudos se complementan mutuamente, también se oponen: en lugar de abrir un paso a otro nivel del cosmos, a los rayos solares, a la mirada de los ancestros, etc., el *nama* obstruye el orificio central del *nierika*. Además, mientras que éste último se sitúa adelante, el *nama* siempre se ubica atrás, posiciones que se refieren tanto al cuerpo humano (Aedo, 2001:195), como a lugares sagrados en los que según la mitología, los antepasados se materializaron en cerros, manantiales o rocas. Así, por oposición complementaria con el *nierika*, el *nama* hace oficio de válvula, permitiendo regular la circulación de flujos de energía entre distintos niveles del cosmos. Por ejemplo, sirve para controlar el exceso de calor producido por los rayos del sol (Seler, 1908 [1901]:367) o protege contra la intrusión de elementos patógenos por medio de las “flechas de enfermedad” (Preuss, 1908:598-599, 601). Según los *wixaritari*, dichas flechas son enviadas por antepasados insatisfechos o *marakate* malévolos. En cuanto a las “camas” (*itari*), unos diminutos tejidos o bordados cuadrados que se parecen mucho a los *nama*, se trata de réplicas miniaturas del soporte colocado a los pies de los cantadores durante las ceremonias, donde depositan sus varas emplumadas (*muwieri*) y otros instrumentos mágicos. Éstos objetos también son considerados como la cama donde descansan los dioses convocados durante los rituales.

Por otro lado, las máscaras (Figura 11) utilizadas por los payasos rituales (*tsikwaki*) también están relacionadas con el concepto de *nierika*. Este vínculo se entiende por la localización del *nierika* en el cuerpo: los ojos, los pómulos y —por extensión— el conjunto del rostro. Lumholtz (1986 [1900 y 1904]:153) documenta que el *nierika* representa “el rostro (así, una máscara es un *neali’ka*) o aspecto de un dios o persona; en realidad, podría decirse que es la expresión indígena de un retrato”. Negrin (1986:5), quien se interesó particularmente por el fenómeno del *nierika*, en su análisis lo define como una “imagen de dios”, accesible sobre todo a los *mara’akate*, gracias a la capacidad que tienen de “ver más allá de las apariencias”.

Si bien el *nierika* se refiere en primer lugar a la apariencia de seres y cosas, también permite establecer un vínculo con el interior de dichos elementos. Según esta concepción, el *nierika* en cuanto aspecto también revela el carácter, las intenciones, incluso la enfermedad de una persona (Kindl, 2005:241). Así como lo aclaró Furst (1978:32):

...el *nearika* [sic] de alguien tiene la misma alma, la misma fuerza vital que esta persona. El *nearika* de un dios, trátase de una máscara, una estatua, una pintura o cualquier insignia que lo identifique o caracterice, es este dios (la traducción es de quien suscribe).

Así, las reflexiones en torno al *nierika* en cuanto apariencia sensible y/o aspecto exterior nos ofre-



Figura 3 — Tejidos circulares o “escudos frontales” huicholes. Colección Preuss del Museum für Völkerkunde, Berlin – Dahlem, 1907. Fuente: ...

cen pistas para explorar dos problemáticas esenciales de la experiencia estética: por una parte, las relaciones que los *wixaritari* establecen entre sensible e inteligible, por otra, las interacciones entre sujeto y objeto, mismas que son constitutivas de su noción de persona.

Esta concatenación de conceptos enlaza el *nierika* con los rombos de hilos de colores u “ojos de dios” (*tsikiri*, plur. *tsikirite*). Éstos constituyen objetos de importancia fundamental en las ceremonias de Tatei Neixa, fiesta de las cosechas y rito de iniciación de los niños de cero a cinco años. Según la edad de los niños que participan, los *tsikirite* llevan de uno a cinco rombos (Figura 12). Durante el canto que relata la primera peregrinación a Wirikuta de los antepasados, estos rombos se clavan a lo largo de un hilo de algodón que figura el camino de los peregrinos y se





extiende en el patio ceremonial de poniente a oriente, desde el *'itari* a los pies del *marakame* hasta arriba del altar. Éste último está constituido por los morrales que contienen los objetos ceremoniales de los encargados presentes en la fiesta. Encima se colocan las primeras cosechas de maíz, calabazas y otros frutos nuevos. Mientras progresa el canto y “avanzan” los peregrinos, los rombos se desplazan con regularidad para marcar las etapas del camino. La parte frontal de los *tsikirite* se dirige hacia el oriente, como si fueran las caras de los peyoteros volteados hacia el sol levante. Los peregrinos alcanzan su meta en la última etapa del viaje, cuando suben al cerro sagrado de Reu'unaxi (el Cerro Quemado en el desierto de San Luis Potosí), que corresponde en el ritual al montón de ofrendas conformando el altar. Durante la peregrinación a Wirikuta, cinco jicareros suben a este cerro. Sus cargos corresponden a ancestros diurnos y masculinos, como Tatewari (Nuestro Abuelo Fuego), Tamatsi Paritsika (Nuestro Hermano Mayor Amanecer) y Tawexikia (Nuestro Padre Sol). Cuando alcanzan la cima, efectúan un ritual de “volteado” del ojo de dios (Figura 13), acción que indica el cambio de dirección de la peregrinación y el regreso hacia la comunidad de origen (Arturo Gutiérrez, comunicación personal, marzo de 1995).

Las pinturas faciales, elaboradas con pigmento de una raíz amarilla (*'uxa*), son el signo distintivo del *nierika* de los *peyoteros*, quienes son los peregrinos que van a Wirikuta.<sup>1</sup> Según ellos, así como el peyote consumido agudiza la vista para encontrarlo más fácilmente cuando se recolecta, las pinturas faciales favorecen la percepción visual. Faba (2003:73-92) analizó varios motivos registrados en los rostros de los *jicareros* del centro ceremonial de Tateikita, San Miguel Huaixtita, el cual forma parte de la comunidad de Tateikie, San Andrés Cohamiata. Esta autora nota que “los motivos abstractos de las pinturas faciales huicholas son los que más se relacionan con el concepto de *nierika*, el cual está íntimamente vinculado con los efectos visuales que provoca la ingestión de peyote” (Faba, *ibid.*:81). Por mi parte, observé el proceso de elaboración de estas pinturas en varias ocasiones rituales y pude practicarlo personalmente al participar, en 2000, en una peregrinación con los miembros del *tukipa* de Tunuwametia y durante la Fiesta del Peyote o Hikuri Neixa. Ambos eventos forman parte del ciclo ceremonial de los peyoteros, pues éste empieza justo antes de la salida de los peregrinos (en febrero-marzo) y termina al final de Hikuri Neixa (en mayo-junio). Varios peyoteros de este grupo me explicaron que durante todo este ciclo,

<sup>1</sup> Territorio ritual situado en el desierto de San Luis Potosí, a aproximadamente 400 kilómetros de las comunidades huicholas de la Sierra Madre Occidental.





se pintan el rostro con las mismas figuras. Estos diseños les son transmitidos por “los antepasados que viven allá en Wirikuta”. Por esta razón tienen que reproducir estas pinturas hasta la disolución del grupo, al finalizar las danzas del peyote que cada peregrino tiene la obligación de realizar en Hikuri Neixa (Figuras 14, 15 y 16). Según me explicaron, los dibujos formados con esta pintura de *'uxa* muestran las caras de los ancestros que habitan este territorio. Así, líneas verticales remiten a deidades de la lluvia, como Kaxiwari o Tatei Ní'ariwame; dibujos de venado corresponden a Tamatsi Kauyumari y otros personajes míticos de la categoría de los hermanos mayores (Tamatsima); y las espirales evocan deidades acuáticas que se manifiestan bajo la forma de serpientes enroscadas, como Tatei Kewimuka o las serpientes de nubes *haiku*. Las figuras de plantas de maíz indican que se trata de Tatei Niwetsika o antepasadas que forman parte del conjunto de “Nuestras Madres” (Tateitema). Los diseños circulares —trátase de círculos concéntricos, espirales o flores, rodeadas o no de rayos— son generalmente solares o representan el *nierika* (cara, aspecto) del astro diurno.

La raíz *'uxa*, que produce el pigmento amarillo utilizado para la elaboración de estas pinturas, indica que una persona está adquiriendo *nierika* en cuanto facultad agudizada de la percepción. Es recolectada durante la peregrinación en las orillas de los manantiales sagrados de Tuimayewa, el primer ojo de agua en donde se detienen los peyoteros al penetrar en el desierto. La pintura se prepara raspando una extremidad de la raíz previamente mojada en una piedra plana.



Los diseños se forman en la cara con la punta de un tallo de zacate, la cual se remoja con regularidad en la mezcla formada por la raíz raspada con agua. Cabe destacar que estas pinturas de color amarillo —asociado al sol y al oriente— son elaboradas por los peregrinos justo antes de las ingestiones de peyote. Así, los peyoteros llevan la marca del cactus alucinógeno que, al ser ingerido, facilita su transformación en dioses-antepasados al penetrar a la zona sagrada de Wirikuta. Así, la cara pintada del peyotero es presentada ante Tayau o Tawexikia, Nuestro Padre Sol, con sus propios rasgos, como en el reflejo de un espejo. Estos vaivenes de miradas implican juegos de visión extremadamente complejos, procediendo por rebotes de un individuo a otro y de un punto del cosmos al otro.

Al explorar la red de referentes a los que se remite el *nierika*, se descubre que esta categoría

no solamente incluye objetos y figuras iconográficas, sino también diversos elementos del entorno natural y social de los huicholes, los cuales a su vez corresponden con personajes y lugares míticos, acciones rituales o aspectos cosmológicos. Cabe preguntarse qué pueden tener en común los elementos perteneciendo a registros tan diversos. Para encontrar soluciones a este enigma, podemos explorar los aspectos morfológicos del *nierika*.

#### **El *nierika* como *Urform* de las expresiones artísticas huicholas**

Al comparar diferentes objetos e imágenes de tipo *nierika* (Figura 17), se observa que casi siempre aparece en el centro del espacio plástico y, eventualmente, se repite en la circunferencia según una organización concéntrica y simétrica. Un antecedente fundamental fue el análisis iconográfico detallado realizado por Preuss (1911: 297) al examinar las figuras de una jícara cora de Jesús María, una comunidad vecina del territorio huichol. Este autor encuentra correspondencias entre el espacio plástico de este objeto y el patio ceremonial cora, en el que se coloca dicha jícara. Se da cuenta que la jícara y el patio ceremonial obedecen a los mismos principios de organización del espacio. Este razonamiento lo lleva a interpretar el interior decorado de la jícara como una “imagen del mundo” (*Weltbild*). Así, Preuss (*ibid.*) descubrió uno de los principios fundamentales del sistema plástico y cosmológico huichol: se enlazan uno con otro según un escalonamiento que vincula el microcosmos con el macrocosmos.





Si examinamos con más detalle el lugar recurrentemente ocupado por las imágenes *nierika* en la composición plástica, constatamos que responde a una o más de las siguientes características:

- localización en el centro o encaje concéntrico de un mismo diseño dentro de otro (Figura 18),
- oposición entre positivo y negativo, por contraste de colores oscuros y claros, por combinación de grabado y modelaje de las figuras o porque el orificio en el centro se opone con la materialidad del objeto alrededor (Figura 19),
- combinación de varios diseños elementales en uno solo, como es el caso de la imbricación de fragmentos de figuras de peyote, flor, estrella, círculo quadripartita conformando un *nierika* (Figura 20),
- prolongación de una figura central de *nierika* hacia la periferia del objeto, por ejemplo para expresar la transformación de un peyote en un venado por medio de la fragmentación geométrica (Figura 21),
- correspondencias simétricas entre todos o una parte de los elementos alrededor del centro, como ocurre con figuras de espirales repartidas en una jícara por pares alrededor del centro, alternando con figuras de cabezas de venado, según una repartición concéntrica, no-axial (Figura 22).

Se puede suponer entonces que, al menos en los casos en que el *nierika* ocupa el centro de una imagen o de una superficie plástica, constituye la piedra angular a partir de la cual se construye el conjunto del que forma parte.

A parte de la organización concéntrica alrededor de un centro, ¿qué tienen en común todos estos *nierikate* aparentemente tan diversos? Un indicio significativo apareció en una narración mítica que recolecté: en “palabra de dioses” —es decir, en lenguaje mitológico— *nierika* se usa como sinónimo de *coamil*. En versiones del mito huichol del diluvio (Kindl, 2007: 356-360), se designa con esta palabra al primer campo de maíz cultivado por el héroe cultural Watakame o Tumuxawi. La imagen del *nierika* también se emplea para identificar algunos lugares de culto considerados como accesos a distintos niveles del cosmos huichol (Figura 23), así como para referirse a una forma sintetizada del mundo. Así, en el nivel cosmológico, el *nierika* constituye un pasaje entre los espacios y/o niveles cósmicos. En consecuencia, pueden ser considerados como interfaces:

- el orificio central de los *nierikate* rituales,
- el círculo de cera en el centro de las jícaras rituales,
- una cabeza de peyote,
- las trampas para cazar el venado,
- el templo circular (*tuki*) y su centro ceremonial (*tukipa*),

- el fuego encendido en el centro de un espacio ritual,
- el círculo formado por los participantes a las ceremonias,
- el hoyo de ofrendas en medio de una milpa,
- Te'akata, lugar sagrado en el centro del territorio huichol y origen mítico del fuego,
- los ojos de agua,
- el sol,
- el centro del universo.

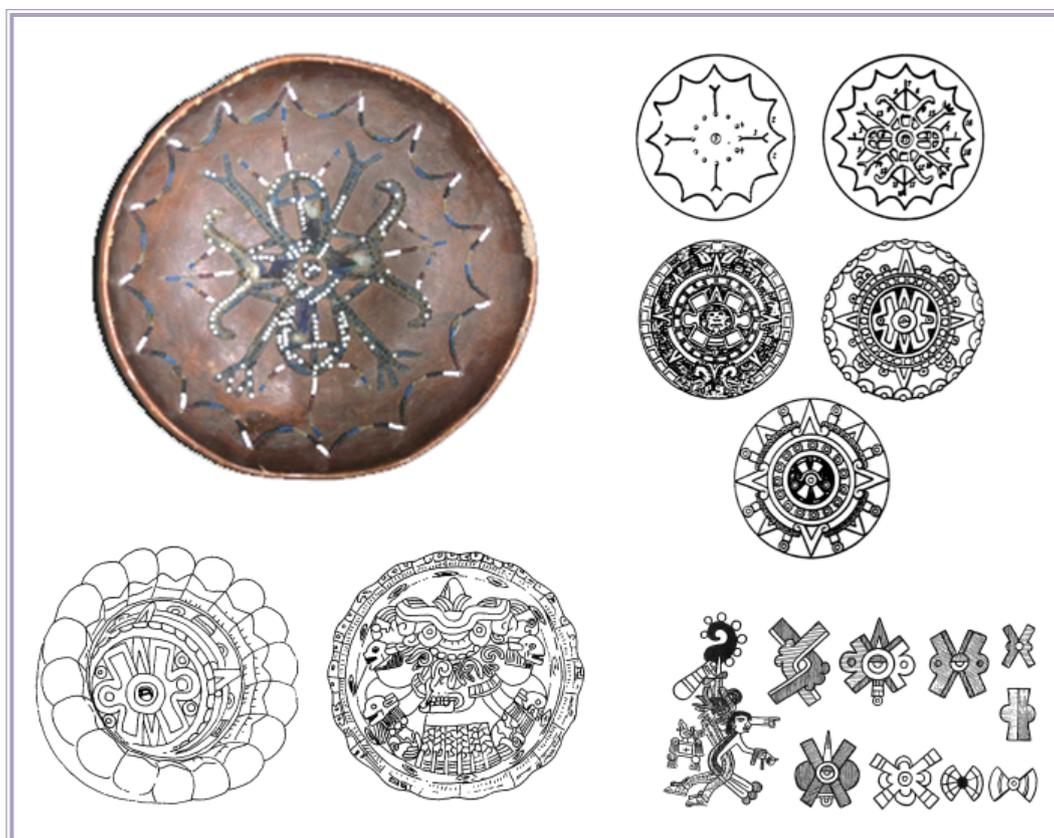
Esta capacidad polivalente del *nierika* se entiende en gran medida por prácticas rituales de peregrinación y de depósito de ofrendas en distintos lugares del territorio sagrado huichol. Por ejemplo, cuando objetos *nierika* como los hilados de estambre son colocados en el umbral de las cuevas (Figura 24), constituyen modelos reducidos del mundo, señalando un *axis mundi* atravesando por el centro y las cuatro direcciones cardinales (Figura 25). Al mismo tiempo son interfaces entre el interior y el exterior de la cueva, entre luz y oscuridad, entre los seres humanos que depositan las ofrendas y los antepasados que habitan el lugar sagrado. Como lo explica Benzi (1972:107-108):

...en cada región, hay un 'centro': uno en el sur, uno en el norte, uno en el oriente, uno en el poniente y uno en Teakáta; los acontecimientos míticos más importantes ocurrieron todos en uno de estos pun-



tos centrales. Dos de estos, *Teakáta* y la Montaña del Sol *Lehúnar*, son los *Centros* por excelencia (la traducción es de quien suscribe).

Dicha multiplicidad de centros se encuentra en numerosas cosmografías de otras sociedades pasadas o presentes del continente americano (Tichy, 1991: 447-459; Galinier, 1997: 165). Para entender mejor este punto, es necesario remitirnos a los principios de réplica espacial (López-Austin, 1994: 170-171) y de homotecia (Perrin, 1994: 198; Galinier, 1997: 66). Según el primer principio, un lugar sagrado principal tiene sus equivalentes en otros que se ubican en la



misma dirección cardinal o región del universo, formando así una figura que se explaya del centro hacia la periferia en forma de asterisco (Tichy, *ibid.*). En el caso de los *wixaritari*, es frecuente que, si una persona no tiene la posibilidad por ejemplo de hacer la peregrinación a Wirikuta, visite un lugar más cercano a la comunidad que se sitúe en el oriente. Muchas veces se usa como punto de referencia el sitio sagrado de Te'akata, ubicado en el centro del territorio sagrado huichol, para ubicar a partir de allí las direcciones cardinales. Además de este sistema de correspondencias por réplica, pueden ocurrir cambios de escala entre distintos espacios, trátase de lugares de culto, espacios plásticos y otros. En la medida en que respete la misma configuración, una figura geométrica básica se reproduce homotéticamente en distintos niveles del cosmos. Esta cartografía del mundo destaca por su constancia y flexibilidad.

Cabe destacar que uno de los denominadores comunes sobresalientes entre las sociedades del Gran Nayar es la organización del espacio a partir de un esquema fundamental en forma de quince, también llamando *nierika* o *tsikiri* en huichol y *chánaka* en cora (Jáuregui, 2003: 251-285). Esta forma reaparece no solamente en objetos —tanto por su forma global como por una



serie de figuras iconográficas que los adornan—, sino también en otras creaciones artísticas o formas de expresión rituales, como la coreografía de danzas y los recorridos, incluso —se formula la hipótesis y se requieren investigaciones al respecto— en la música, los cantos y las estructuras narrativas de los mitos. Estos elementos dejan suponer que numerosas obras plásticas, creaciones artísticas y prácticas visuales realizadas en las sociedades indígenas del Gran Nayar se funda-

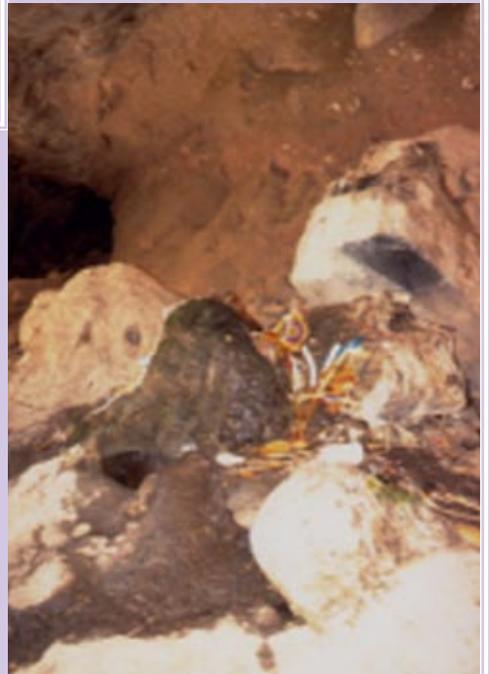
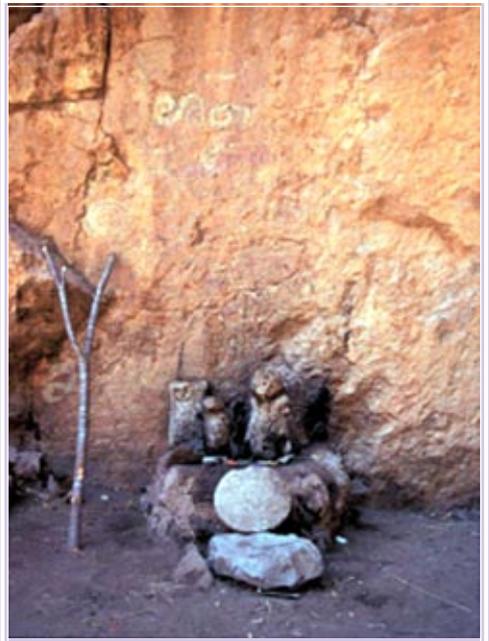
mentan en una concepción circular y/o romboidal del espacio. Además, sus procesos de elaboración generalmente se van construyendo según movimientos rotativos o espiroidales, concéntricos o excéntricos y en sentido horario o levógiro. Así, las cuatro direcciones cardinales y el centro —tanto de su territorio como del mundo (Figura 26)— toman forma de un gigantesco *nierika* que se repite en su estructura interna y puede extenderse hacia el exterior para incluir así sitios más alejados.<sup>2</sup> Así, al mismo tiempo que estas formas se visualizan en su modelo mínimo o elemental, tienen la capacidad de expandirse sin que se conozcan sus límites.

A partir de estas constataciones, se puede considerar al *nierika* como una *Urform* en el sentido en que se ha planteado en la tradición morfológica



La matrice de la terre . Tableau de laine de José Benítez Sánchez, 1975. Source: Negrin (1975, p. 83)

<sup>2</sup> De acuerdo con esta lógica, a medida que los huicholes viajan por el mundo, descubren nuevos lugares sagrados donde depositan ofrendas, como el lago Michigan, Nueva York o el Vaticano.



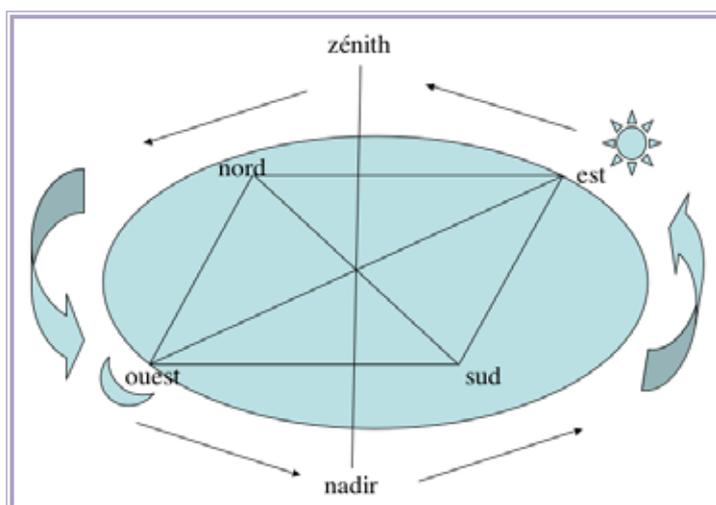


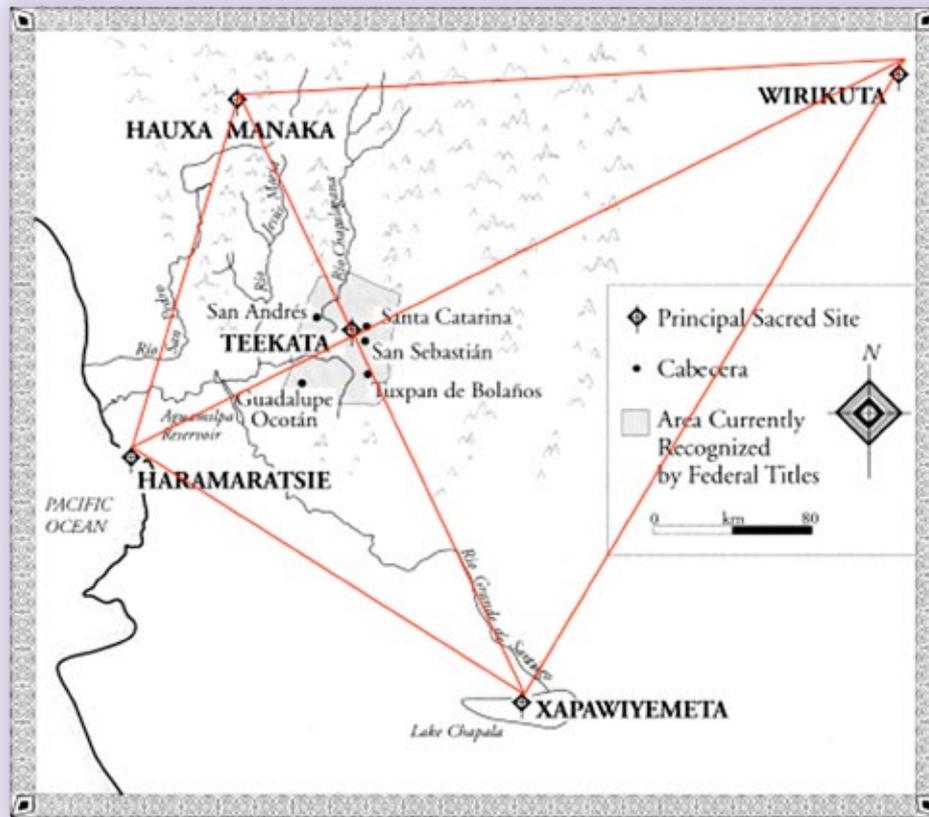
alemana (Severi, 2003a: 103-105). En efecto, trátese de objetos, figuras iconográficas, imágenes mentales o configuraciones espaciales, las formas que este concepto toma se refieren a una concepción originaria —en sentido de genérica, más no de primigenia— del mundo. El quinconce permite justamente el encaje desde el interior hacia el exterior —según el principio de réplica u homotecia— y a la inversa, desde el exterior hacia el interior, como cuando una misma imagen se refleja *ad infinitum* en un espejo. Este efecto recuerda el principio de puesta en abismo, muchas veces empleado en las artes plásticas europeas, como es el caso de los célebres cuadros *Las Meninas* de Velásquez o *Los esposos Arnolfini* de van Eyck. El *nierika* huichol respecta estos procedimientos formales: se ensanche en sus múltiples variantes y al mismo tiempo sintetiza la configuración del universo, considerándolo en su totalidad y en su interioridad.

La plasticidad del *nierika* revela una considerable capacidad de los huicholes para transformar una imagen. Estas metamorfosis pueden ocurrir cuando son transferidas de un soporte material a otro, del nivel concreto al abstracto y/o de un contexto social a otro. Warburg (1988 [1923]: 9-58) había descubierto un

fenómeno similar en poblaciones emparentadas cultural y lingüísticamente, en particular entre los hopis de Arizona. En un texto rico en elementos de reflexión —tanto por la exploración de la transversalidad de las imágenes en esta sociedad como por consideraciones estrictamente etnográficas—, el historiador del arte alemán nota la presencia de la figura de la serpiente bajo formas muy diversas. En efecto, notó que aparecía no sólo en diversas bases plásticas —cerámica, textiles, máscaras, frescos y pinturas de arena—, sino también en danzas ceremoniales o, más concretamente, a través de muchas serpientes de cascabel que habían sido capturadas para la ocasión ritual.

Numerosas correspondencias han sido observadas entre los hopis y los huicholes. Mauss (1969:66-67) incluso los integra en la categoría de los pueblos. Seler (1908 [1901]:366-368) señala la presencia de un polígono de hilos multicolores

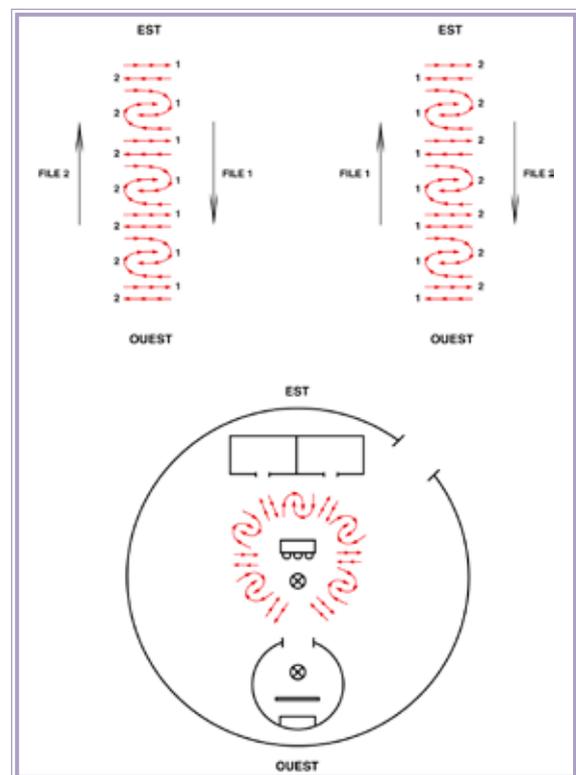




adornando máscaras de danza *kachina*, que evocan la flor de calabaza y se asemejan con el “ojo de dios” o *tsikiri* huichol, también considerado como un *nierika*. La descripción de Warburg (*ibid.*) demuestra la omnipresencia de imágenes míticas como la serpiente y sus asociaciones con la lluvia y los relámpagos. Observa que dichas figuras son compartidas entre varios grupos de la región —podríamos añadir que se pueden comparar con algunas de sociedades del Noroeste y Occidente mexicano. En efecto, los huicholes también realizan una ceremonia que inaugura la estación de las lluvias, llamada “Danza del Peyote” (Hikuri Neixa), para la cual efectúan una coreografía en la que la imagen de la serpiente ocupa un papel central. Las danzas de petición de lluvias forman figuras en las que alternan la de la serpiente ondulante o en zigzag y la espiral, o serpiente de nubes (*haiku*). En el despliegue de sus movimientos circulares, la figura de la flor-peyote, o *nierika* se superpone a la imagen del reptil enroscado (Figura 27). Estas observaciones dan pautas para una futura investigación comparativa sobre la “migración de las imágenes” (Warburg, *apud* Vidal, 2003:262) entre los huicholes y los hopis.

Por la gran diversidad de sus expresiones formales y porque no se refiere una imagen particular, el *nierika* en cuanto cosmograma en forma de quinconce puede ser considerado una “forma simbólica” en el sentido en que Panofsky (1975) había definido la perspectiva en el arte del Renacimiento italiano. La representación del espacio

constituye una cuestión crucial en la historia del arte occidental, pues se relaciona con la técnica de la perspectiva lineal, difundida a partir de la época del Renacimiento italiano. Las reflexiones de Panofsky (*ibid.*) en torno a la “perspectiva como





Así, se puede llegar a considerar como una forma simbólica entre muchas, igual de arbitraria que cualquier otra estrategia plástica con respecto a sus referentes empíricos. Este planteamiento se puede relacionar con la idea de Gombrich (1979 [1956]) sobre “la experiencia del ojo”, según la cual no hay ojo inocente, pues la manera de ver las cosas está influenciada por la historia de los individuos, sus sentidos, emociones y pensamientos, que se insertan en la experiencia cultural colectiva de la cual participan.

Los múltiples referentes del concepto huichol de *nierika* demuestran la relevancia de su análisis polifacético: en cuanto objeto plástico y ritual, imagen iconográfica transversal —pues aparece en distintos contextos sociales—, categoría de percepción y criterio estético. Esta complejidad sólo se puede entender si se toma en cuenta que el *nierika* forma parte de un amplio sistema taxonómico que se despliega por concatenación, lo cual explica la dificultad de aprehenderlo en su totalidad. Ahora bien, si nos cuestionamos qué relación pueden tener estos procedimientos formales del *nierika* con la creación artística, podemos dirigir los ojos hacia las reflexiones de Lévi-Strauss (1975:44-45) en torno al carácter de “modelo reducido” de toda obra de arte, quien aclara que:

forma simbólica”, demostraron que dichas estrategias —usadas para expresar una concepción del espacio en tres dimensiones— son determinadas histórica y socialmente. En consecuencia, se puede cuestionar que la perspectiva lineal sea la única expresión —o la más perfecta— del espacio en tres dimensiones (Francastel, 1977 [1951]:9).

...la transposición gráfica o plástica supone siempre la renuncia a determinadas dimensiones del objeto; en pintura, el volumen; los colores, los olores, las impresiones táctiles hasta en la escultura; y, en los dos casos, la dimensión temporal, puesto que el todo de la obra figurada es aprehendido en el instante.





Desde este enfoque, lo importante ya no será encontrar homologías entre un espacio empírico, uno gráfico y otro mental, sino observar mediante qué procesos lógicos y cognitivos se articulan estos niveles. Esto, a través del examen de las técnicas plásticas y las estrategias visuales que se utilizan para expresar determinadas configuraciones del espacio. Para el caso que nos interesa, se propone distinguir al menos tres tipos de operaciones que efectúan —por así decirlo— un puente entre estos niveles:

- el fenómeno del reflejo, caracterizado por el espejo;
- la codificación arbitraria y sintética, que funciona como un mapa;
- la focalización en un punto específico del espacio, que se ilustra con el efecto de lupa.

A través de estos mecanismos de construcción del espacio, se podrá examinar según qué dispositivos cognitivos se establecen en estas sociedades conexiones lógicas entre tres niveles de la realidad: el plano empírico, el mental y el artístico. Se plantea que éste último nivel — el de la representación plástica — funge como un mediador entre los dos anteriores.

### El arte como construcción de la visión

Una segunda pista se ofrece para entender qué relaciona los distintos tipos de *nierikate*: su función común de “instrumentos para ver” (Seler, 1908 [1901]:366; Preuss, 1908:600; 1909:151;

1932:450). En el centro del *nierika* se encuentra a menudo un agujero que sirve para ver “al otro lado”, es decir, al mundo de los antepasados. Esto se expresa claramente en el caso de los discos de piedra (igualmente denominados *nierikate*), situados arriba de las puertas y en la parte trasera de los templos *xiriki* (Figuras 28, 29 y 30). Según las exégesis que recolecté, por el orificio central de dichos objetos, los ancestros ven las ofrendas y plegarias en imágenes colocadas en el interior del templo, mientras que los humanos —sobre todo los iniciados *mara'akate*— pueden observar los mensajes o las acciones de los antepasados por el mismo conducto visual. En algunos discos de *xiriki*, este orificio central también puede ser reemplazado por un espejo, así como es el caso en muchas tablas votivas (Figuras 31 y 32). También he observado que, a menudo, los bultos de ofrendas depositados en las orillas de los manantiales sagrados se reflejan en el agua (Figura 33). El efecto óptico que resulta de este gesto expresa —de modo sugerente y altamente estético— el carácter especulario del *nierika* y su función de interfaz entre el mundo de los humanos y el de los ancestros-dioses. Dichos elementos hacen explícito que el *nierika* funcione como un “visor de doble sentido” (Fresán, 2002: 65), pues establece una comunicación entre diferentes esferas del cosmos huichol, en primera instancia por medio de la facultad visual.

El uso ritual del *nierika* como “instrumentos para ver” ha sido comparado con la utilización de “aparatos ópticos” utilizados para la adivi-



nación en las religiones prehispánicas de Mesoamérica: los *tlachieloni* o *itlachiaya* descritos por Sahagún (1989 [1547-1577]: 49 y 42) y Durán (1880 [1579-1581]:98-99 y Atlas, lámina 5 del 2° Tratado). Así como aparecen en los códices, estos objetos son similares a algunos *nierikate* huicholes que cuelgan de las flechas votivas (Figura 34). Formaban parte de los atributos de dos deidades aztecas principales: Xiuhtecuhtli, el dios del fuego, y Tezcatlipoca, el “Señor del espejo humeante” (Seler, 1908 [1901]:366-367; Blosser, *s.f.*; Negrín, 1977:30; Olivier, 1997). Estos *tlachieloni* también podían llevar un espejo en su centro, generalmente de obsidiana o de mosaico de pirita. Se han encontrado múltiples vestigios de ellos y los especialistas han documentado que la piedra oscura tenía un uso mágico para comunicarse con el mundo sobrenatural, así como un simbolismo relacionado con el inframundo, la metamorfosis y el chamanismo. En cuanto al mineral brillante y amarillo, su color es solar por naturaleza y su relación con el fuego se explica por producir chispas para encenderlo (ver Pereira, este número).

Las correspondencias entre los conceptos asociados al *nierika* entre los *wixaritari* actuales y los que se vinculan con los instrumentos para ver mesoamericanos son muchas más (Kindl, 2007: 205, 231, 240-250). Cabe mencionar la analogía,

entre los mexicas, entre estos “aparatos ópticos” y las superficies reflectantes del espejo y del agua, que indicaban un uso equivalente de la hidromancia y la catoptrancia (Olivier, 1997:289, 295-296). Se constata un modo muy semejante de asociar estos elementos entre los *wixaritari*: también ellos consideran que los manantiales sagrados (*ojos de dios*) son equivalentes de los espejos para ejercer técnicas de adivinación. Esta configuración conceptual se encuentra en otras sociedades mesoamericanas contemporáneas. En un relato mazateco citado por Olivier (*ibid.*: 288), el espejo o el agua son substituidos por una hendidura u orificio que cumple la misma función de instrumento para ver. No podemos omitir además el aspecto luminoso asociado a dichos aparatos ópticos, que el mismo autor relaciona con algunas técnicas de adivinación practicadas hoy en día. Una de ellas consiste en iluminar cristales de roca por medio de llamas de velas o antorchas para poder “leer” los mensajes de los ancestros, del mismo modo que lo hacían Tezcatlipoca y sus sacerdotes a través del brillo de su espejo (Olivier, *ibid.*:293-294, 297-298). Estas prácticas se pueden comparar con la manipulación de los cristales llamados *irikate* por parte de los *marakate* huicholes (Olivier, *ibid.*: 285-286). Para entender mejor los lazos

entre estas concepciones y prácticas religiosas del “ver” y procesos de creación artística, se apunta hacia una exploración más amplia sobre los usos y conceptos asociados a los objetos del tipo “instrumentos para ver” mesoamericanos.

Estas asociaciones plantean las siguientes preguntas: ¿cómo unas prácticas visuales íntimamente vinculadas con una tradición cosmológica pueden relacionarse con dinámicas creativas cada vez renovadas? ¿Qué ocurre entonces a través de la elaboración de *nierikate*? Cabe subrayar la insistencia de los *wixaritari* en describir el carácter brillante, transparente o cristalino del *nierika*, que por estas cualidades permite obtener una “visión clara”. En el ámbito propiamente artístico, sus criterios de evaluación se fundamentan en la mayor afinidad que ellos aprecian entre estas peculiaridades del *nierika* y la calidad estética de la obra (Kindl, 2005:247). En efecto, ya que permite “ver las cosas nítidamente”, el *nierika* determina los criterios estéticos huicholes (Kindl, 2005:247). Así, por analogía con la capacidad de percepción que confiere a los que buscan adquirir el “don de ver” (Neurath, 2000:57-78), es generalmente considerado bello lo que tiene un aspecto transparente, traslúcido, cristalino, brillante y también lo que resalta, se ve preciso, bien delineado o contrastado. En síntesis, es *nierika* lo



que está claro, tanto en el sentido propio como en el figurado. Estas propiedades sensibles se vinculan con los efectos luminosos y la vivacidad de los colores, todas fundamentadas en concepciones muy particulares de la ontogénesis y de la vida (Kindl, *ibidem*). Así, no es un azar si precisamente el *nierika*, este concepto-clave tan complejo de la cosmología huichola, ha sido retomado, readaptado y actualizado en cuanto concepto estético de evaluación de obras artísticas modernas que circulan en el mercado del arte a nivel nacional e internacional, en particular los cuadros de estambre.

En consecuencia, se propone que el *nierika* huichol plantea una concepción del acto artístico creativo como una construcción de la visión. Se sostiene que los huicholes practican un “arte de ver” que, si bien se define como una experiencia específica de los *mara’akate* para “ver en el mundo de los antepasados”, también es un ideal que se busca alcanzar por parte de todos, en par-



ticular por los artistas plásticos, los artesanos y los músicos. El análisis del *nierika* en cuanto “arte de ver” nos permite entonces descubrir puntos de articulación entre modalidades del ver (Keifenheim, 2000) y procesos de creación artística que ocurren tanto en los rituales como en el contexto de la elaboración de obras con un fin meramente estético. A partir de las observaciones precedentes, se puede formular la hipótesis de que la premisa del concepto huichol de

arte se fundamenta en la visión entendida como un proceso creativo. Cabe subrayar que —al contrario de lo que se acostumbra pensar sobre las artes étnicas, muchas veces consideradas como culturalmente esencialistas— esta perspectiva no es exclusiva de estos indígenas mexicanos. Sin que exista algún lazo conocido entre ellos, he encontrado correspondencias muy cercanas entre procesos de creación seguidos por creadores huicholes y los de artistas plásticos contemporáneos (Kindl, 2007:383-384).

Este enfoque sobre las prácticas visuales y su papel en los procesos de creación nos lleva a preguntarnos: ¿qué es ver para los huicholes? Es decir, implica cuestionarse sobre qué entienden ellos por “ver” según los contextos, en particular en ciertas situaciones rituales donde se transmiten determinadas prácticas de percepción del entorno, como es el caso de la peregrinación a Wirikuta o de la Fiesta del Peyote, Hikuri Neixa. Además surge la pregunta: ¿qué se ve a través de estos instrumentos ópticos? Las respuestas a esta pregunta pueden ser tanto múltiples cuanto vagas, al grado que las exégesis huicholas (“se ve a los dioses”, “se ve el mundo de los ancestros”, “se ve del otro lado”, etc.) ponen en duda la pertinencia del “qué” y nos envían de regreso al “cómo”. Suponemos entonces que de lo que se trata es más de actos de percepción que de lo que se supone que se ve. Para el caso del *nierika*, estos planteamientos toman una relevancia particular. Ya que no se reduce a una imagen determinada o a un objeto concreto, este concepto remite a prácticas visuales que, por sí mismas, constituyen procesos creativos y modos de conocimiento del mundo.

El análisis del *nierika* nos plantea un segundo desafío: elucidar las articulaciones entre la teoría del arte y la antropología del ritual. El diálogo entre estos dos campos del conocimiento hace posible un desliz desde el estudio del la “cultura



material” o la interpretación iconográfica hacia la exploración de las “formas expresivas”. Este concepto se inspira de los planteamientos warburgianos en torno a las “formas intermediarias” entre el arte y el ritual o el arte y la vida y sobre las “fórmulas del *pathos*” (*Pathosformeln*) (Careri, 2003:41-76). El aporte de este autor es hacer hincapié no solamente en la “vida de las imágenes” o de los objetos, sino también en los procedimientos con los cuales los seres humanos los crean. Este enfoque nos permite subrayar la importancia de los procesos de creación, utilización y transmisión de toda actividad artística, tanto desde el punto de vista de los que la realizan, como de los que la perciben o la experimentan estéticamente.

El *nerika* huichol ofrece pautas para pensar problemas fundamentales como: ¿en qué consiste “ver” en un contexto social determinado? Puede servir de paradigma para el examen de las vinculaciones entre la creación artística y las prácticas visuales. En un nivel más general, permite estudiar la “cultura visual” de una sociedad y la manera en la que ésta se arraiga en su historia (Baxandall, 1985 [1972]:217). Respecto a la vista o visión, tenemos elementos suficientes para aseverar que el “ver” es un proceso creativo en donde la acción de ver no solamente implica una reconstrucción sino que se trata verdaderamente de una creación en donde el sujeto, además de construir lo que ve, se construye él mismo como aquel que ve.

Resaltando la importancia de las interacciones sensibles en los procesos de creación, este enfoque se inserta en el proyecto del grupo “Las formas expresivas en México, Centroamérica



y el Suroeste de Estados Unidos. Dinámicas de creación y transmisión”. Las reflexiones comunes llevadas a cabo en este marco sugieren analizar imágenes no solamente visuales y estáticas, sino también aquellos fenómenos que han sido descuidados, tales como los aspectos sensibles del arte (Keifenheim 1999:27-48, 2000; Coquet,



2001:140-154), el movimiento, el gesto, la emoción y fenómenos sinestéticos como las imágenes acústicas (Gell, 1995). Este campo de estudio, incluye, entre otras cosas, las impresiones causadas por los colores, las texturas de los materiales, la luminosidad o falta de luminosidad, etc., incluso el manejo de la ambigüedad (Neurath, 2004; 2005; *s.f.a*, *s.f.b*), en relación con el arte.

### Conclusiones y pistas de investigación

En el plano teórico, estos primeros resultados y reflexiones asientan las bases para la conformación de una “antropología de la visión”. Nos confirman que la visión no se puede considerar como una facultad puramente fisiológica, sino como una construcción que resulta de la interacción entre los seres humanos y su entorno social y/o natural. También desencadena procesos reflexivos sobre el propio modo de conocimiento del mundo. En consecuencia, la visión se define en términos procesuales y según los contextos sociales en los que se practica. El arte constituye un campo privilegiado para el estudio de estas construcciones culturales de la visión. Así, se espera que, al consolidarse como un nuevo campo de estudio, la antropología de la visión ofrezca nuevas posibilidades para elucidar cuestiones fundamentales relacionadas con la antropología del arte.

En los estudios de antropología del arte, la conformación de un campo de análisis particular de la antropología de la visión posee un fuerte potencial. En efecto, si bien remite a reflexiones clásicas



desarrolladas en historia del arte y en teoría estética, la mirada antropológica enriquece e innova estas problemáticas. Estudios antropológicos previos han ofrecido contribuciones fundamentales para el análisis de las pictografías y mitografías indígenas (Leroi-Gourhan, 1971; Munn, 1971 [1966]:335-355; Severi, 1985:169-190). Sin embargo, las reflexiones sobre las relaciones entre el arte y la comunicación visual se han desarrollado desde un enfoque principalmente simbólico. Por esta razón, han centrado su interés en descifrar los elementos gráficos encontrados en estas sociedades. Al tratarlas en primera instancia como jeroglíficos o pictogramas, han descuidado otros aspectos, como las dinámicas sociales que le son ligadas, los aspectos sensibles y mutables de la creación artística, o los procesos de percepción del mundo y de la evaluación estética. Por otra parte, se reconocen los aportes de la psicología del arte (Arnheim, 1997 [1954, 1974]; Gombrich, 1979 [1956]) y de la antropología visual (Banks y Morphy, 1997: 1-35), pero éstas abarcan campos más generales. En cambio, la problemática que se propone aquí se centra en cómo se articula —en un contexto social determinado— el concepto del “ver” con procesos de creación artística. Una antropología de la visión debe asimismo contar con los estudios antecedentes sobre la percepción visual en diferentes culturas, que dialogan en parte con la antropología cognitiva (Segall, Campbell y Herskovits, 1966; Washburn, 1983; Reichel-Dolmatoff, 1978; Keifenheim, 1999:27-48 y 2000). Más recientemente, los autores que consideran el arte como un medio de acción o *agency* (Gell, 1998) o los que desarrollan una antropología de las imágenes (Severi, 2003b; Belting, 2004 [2001]) ofrecen planteamientos pertinentes para entablar un diálogo teórico-metodológico, sobre todo en lo que concierne a procesos como es el de construcción de la visión.

Los elementos de reflexión aquí propuestos sugieren algunas pistas para distinguirse de enfoques teórico-metodológicos que, a mi parecer, se han centrado demasiado en las imágenes ya dadas y no en su proceso de “puesta en forma” (Cassirer, 1972 [1925]:49). Estudios recientes en la historia del arte —en particular los que han llevado a cabo Arasse (2003 [2000]), Damisch (1993), Didi-Huberman (1990; 1992) y Careri (2003:41-76)— han cuestionado la rigidez académica impuesta por la interpretación iconográfica o iconológica y se han interesado por la antropología del ritual. Este giro les permite valorar la importancia de los procesos de creación y de percepción de las obras de arte, así como su dimensión siempre viva e inacabada. Por su parte, después de haberse





focalizado mucho en aspectos simbólicos y semióticos, la antropología del arte, al igual que la del ritual, supo integrar el estudio de los objetos, las imágenes y demás creaciones estéticas en la dinámica de la acción (Carpenter, 1971 [1961]; Gell, 1998; Houseman y Severi, 1994). Un aspecto importante a retomar de estos planteamientos —algunos de los cuales se inspiran de la pragmática— es que consideran que la transmisión forma parte de los procesos de creación. Así, ya no se limita a la entrega de saberes, sino implica también un contexto de interacciones múltiples en los que se aprende a utilizar, manipular, memorizar, comprender y ver. Con este enfoque, se busca insistir en la necesidad de tomar distancias sanamente críticas con el estudio de la imagen tal y como se ha hecho en la historia del arte tradicional, es decir tomando figuras ya hechas, fijas, listas para ser analizadas y descifradas como única fuente de información. Este cuestionamiento nos permite dirigir la atención que merecen a las “formas expresivas” (Warburg, *apud* Gombrich, 1970:246) y a las modalidades del ver en cuanto prácticas creativas y dinámicas de transmisión artística y estética.



En el grupo de investigación “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos. Dinámicas de creación y transmisión”, hemos coincidido en que, para vincular el ritual con el arte, una primera respuesta es la acción. Pero ahora: ¿qué hay de propiamente artístico en la acción? Esta interrogante nos remite al sentido antiguo de *ars* o *artis* (lat. “manera”) y pone énfasis en “la cosa haciéndose”, esto es, al proceso de creación artístico. Para profundizar las reflexiones respecto a estas cuestiones, será pertinente estudiar por ejemplo el concepto de *forma formans* por oposición a *forma formata*, que planteó Wilhelm von Humboldt en su filosofía del lenguaje (Alcocer, 2007). Así, se sostiene el siguiente argumento: el arte no se limita a un modo de comunicación susceptible de proporcionar, según un código particular de significantes, una serie de significados a partir de la transmisión de mensajes. También se fundamenta en la emoción y en el *pathos*, el cual le confiere su eficacia, expresa su incompletud, su ambivalencia y sus contradicciones intrínsecas. Son todas estas tensiones las que generan la energía dinámica (Warburg, *apud* Gombrich, 1970:243) que anima y mantiene en vida las formas expresivas artísticas y rituales.

## Bibliografía

- AEDO Gajardo, J. A., *La región más oscura del universo: el complejo mítico de los huicholes asociado al Kieri*, México, Tesis de licenciatura en Antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2001.
- ALCOCER, P., “Inner form and the tridimensionality of the media of ritual expression”, Jornadas de estudio del GDRI “Antropología e historia de las artes”, *Musée du quai Branly*, París, 26-28 de junio, 2007.
- ARASSE, D., *On n’y voit rien. Descriptions*, París, Éditions Gallimard, [2000] 2003.
- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*, Madrid, Alianza Editorial, [1954, 1974] 1997.
- BANKS, M. y H. Morphy (eds.), “Introduction: Rethinking Visual Anthropology”, in *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven y Londres, Yale University Press: 1-35, 1997.
- BAXANDALL, M., *L’Œil du Quattrocento. L’usage de la peinture dans l’Italie de la Renaissance*, París, Gallimard, [1972] 1985.
- BELTING, H., *Pour une anthropologie des images*, París, Éditions Gallimard, [2001] 2004.
- BLOSSER, B., “What Can Be Seen In Huichol Mirrors?”, mecanoscrito, s.f.
- CARERI, G., “Aby Warburg : rituel, Pathosformel et forme intermédiaire”, in SEVERI, Carlo (éd.), “Image et Anthropologie”, *L’Homme* 165 (número especial), enero/marzo:41-76, 2003.
- CARPENTER, E., “The Eskimo Artist”, in Otten, Charlotte M. (ed.) *Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*, Austin, University of Texas Press: 165-171, [1961] 1971.
- CASSIRER, E., *La Philosophie des formes symboliques, 2. La Pensée mythique*, París, Les Éditions de Minuit, [1925] 1972.
- COQUET, M., “L’anthropologie de l’art”, in Segalen, Martine (ed.), *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, París, Armand Colin: 140-154, 2001.
- DAMISCH, H., *L’origine de la perspective*, París, Éditions Flammarion, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, París, Les Éditions de Minuit, 1990.
- , *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Les Éditions de Minuit, 1992.
- DURÁN, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, tomo II y Atlas, [1579-1581] 1880.
- FABA Zuleta, P., *El simbolismo de algunos petrograbados de Nayarit y Jalisco a la luz de la mitología huichola*, Tesis de licenciatura en Antropología social, México, Escuela Nacional de Antropología, 2001.
- , “Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los Jicareros (*Xukurikate*) huicholes de Tateikita”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV (82): 73-92, 2003.
- FRANCASTEL, P., *Peinture et société. Naissance et destruction d’un espace plastique de la renaissance au cubisme*, París, Éditions Denoël, [1951] 1977.
- FRESÁN Jiménez, M., *Nierika. Una ventana al mundo de los antepasados*, México, CONACULTA – Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- FURST, P. T., “The Art of ‘Being Huichol’”, in Berrin, Kathleen (éd.), *Art of the Huichol Indians*,





- The Fine Arts Museum de San Francisco, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers:18-34, 1978.
- GALINIER, J., *La moitié du monde. Le corps et le cosmos dans le rituel des Indiens otomi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- GELL, A., "The Language of the Forest: Landscape and Phonological Iconicism in Umeda" en Hisch, E. y M. O'Hanlon (eds.), *The Anthropology of Landscape*, Oxford, Clarendon Press: 232-254, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GOMBRICH, E. H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, [1956] 1979.
- HOUSEMAN, M. y C. Severi, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS éditions-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.
- JÁUREGUI, J., "El *cha'anaka* de los coras, el *tsikuri* de los huicholes y el *tamoanchan* de los mexicas", in Jáuregui Jesús et Johannes Neurath (eds.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia—Universidad de Guadalajara: 251-285, 2003.
- KEIFENHEIM, B., "Concepts of Perception, Visual Practice, and Pattern Art among the Cashinahua Indians (Peruvian Amazon Area)", *Visual Anthropology* 12: 27-48, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Wege der Sinne. Wahrnehmung und Kunst bei den Kashinawa-Indianern Amazoniens*, Frankfurt/New York, Campus Verlag, 2000.
- KINDL, O., "L'art du *nierika* chez les Huichols du Mexique. Un instrument pour voir", in Coquet, Michèle, Brigitte Derlon y Monique Jeudy-Ballini (eds.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur - Éditions de la Maison des sciences de l'homme: 222-248, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le Nierika des Huichol: un "art de voir"*, Tesis de doctorado en etnología, Paris, Universidad de Paris X-Nanterre, 2007.
- KINDL, O. y J. Neurath, "El arte *wixarika*, tradición y creatividad", in Jáuregui, J. y J. Neurath (eds.), *Flechadores de estrellas: nuevas aportaciones etnológicas sobre coras y huicholes*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de Guadalajara: 413-453, 2003.
- LEROI-Gourhan, A., *El gesto y la palabra*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
- LÉVI-Strauss, C., *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- LÓPEZ Austin, A., *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- LUMHOLTZ, C. S., *El arte simbólico y decorativo de los Huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista, [1900 y 1904] 1986.
- MAUSS, M., *Œuvres. 3. Cohésion sociale et divisions de la sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- MUNN, N. D., "Visual Categories: An approach to the study of Representational Systems" in Jopling, Carol F., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Nueva York, E. P. Dutton & Co, Inc.: 335-355, [1966] 1971.

- NEGRIN, J. *El arte contemporáneo de los huicholes*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Nierica: espejo entre dos mundos. Arte contemporáneo huichol*, México, Museo de Arte Moderno, 1986.
- \_\_\_\_\_, “Corazón, memoria y visiones”, *Artes de México* 75: 38-43, 2005.
- NEURATH, J., “El ‘don de ver’: el proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola”, *Desacatos*, 5: 57-78, 2000.
- \_\_\_\_\_, “El doble personaje del planeta Venus en las religiones indígenas del Gran Nayar: mitología, ritual agrícola y sacrificio”, *Journal de la Société des Américanistes* 90 (1): 93-118, 2004.
- \_\_\_\_\_, “The Ambivalent Character of Xurawe: Venus-related Ritual and Mythology among West Mexican Indians,” *Archaeoastronomy. The Journal of Astronomy in Culture* 19:74-102, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Objetos votivos huicholes. Las perspectivas teóricas de Konrad Theodor Preuss y de Carl Lumholtz a la luz de las investigaciones recientes sobre intercambio y sacrificio rituales en el Gran Nayar,” en *Ofrendas y ritualidad indígenas: una perspectiva histórica y antropológica* (Johanna Broda, ed.), UNAM, México (en prensa), (s.f.a).
- \_\_\_\_\_, Cacería y sacrificios rituales huicholes: entre depredación y alianza, intercambio e identificación, *JSA* (en prensa), (s.f.b).
- OLIVIER, G., *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque. Tezcatlipoca, le “Seigneur au miroir fumant”*, Paris, Institut d’Ethnologie, 1997.
- PANOFSKY, E., *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- PERRIN, M., “Notes d’ethnographie huichol: la notion de *ma’ive* et la nosologie”, *Journal de la Société des Américanistes* 80: 195-206, 1994.
- PREUSS, K. Th., “Ethnographische Ergebnisse einer Reise in die mexikanische Sierra Madre”, *Zeitschrift für Ethnologie* 40: 582-604, 1908.
- \_\_\_\_\_, “Ethnographische Sammlung aus Mexiko”, *Beiblatt zum Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen* 30: 150-155, 1909.
- \_\_\_\_\_, “Au sujet du caractère des mythes et des chants huichols que j’ai recueillis”, *Revista del Instituto de Etnología*, II, Universidad Nacional de Tucumán: 445-457, 1932.
- REICHEL-Dolmatoff, G., *El Chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*, México, Siglo XXI, 1978.
- SAHAGÚN, Fr. B. de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, (2 volúmenes), (Alfredo López-Austin y Josefina García Quintana, eds.), México, Alianza Editorial Mexicana, [1547-1577], 1989.
- SEGALL, M. H., Campbell, D. T. y M. J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1966.
- SELER, E., “Die Huichol-Indianer des Staates Jalisco”, *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde* III: 355-391, [1901], 1908.
- SEVERI, C., “Penser par séquences, penser par territoires. Cosmologie et art de la mémoire dans la pictographie des Indiens Cuna”, *Communications* 41:169-190, 1985.
- \_\_\_\_\_, «Warburg Anthropologue, ou le déchiffrement d’une utopie. De la Biologie des images à l’Anthropologie de la mémoire », in Severi, Carlo (éd.), «Image et Anthropologie», *L’Homme* 165 (número especial), enero/marzo: 77-128, 2003a.
- SEVERI, Carlo (ed.), “Image et anthropologie”, *L’Homme* 165 (número especial), enero/marzo, 2003b.
- TICHY, F., “Los cerros sagrados de la cuenca de México, en el sistema de ordenamiento del espacio y de la planeación de los poblados ¿El sistema ceque de los Andes en Mesoamérica?”, en Broda, J., *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: 447-459, 1991.
- VIDAL, D., “La migration des images. Histoire de l’art et cinéma documentaire”, in Severi, Carlo (éd.), “Image et Anthropologie”, *L’Homme* 165 (número especial), enero/marzo: 249-266, 2003.
- WARBURG, A. M., *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlín, Verlag Klaus Wagenbach, [1923] 1988.
- WASHBURN, D. K. (ed.), *Structure and cognition in art*, Cambridge-Londres-Nueva York-New Rochelle, Cambridge University Press, 1983.



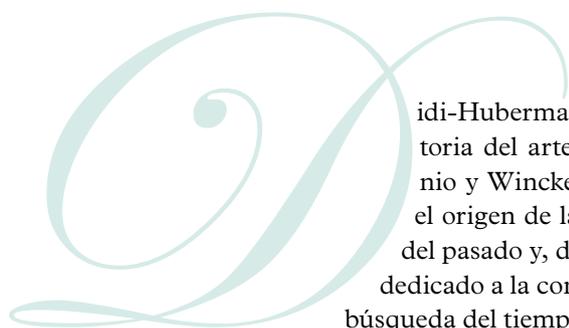


14/150 "Voladores" nic

Bin Laden provocando el caos en el mundo (Voladores). Nicolás de Jesús, Ameyaltepec, Guerrero, 2002. Agua fuerte y agua tinta sobre amate. Col. A. Hémond (Francia), Foto: Aline Hémond.

# Entre ritual y arte Anacronismo, pathos y fantasma en un cuadro de Juan Ríos Martínez

Johannes Neurath\*



Didi-Huberman (2002, 2006 [2000]) señala como la historia del arte, desde sus inicios (con autores como Plinio y Winckelmann) lamentaba la pérdida del arte. Así, el origen de la historia del arte es la nostalgia por el arte del pasado y, durante toda su historia, esta disciplina se ha dedicado a la construcción de la memoria, a la vez que a una búsqueda del tiempo perdido. Según esta perspectiva, desde su origen el arte está perdido y al mismo tiempo aún no realizado (Didi-Huberman, 2006 [2000]: 110). Según Benjamín (1978 [1925]), la noción de origen implica una pérdida –la pérdida del origen– y al mismo tiempo su recuperación o, como dice Warburg (1999), su *Nachleben*. En este ensayo, nos inspiramos en estas temáticas para el estudio del arte y del ritual cosmogónico huichol. De cierta manera, la cosmogonía indígena se parece a la historia del arte así como la plantea Didi-Huberman, con su dialéctica entre pérdida y vida *post mortem* (*Nachleben*) del pasado. En ambos casos, una dimensión anacrónica y fantasmática parece ser el *sine qua non* de su eficacia como acto de representación, recuerdo y reinención.

## El “chamán-artista” y las “formas intermedias”

Si queremos desarrollar una antropología de la expresiones rituales y estéticas indígenas es importante, en primer lugar, distanciarse del esteticismo occidental (Gell, 1998). A partir de esta premisa crítica, el proyecto “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transmisión” plantea el estudio del arte ritual indígena no a partir de las obras acabadas, como lo haría la historia de arte tradicional, sino con un enfoque procesal. En esta ocasión, analizaremos un cuadro de estambre huichol, cuyo autor es Juan Ríos Martínez. Aunque se trata de una pieza que cumple perfectamente con el papel de “obra maestra” en el sentido convencional del esteticismo occidental, no pueden obviarse ciertas complejidades que chocan con una definición del arte “por el arte”.

En antropología, las tablas de estambre comúnmente se entienden como expresiones artísticas contemporáneas que, bien se hayan originado a partir

\* El doctor Johannes Neurath es investigador de la Subdirección de Etnografía del MNA-INAH. [jnk@prodigy.net.mx](mailto:jnk@prodigy.net.mx)

de técnicas tradicionales para la elaboración de ofrendas, ya se apartaron de éstas, sobre todo en lo que se refiere a los contenidos. Por contraste, en el mundo del arte, las tablas de estambre se difunden como “arte chamánico” (ver, por ejemplo, Negrin, 1985). Nosotros sostenemos que ambas posiciones son parciales. El arte huichol está y no está desligado del ritual y es, precisamente, esta ambivalencia la que nos interesa analizar más a fondo.

Desde luego, nuestro planteamiento implica poner en duda la visión evolutiva que pretende explicar los nuevos géneros de arte indígena como desarrollos seculares de “medios expresivos rituales” caídos ya en desuso. Por otra parte, la relación entre ritual y arte es un tema que también se ha vuelto importante en la crítica del arte (Pellizi, 2005). Así, la relación entre las expresiones rituales y artísticas no es un tema que únicamente atañe al estudioso del arte indígena. Más bien, nos damos cuenta que lo que existe son “formas intermedias” entre ritual y arte (Careri, 2003; Michaud, 1999, 2004). Retomando esta terminología warburgiana, puede decirse que estudiamos formas de expresión ubicadas entre dos polos que no existen de forma absoluta. No existe el ritual puro, ya que toda acción ritual tiende hacia la representación. Tampoco hay bellas artes puras. Tal vez las hubo en alguna época, pero ya no en los tiempos actuales. Aún ritual, pero ya arte, o viceversa, las “formas intermedias” son el *faktum* al que se dirige nuestra crítica.

Artistas huicholes como Juan Ríos Martínez (1930-1996), autor de la tabla que aquí analizaremos, o José Benítez Sánchez (quien nació en 1938), el más famoso de los artistas huicholes, mantienen una relación de extrañamiento

con la tradición. Su participación en ella ha sido puesta en duda por antropólogos preocupados por la autenticidad de las “tradiciones” (Benítez, 1986: 7; Shelton, 1992: 223-229). Sin embargo, al mismo tiempo que se apartan de la vida comunitaria, llevando un *modus vivendi* urbano, la recrean en su arte. Comercializan y se dice que “lucran” con la tradición, pero, a su manera, participan en la misma. Es notable que pintores de estambre como José Benítez Sánchez y Juan Ríos Martínez, efectivamente, lograran un acercamiento al chamanismo huichol, participando, por ejemplo, en peregrinaciones a Wirikuta y lugares de culto de la sierra, como Te‘akata (Negrin, 2005). No es tan aberrante como pueda parecer que algunas de estas búsquedas de visiones fueran organizadas por coleccionistas de sus obras y que no se enfocaran, en primer lugar, a la iniciación chamánica sino, más bien, en la obtención de inspiración artística.

De hecho, la religión tradicional de los huicholes contempla un ámbito para obtener la inspiración personal, aunque no tanto a partir de la búsqueda y ingesta de peyote, sino en el contexto del culto a dioses mestizos como Kieri Tewiyari (la persona Kieri, también conocida como Kieri Teiwari, el mestizo Kieri), cuyos dones son la riqueza en ganado y dinero, la música y el arte, otorgados siempre de forma estrictamente individual (Jáuregui, 2003; Aedo, 2003; Neurath, 2005a). En el cuadro que analizamos, Kieri, deidad que se identifica con la planta psicotrópica *Solandra brevicalyx*, está presente en el arbolito de dos ramas floreadas multicolores en la esquina superior izquierda y, posiblemente, en la cara amarilla que se asoma al cuadro desde el borde izquierdo del marco.



(Figura: *Las visiones del venado azul en Wirikuta*. Cuadro de estambre de Juan Ríos Martínez, 122 x 81 centímetros, 1973, col. Juan e Ivonne Negrin, Oakland)

Curiosamente, este extraño personaje amarillo recuerda a la figura del artista que, en el famoso cuadro de Velázquez conocido como *Las Meninas*, se asoma detrás de su caballete y contempla toda la escena incluidos los espectadores. Hay indicios de que también aquí la figura que observa a toda la escena sea el artista y que éste, además, se identifique con Kieri.

Aunque sus obras fueron comercializadas como “arte chamánico” (Negrín, 1985), no se puede decir que Juan Ríos Martínez llegaba a ser un gran *mara' akame*.<sup>1</sup> Sin embargo, padeció el enojo de los dioses representados en los cuadros, sobre todo de Kieri con quien había hecho manda para obtener inspiración artística. Como dice Negrín (2005: 51), “los antepasados sagrados que evocaba lo perseguían en su sueño y le pedían servicios”. La negación de la representación que prevalece en el arte ritual hace que la producción de cuadros artísticos se vuelva problemática. Los personajes que, según la lógica del arte occidental, simplemente se representarían en los cuadros de estambre, no dejan de *ser* deidades. Al mismo tiempo, las tablas no pierden su carácter de arte ritual. Las imágenes son personas poderosas y se les debe rendir culto. Esto es particularmente cierto cuando se trata de buenos cuadros, es decir, de obras inspiradas.

Se sabe que Juan Ríos Martínez, después de una fase breve de gran productividad artística, renunció a la elaboración de cuadros con esta característica doble de obra de arte y objeto ritual. Conscientemente evitó hacer “gran arte”, inclinándose por trabajos artesanales que evaden este problema de la representación y no reflejan los aspectos más delicados de la religión tradicional (Neurath, 2005a, 2005b).

### Las visiones del venado azul en Wirikuta: un paisaje de peregrinación

El cuadro *Las visiones del venado azul en Wirikuta*, que data de 1973, corresponde a la época más creativa de Juan Ríos como “pintor” de estambre. Como todas las obras maestras de Juan Ríos, forma parte de la colección Juan e Ivonne Negrín



(Oakland, California). Ha sido publicado varias veces con diferentes títulos: “Visiones del venado azul en Wirikuta” (Negrín, 1985) y “Comunión en Wirikuta” (Negrín, 2005).<sup>2</sup> Se trata de una obra llena de *pathos*, que es un rasgo estilístico de Juan Ríos, cuyos cuadros a veces representan escenas incluso violentas. Veremos, además, que se trata de una obra que expresa toda una serie de contradicciones. Sin embargo, éstas no se perciben a primera vista. Su aparición paulatina implica que el cuadro tenga un carácter fantasmagórico. Argumentaremos

que es precisamente, este dinamismo que confiere a esta obra todo su poder artístico y ritual.

El paisaje del desierto de Wirikuta está indicado con algunos cactus y peñascos, tratamiento que, de hecho, recuerda a los paisajes chichime-



<sup>1</sup> “El que sabe soñar”, término genérico para chamanes-cantadores huicholes.

<sup>2</sup> Es importante saber que forma parte de una serie de cuadros sobre la primera peregrinación de los dioses a Wirikuta, que aún no ha sido publicado íntegramente.

cas y montañosos de los códices coloniales tempranos. Una rama con espinas y tunas flota en el aire. Tres de los personajes son peregrinos (*hikuritamate*, “peyotereros”) que acaban de llegar a su destino. El primer peregrino es un águila, la diosa Tatei Wierika Wimari (Nuestra Madre Joven Águila) que, en esta ocasión no es un águila real mexicana sino un águila calva norteamericana. Es más, las alas de esta águila semejan a las de un avión y el camino de la peregrinación –con algunos puntos del recorrido marcados por cerritos y flores– se parece a una estela de gases condensados. ¿Se tratará de un “gringo”, un turista, que va a Wirikuta en avión?



El peregrino protagonista es el venado que, aunque aquí se llama Venado Azul, no es de este color. El tercero, mucho menos importante, es un pájaro. Según una de las explicaciones (Negrín, 1985: 11) se trata de un colibrí. Los tres forman parte del grupo original de ancestros que salieron del mar en búsqueda del amanecer (Neurath, 2002: 229-239). La ruta de la peregrinación a Wirikuta está indicada por la “estela” del águila-avión y por todo el espacio azul entre los cerros de la izquierda –que remiten a la Sierra Madre

Occidental donde viven los huicholes (y el Kieri) – y el cerro de la derecha, el Cerro Quemado, que forma parte de la Sierra de Catorce en el estado de San Luis Potosí. Por el otro lado, el color azul del fondo probablemente alude al cielo, ámbito cósmico identificado con el desierto oriental (Wirikuta).

El cuadro trata del episodio más importante de esta historia mítica: el “descubrimiento” del lugar del amanecer. Los peregrinos han llegado al desierto oriental. Como dice la explicación del cuadro publicada por Negrín (1985: 11), basada en una entrevista con Juan Ríos, “el venado llora de fatiga, pero también de felicidad”. Lloro tres grandes lágrimas. Su cabeza es como una jícara invertida, de la que las lágrimas se vierten como si fueran agua. Según la exégesis de los huicholes, las lágrimas de los peregrinos se transforman en la primera lluvia de la temporada.

El colibrí canta. Su voz termina en tres manchas azules enigmáticas que podrían interpretarse como agua. Según una de las descripciones publicadas, el gallo y el pez (de la esquina superior derecha) ofrecen su sangre para untar los instrumentos sagrados. No queda claro si se trata de peregrinos, de animales sacrificados por los peregrinos o de las dos cosas.

Todo el cuadro es un *nierika*,<sup>3</sup> una visión, el *nierika* del Venado Azul. Es en este momento visionario cuando el venado se transforma en ancestro, en una deidad. Toda la composición se organiza en torno al ojo de venado e irradia hacia arriba y afuera, enfatizando el resplandor y el éxtasis. Ejemplos particularmente expresivos de ello son las grandes astas blancas, las orejas, las varas *muwierite*, la vela, las líneas amarillas que emergen de la jícara, las líneas rosas ondulantes de otra ofrenda, el pájaro que canta. La segunda explicación menciona que los tres peregrinos han comido peyote. Según el mito, los primeros peregrinos, en particular el venado, se *transformaron* en el cactus alucinógeno

al encontrar el lugar del amanecer. Nos damos cuenta que hay cosas que no se explicitan en el discurso visual del cuadro, pero se pueden saber a partir de las narrativas míticas. El autosacrificio del venado está indicado por espinas –en este caso de cactus– clavadas en el cuello del venado. Con esta práctica que, metonímicamente, representa toda una gama de rituales de sacrificio, austeridad y abstinencia, el venado se purifica y, por ende, logra transformarse en peyote. Es decir, la práctica del sacrificio le otorga la capacidad de

<sup>3</sup> Sobre este concepto clave de la religión y del arte *wixarika*, ver Negrín (1986), Kindl (2005) y Neurath (2005b).





encontrar y crear a Wirikuta. Los demás peregrinos ingieren el alucinógeno y, debido al efecto psicotrópico del cactus, experimentan el primer amanecer.

Sin embargo, no todo es éxtasis hilarante. Cabizbajo, el venado llora. En este cuadro se expresa una polaridad del éxtasis similar a la que Didi-Huberman (2006 [2002]) ha analizado en el caso del arte barroco italiano. El arrebato expresado en esculturas como la de la Beata Ludovica Albertoni de Gianlorenzo Bernini en San Francesco a Ripa (posición tendida con un movimiento expresivo volcado hacia arriba) y la rendición casta como se ve en la figura de la mártir Santa Cecilia de Stefano Maderno en *Santa Cecilia in Trastevere* (postración pasiva y ensimismada) están unidos en una misma composición, a la vez cóncava y convexa.

### Los niños y el Cerro Quemado

El cuadro no solamente habla de la apoteosis del venado-peyote; también remite al origen del rito de iniciación de los niños, la fiesta Tatei Neixa. Aquí, la historia de la iniciación de un dios es también el mito de origen de un rito de paso que permite a los recién nacidos vivir como seres humanos.

En el centro del cuadro se aprecia una jícara grande en cuyo interior se ve un niño con apariencia de elote y seis elotes más. Estas figuras sencillas corresponden a los estándares iconográficos de la “ofrenda” huichol (Kindl, 2003). Cuando se depositan jícaras votivas, en su interior se pegan pequeñas figuras de cera que indican aquello que se pide a las deidades. En este contexto, niños y plantas de maíz representan fertilidad, salud y vida. En sí, la jícara, representa una matriz o vagina, es decir, se relaciona con la mujer y la fertilidad.

En las explicaciones publicadas del cuadro se menciona que el Cerro Quemado transmite una visión a la jícara de sacrificio y que “los niños deben ser transportados a Wirikuta cinco veces sobre las astas del venado” (Negrín, 1985: 11; 2005: 50). Así es como la visión en la jícara da origen al rito de Tatei Neixa. En esta fiesta, que se celebra a finales de octubre y cuyo nombre se traduce por “danza de Nuestra Madre”, se presentan a los dioses los primeros elotes y calabazas, junto con los niños menores de cinco años.<sup>4</sup> El tema más importante de la fiesta Tatei Neixa es la muerte voluntaria y apoteosis del elote, evento que hace eco a lo que sucede con el Venado Azul,



<sup>4</sup> Tatei Neixa marca el momento en que los elotes se secan y se convierten en mazorcas, lo que corresponde al periodo en que los niños dejan de ser como dioses de la lluvia y se vuelven verdaderos seres humanos. Los ritos más importantes son peregrinaciones imaginarias realizadas por los niños y los primeros frutos. En algunas subtradiciones regionales, los niños-elotes viajan transformados en colibríes, en otras vuelan sobre las alas de un águila o, como se plantea aquí, sobre las astas de un venado (Anguiano y Furst, 1978; Neurath, 2002: 283-296). Invariablemente, el primer viaje lleva a los niños-elotes a Wirikuta. En el segundo viaje, que se lleva a cabo durante la noche, los elotes recorren la ruta de los muertos, pero los niños se quedan atrás. Aún no se mueren. Se quedan dormidos y fracasan en el viaje iniciático. Por otra parte, mientras no terminan la iniciación (y no se mueren), pueden alimentarse de maíz, el cual se entrega voluntariamente a la gente –quiere ser comido– y, gracias a este autosacrificio, regresa al cielo como una deidad astral (Neurath, 2004).



quien es el protagonista del cuadro que analizamos. De hecho, ambos ritos suceden en el amanecer. La fecha de Tatei Neixa corresponde a la “aurora del año” (ver Neurath, 2002). La muerte del venado acontece como preludio de la primera salida del Sol.

Como se sabe, el Cerro Quemado o Cerro del Amanecer es la estación final de la peregrinación a Wirikuta. En su cumbre nace el Sol, quien es la transformación de un niño que, voluntariamente, saltó a una hoguera (Lumholtz, 1902, 2: 106-107; Negrín, 1985: 12; 1986: 16). En el cuadro, este personaje se representa en las tres caras ascendientes dibujadas en la ladera del cerro.

El cerro es una persona: tiene manos que recibe la ofrenda; también tiene una cara, una lengua, cabello y arrugas. El dios del cerro es exigente y estira sus manos para sujetar las ofrendas. De cierta manera, las manos recuerdan a las monstruosidades que, en la película *Brazil* de Terry Gilliam, quieren impedir el vuelo onírico de Mr. Tuttle. La mano derecha tiene cinco dedos con el pulgar donde la tiene la izquierda y porta un espejo y una cara. La otra mano es una garra con tan sólo cuatro dedos. Las manos y la cara tienen un aspecto horroroso. Al fijarnos bien, nos percatamos que, además, la flecha votiva está clavada en el cuello del cerro. Otro objeto, posiblemente un cuchillo, penetra su pecho. De la primera herida brota agua. La lengua que sale de la boca indica que el cerro está agonizando. Las ofrendas lo están matando. Parafraseando el fragmento 48 de Heráclito de Éfeso, podemos decir que la flecha votiva no sólo se llama flecha, sino que su obra, efectivamente, es la muerte.

¿Por qué este carácter letal de la “ofrenda” no aparece con tanta evidencia, por lo menos a primera vista? El gesto del venado que ha entregado estas ofrendas no indica tanta violencia. El cérvido, más bien, hace una reverencia frente al cerro. Así, al principio, casi no se percibe el aspecto violento del acto. Después de una observación un poco más prolongada, los elementos ominosos empiezan a revelarse. En términos freudianos (1989 [1919]), este “devenir siniestro de lo familiar” define el cuadro como fantasmático y, gracias al dinamismo así creado, la obra de arte es sumamente eficaz en actualización del drama cosmogónico, con todas sus tensiones y contradicciones.

Las tres cabecitas rosadas dibujadas en la orilla derecha del cuadro representan al niño-Sol que poco a poco abre los ojos y empieza a percibir la luz. Nótese que estas figuras se encuentran dentro de un campo de color naranja que puede interpretarse como un cuadro de estambre, un “cuadro dentro del cuadro”. La tercera carita ya está a punto de salir y, notablemente, coincide con el ojo del cerro. Un resplandor blanco en sus ojos llama la atención: ya ve. Al morir, el cerro experimenta la visión, misma que se produce como un evento cosmogónico: la primera salida del Sol. Al parecer, los niños en la ladera del cerro se relacionan estrechamente con el bebé y los elotes de la jícara. El color rosa del interior de la jícara indica una identificación: el infante-elote ofrendado es el mismo que el niño que se transforma en el astro diurno. El niño-sol es una visión obtenida por el cerro agonizante y que el niño-elote de la jícara es la visión del venado enviado por el cerro.



Hablando de géneros artísticos, la visión del cerro es un cuadro y la visión del venado equivale al diseño en el interior de una jícara.

### **Pathos, reflexividad e identificaciones múltiples**

Esta obra tan compleja de Juan Ríos ilustra lo que, en sus escritos sobre la escultura *Laoconte*, Lessing (1964 [1766]) y Goethe (1999 [1798]) llamaron *der fruchtbarste Augenblick*, “el momento más fértil”, o “el momento embarazado”. El nacimiento del Sol coincide con la apoteosis del venado y con la muerte del Cerro Quemado. La ofrenda expresa una ambivalencia muy significativa entre depredación e intercambio recíproco de dones: la jícara implica una ofrenda, la flecha votiva se dispara contra la deidad que la recibe (Neurath, 2007, *s.f.b*, *s.f.c*). Entre los recursos estéticos que refuerzan el *pathos* del cuadro, destacan las líneas onduladas, que en el *jargon* de los coleccionistas de arte huichol, se conocen como “líneas de fuerza”. En términos estéticos, estos elementos tienen una función similar a la que tiene la *draperie* en las obras del arte clásico, renacentista y barroco. Warburg (citado en Didi-Huberman, 2006 [2002]: 47) señaló que los pliegues aumentan la tensión patética. Aquí, algunas de estas líneas onduladas representan, además, a las palabras de los personajes o el canto del colibrí. En el caso de las plantas, las líneas indican sus raíces y ramas, en el caso del cerro, la vegetación que es su cabello. Las espinas del cactus destacan por no ser líneas onduladas sino rectas, así como la flecha puntiaguda que pica el cuello de su víctima.

El cuadro trata de “ofrenda” y, de cierta manera, es una ofrenda. Lo que se deposita son, en primer lugar, una flecha (con una “camita”, *itari*, huarachitos, y un objeto circular que es un

*nierika* en tanto “objeto para ver”), una jícara (con un niño y seis elotes) y una vela. Como ya se señaló, todo tiene coherencia iconográfica con lo que se puede observar en los objetos votivos depositados en un lugar de culto como el Cerro Quemado. Teóricamente, el cuadro se podría usar como ofrenda. De hecho, hemos observado que, en ocasiones, efectivamente se depositan cuadros de estambre como ofrendas. El campo anaranjado con las caritas rosadas podría ser una de estas tablas de estambre depositadas en un sitio sagrado.

Como lo han señalado muchos autores, el arte moderno se caracteriza por su reflexividad. A menudo se dice que el arte occidental devino filosofía o crítica del arte (*cf.* A. C. Danto citado en Belting 2002: 29). También el arte comercial indígena incluye su propia interpretación, etnográfica o iconográfica, como se puede observar fácilmente en cualquier situación de venta de la artesanía. En efecto, es común que el cliente no se conforme con objetos exóticos, sino que busque poseer también sus explicaciones y conocer sus simbolismos. En lo que concierne a la investigación sobre arte ritual amerindio, es sobre todo en el estudio del chamanismo donde la reflexividad –en particular, el *regressus ad infinitum* o “puesta en abismo”– se ha convertido en un tema medular relacionado con la acumulación de identidades contradictorias del chamán (Severi, 1996, 2002). En este contexto de estas reflexiones sobre reflexividad, cabe señalar que los contenidos pictóricos de la jícara y del cuadro votivo resultan de la acción que sucede en el cuadro. El cuadro invita a un *zoom-in* para ver estos dos objetos con más detalle. Se puede suponer que, dentro de la jícara y del cuadro votivo, habría más objetos con diseños propios y que sean los resultados de las acciones rituales representadas...

El cuadro de Juan Ríos plantea, además, un juego complejo de identificaciones: ocurre que las visiones sean compartidas por más que un protagonista. El espectador se identifica con el venado, quien se autosacrifica y transforma en peyote. Experimentamos a Wirikuta desde el punto de vista del venado: por esta razón, este *nierika* es de Tamatsi Maxa Yuawi. Por otra parte, el mismo venado azul tiene una visión de los niños durante la Tatei Neixa. En esta fiesta, los elotes se identifican con el venado y repiten su autosacrificio. La muerte del niño-elote es, además, una visión del venado enviado por el Cerro Quemado. El niño, en tanto precursor del sol, es finalmente, una visión del cerro que se refleja en su cara (o ladera) y en su ojo abierto.

Buscadores de visiones:	Visiones obtenidas:
El espectador	Venado
El venado	a) El peyote y la luz del amanecer b) Niño-elote (visión enviada por el cerro)
El cerro del amanecer	El nacimiento del sol
El niño-elote de Tatei Neixa	La muerte del venado
El artista/Kieri	El cuadro

El venado ofrenda una flecha que mata a la persona que la recibe. Sin embargo, según la mitología, el venado también muere al dejarse alcanzar por una flecha o al meterse voluntariamente a la trampa. Este detalle no se ve en el cuadro, pero se relaciona con el autosacrificio indicado por las espinas en la espalda del venado. Sin embargo, es evidente que, de cierta manera, el artista evita el tema de la muerte del venado. El espectador experimenta el cuadro desde la perspectiva del venado. Su visión es la visión del venado. Por otra parte, el espectador puede identificarse con el cazador de venado que no se ve en el cuadro. La relación entre el espectador y el venado es como aquella entre el venado y el cerro. Es decir, lo que para nosotros es el cuadro, para el venado es el cerro.

Sin embargo, esta compleja red de conexiones muestra por lo menos una ruptura importante: la muerte –claramente representada– del cerro es muy distinta a la del venado, que sólo es aludida con el gesto que hace con su cabeza, las espinas y las lágrimas. Así, la visión de la agonía del cerro es mucho más patética. Siguiendo a Didi-Huberman (2002, 2006 [2000]), podemos afirmar que el cuadro expresa el carácter fantasmagórico de todo arte.

Esto queda aún más claro si tomamos en cuenta la ominosa máscara amarilla del dios mestizo, que emerge detrás de la escena y mira de frente al espectador. La perspectiva del artista es la de Kieri, apartándose hasta cierto punto de las dinámicas de identificación que unen cazador/espectador y presas/imágenes.

### Modernidad, cosmogonía y anacronismo

Como ya se señaló, en el cuadro, el artista establece una relación entre la peregrinación a Wirikuta y la fiesta de Tatei Neixa. La franja blanca que se parece al gas condensado expulsado por un avión se refiere al camino a Wirikuta tal como se representa en el patio festivo durante la primera parte de la fiesta: un hilo de algodón que atraviesa el

patio de poniente a oriente (Neurath y Kindl, 2005: 33). Insertos de flores o copos de algodón señalan las diferentes estaciones de la ruta de la peregrinación. Por otra parte, la presencia del maíz introduce un tema antagónico a la cacería (aunque al mismo tiempo relacionado). Como se sabe de la mitología, el maíz nace de la alianza entre



un cazador que no puede obtener presas de caza y la madre del maíz que vive en una barranca, espacio asociado con el inframundo, los dioses ctónicos y mestizos (Neurath, *s.f.a, s.f.c*). La jícara del centro evoca la relación de intercambio de mujeres y dones que constituye esta alianza. Maíz y niños son los dones que circulan como producto de esta alianza. Por contraste, la flecha representa a la relación de violencia y depredación que rige el ámbito de la iniciación, del sacrificio y de la cacería, incluyendo la “cacería de peyote”. Como ya se mencionó, esta ambivalencia entre alianza y depredación siempre está presente cuando se ofrendan jicaras y flechas (Neurath, 2007, *s.f.b, s.f.c*). Lo interesante es que el ámbito de la alianza también incluye la relación con el mundo mestizo. La “estela de gases” traza una *separación* entre el ámbito de Wirikuta, de la tradición, y del ámbito “amestizado” de la sierra: los peñascos donde habita el dios mestizo Kieri. Al mismo tiempo, indica la ruta que vincula ambos mundos.<sup>5</sup>

El picacho de Kieri, en la esquina superior izquierda, tiene un aire “modernista”. Parece que es más joven que el arrugado Cerro Quemado. Tiene piernas en lugar de raíces así que, a diferencia del Cerro Quemado, puede caminar: el peñasco de Kieri es el “árbol del viento” que se mueve de un lugar al otro. Por otra parte, tiene una mirada fija, una nariz grande, posiblemente porte una máscara (Neurath, 2005a). No tiene boca, así que ni come, ni habla, ni enseña. Es tacaño con sus adeptos, no es generoso como los dioses de Wirikuta. El color de su cara se relaciona con la cabeza del águila calva. Nótese que la relación entre el amarillo de Kieri y de la cabeza del águila calva es equivalente a la que vimos en el caso del color rosa que vincula las tres caras en el cerro con el interior de la jícara.

Si Kieri no tuviera una máscara tan llamativa, no lo veríamos. Se disfraza para dejar ver su ominosa presencia: se “tapa para revelar”. Pero ¿qué significa que el Picacho del Kieri sea más moderno que el Cerro Quemado? Indica que los



huicholes dejan sus viejos dioses ancestrales para volverse *global players* y dedicarse a los patrones, dioses y fetiches de la modernidad, del comercio, etc. Por supuesto, se alude a lo que hacen los artistas. Por un lado, el cuadro habla del Sol, del peyote, de la fiesta de Tatei Neixa, de la ofrenda y de otros temas tradicionales. Sin embargo, se trata de una obra de arte moderno, no solamente por su estilo, sino también por su contenido. El mundo no-indígena está presente, incluyendo a los turistas y “gringos”. Podría concluirse que el cuadro exprese la realidad cultural de los huicholes: al mismo tiempo que viven en el mundo

moderno, realizan sus ritos de iniciación. Cosmogonía y modernidad coexisten. ¿Cómo se debe entender esto? Parece demasiado fácil afirmar que “continuidad y cambio no se contradicen”. Más bien, podemos reconocer que sí existe un conflicto, pero esta tensión es precisamente la que posibilita la dinámica étnica de los huicholes. En el caso concreto del cuadro que analizamos, las contradicciones generadas por la relación y no-relación con elementos exoétnicos tiene todo que ver con una intensa fuerza de la imagen.

En el campo de la antropología del arte, aún se padecen las consecuencias nefastas de la búsqueda del origen primitivo del arte. Se critica la negación de contemporaneidad que hay en el discurso etnológico convencional y sin embargo, de acuerdo con a Didi-Huberman (2006 [2000]), no deberíamos plantear esta crítica en términos de una condena de cualquier anacronismo. El rechazo de cualquier irregularidad en la continuidad temporal es, a final de cuentas, un rasgo típico de la historia del arte positivista que estamos criticando (*ibid.*: 16). Nos pueden disgustar los problemas de sincronía en los estudios sobre el arte de una época determinada, pero la eucronía tampoco existe. Como señala el teórico francés, el anacronismo se espanta, pero siempre regresa —es la “mosca en la nariz del orador” (*ibid.*: 31). Así, existe una heurística del anacronismo (*ibid.*: 25). Retomando a Benjamín y a Warburg, Didi-

<sup>5</sup> Esta situación es similar a los que Severi (1996, 2001:192) describe para el caso de los cantos chamánicos cunas donde la presencia del “hombre blanco” plantea una serie de ambivalencia y paradojas que lo caracterizan, en términos de Warburg, como “engrama de la memoria social”.





Huberman afirma que “sólo hay una historia anacrónica” (*ibid.*: 37), y aboga por una “arqueología crítica de los modelos del tiempo” (*ibid.*: 15).

También el tema de la memoria –ritual e histórica– nos obliga a tomar en cuenta el anacronismo. En efecto, el recuerdo siempre confunde o combina temporalidades (*ibid.*: 40-41) y, a final de cuentas, se trata de un proceso donde interviene el inconsciente. En el estudio del ritual, nos confrontamos permanentemente con el anacronismo implicado en la noción de cosmogonía. El ritual crea un mundo que ya existe: hay una extraña simultaneidad entre diferentes temporalidades (Neurath, 2002: 199). En sí, la noción de creación del cosmos implica una paradoja, ya que refiere a un evento antes del tiempo, a una cronología imposible.

La temporalidad siempre anacrónica del ritual se relaciona con la cuestión de su originalidad y expresividad. Por una parte, se puede constatar que los rituales siempre están perdidos, pues “ya no se hacen como antes”. En este sentido, el cuadro de Juan Ríos invita a afirmar: “la búsqueda de visiones ya no se hace como antes. Ahora se hacen cuadros en lugar de participar en los rituales tradicionales”. El discurso ritual –reivindicado por el artista– implica un “tenemos que hacer un

esfuerzo para hacer algo medianamente equivalente a lo que hacían los antepasados”. De esta manera, el arte ritual indígena representa una práctica en peligro de perderse, al mismo tiempo que evoca y recupera el origen ya perdido del arte ritual. Así, en términos warburgianos (1999), arte es *Nachleben*, vida póstuma (ver Agamben, 2008 [1975]: 134).

Otro aspecto de la temporalidad ritual es la negación de la repetición, que contrasta con una afirmación simultánea de la misma. Un ritual exige su realización periódica, pero cada vez que se lleva a cabo se trata de un acontecimiento que sucede por vez primera (Preuss, 1933). En este caso, la flecha votiva es la flecha que el héroe dispara contra el cerro. No se trata de un acto conmemorativo de este evento o algo por el estilo. Asimismo, la jícara es la matriz de la tierra de la cual nacen los primeros seres humanos, el maíz y todo lo demás.

La negación de la repetición implica que los dioses tienen que ser reinventados, o no son (Neurath, 2005b, 2005c). Al mismo tiempo, todo el mundo sabe que el ritual sí es una repetición. “Se hace igual”, “ya no se hace igual” son los eternos dilemas del ritual. Precisamente esta ambigüedad le da vida y eficacia, manteniendo la tensión epistemológica necesaria para transmitir una tradición.



Un mito puede explicar esta extraña situación: el “eterno retorno”, omnipresente en el pensamiento de Nietzsche. Según la lectura de Deleuze (2002 [1962]), el eterno retorno del paganismo greco-romano que tanto interesó al filósofo alemán no debe considerarse un esquematismo arcaico, sencillo y dogmático. El tiempo se constituye de círculos parciales e inconmensurables que expresan fuerzas generativas de diversidad. Según Benjamín (1978 [1925]: 28) –quien igualmente se inspiró en los trabajos de Nietzsche– la noción de origen (*Ursprung*) no tiene nada que ver con *Entstehung*, “desarrollo”, ya que implica surgimiento y ocaso (*Werden und Vergehen*): “*der Ursprung steht im Fluss des Werdens wie ein Strudel*”, es decir, “el origen es un remolino en el río del devenir”. Irrumpe: “*einzig einer Doppelperspektive steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauración, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein*” (“su rítmica únicamente se revela a una

doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por otra parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto”) (Benjamín, *ibid.*, [trad. 2006: 243]). Los ritos cosmogónicos huicholes pueden considerarse un caso idóneo para ilustrar estas teorías. El “origen” es un instante que irrumpe y a la vez es un evento que se repite. La creación del mundo es una experiencia efímera, que sucede durante visiones y al mismo tiempo es un proceso paulatino y continuo que, sobre todo, existe en los recuerdos.<sup>6</sup>

### La imagen-fantasma

Como ya comentamos, arte como *nierika* implica que la imagen no se concibe como “representación”. Las figuras que se aprecian en la obra son dioses en pleno derecho, no sus “imágenes”. Cada personaje es un ente poderoso y con voluntad propia. Se trata de antepasados que están creando el universo, en el mismo momento en que se revelan



<sup>6</sup> En trabajos futuros, otro aspecto importante a profundizar será la reflexión sobre la naturaleza de las metamorfosis chamánicas entre los huicholes. El iniciante *inventa* a los objetos de sus visiones y, al mismo tiempo, se *transforma* en ellos. Se trata de una experiencia muy intensa pero, de todas maneras, es un evento de carácter ficticio, donde la duda nunca está del todo descartada. Hablar de “transformación” resulta, entonces, un poco problemático. Tal vez, hablemos mejor de un “devenir”, como lo plantean Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2006 [1980]: 244; Goldman, 2007: 113). El proceso en cuestión es más que una analogía o identificación, pero tampoco se trata de una transformación en lo sustancial. *Nierika* –en su acepción de visión y transformación chamánica– es un acontecimiento necesariamente incompleto, con carácter de una repetición creativamente diferida.

bajo la forma de una visión. En teoría, habría que ofrendarles pinole, tequila y sangre sacrificial. Al mismo tiempo, no es posible hacerles fiestas a los cuadros en los museos, galerías y libros. Claramente, el cuadro plasma las dudas del artista sobre la viabilidad de la antigua religión, mientras que los medios artísticos modernos resultan insuficientes para reemplazarlas. Sin embargo, para el artista éste no es el problema principal. Crear una obra de arte implica comprometerse a participar en los ritos y las peregrinaciones de la religión tradicional. Si no lo hiciera así, no solamente perdería la capacidad de crear una obra nueva y original; además, los dioses que viven en las visiones obtenidas podrían “enojarse”, mandarle sueños desagradables, enfermedades y toda clase de desgracias, como de hecho, le sucedió a Juan Ríos Martínez. El cuadro producido pide su “retorno” como ofrenda pero en lugar de realizar la ceremonia en cuestión, se hace otro cuadro y este, nuevamente, exige un ritual, y así, *ad infinitum*. Queda claro que la obra de arte es un agente ritual (Gell, 1998; Belting, 1994) y que su carácter complejo de agente ritual explica su originalidad y eficacia en tanto fenómeno estético.



Así, se puede entender que la relación ambivalente entre los huicholes y sus dioses se reproduce en el vínculo fantasmático entre el cuadro y el espectador. La obra de arte es como el cerro moribundo que exige la ofrenda que lo mata. Una situación incómoda, tanto para el espectador como para el artista.

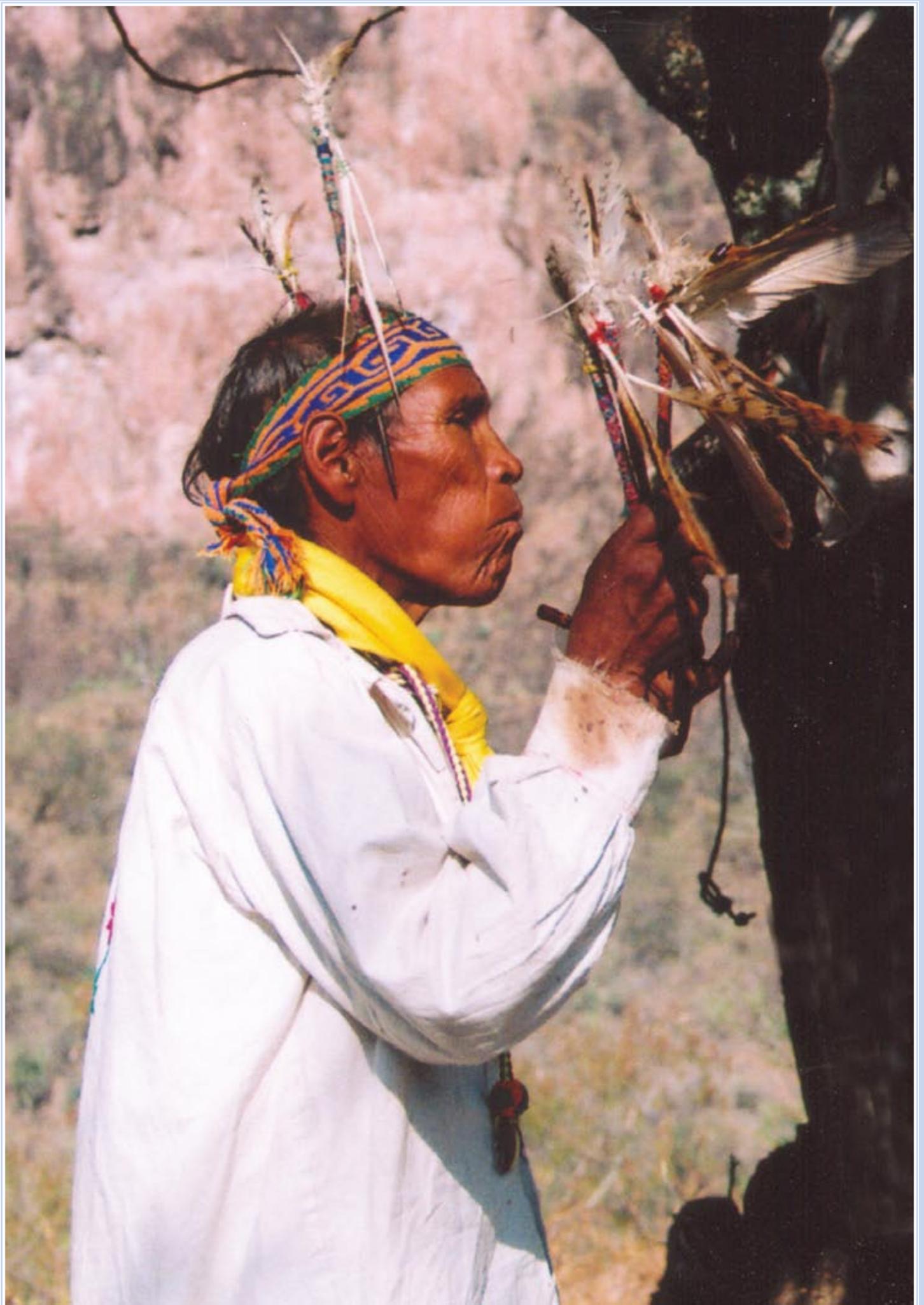
El cerro en la esquina superior izquierda lleva una máscara. No exige con tanto *pathos* que el Cerro del Amanecer, pero sabemos a partir de la información obtenida en el trabajo de campo que él es el dios realmente exigente. Ahora surge la pregunta: ¿a cuál de los dos dioses-cerros le rinde culto el artista? ¿Con quién hizo su iniciación: con el venado-peyote o con el mestizo Kieri? El cuadro expresa la tensión de estas preguntas, la polaridad del

artista, de la cultura *wixarika* y del arte en general. En su forma de planta, el *kieri* tiene un tronco bifurcado, en cuanto persona tiene la cabeza partida, detalles iconográficos que aluden a lo que la teoría psicoanalítica denomina la escisión del sujeto. La composición que enfatiza el resplandor de la experiencia visionaria también expresa esta escisión.

## Bibliografía

- AEDO, A. “Flores de lujuria e influjos siniestros: fuentes nocturnas del simbolismo huichol del cuerpo humano,” *Anales de Antropología* 37: 173-204, 2003.
- AGAMBEN, G. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama: 127-152, (1975) 2008.
- ANGUIANO, M. y P. T. Furst. *La endoculturación de los huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978.
- BENÍTEZ, F. “Presentación”, Lumholtz, C. *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista: 7-9, 1986.
- BENJAMÍN, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, (1925), 1978.
- \_\_\_\_\_, *Obras I*, vol. 1, Madrid, Abada, 2006.
- BELTING, H. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, Chicago University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Munich, C.H.Beck, 2002.
- CARERI, G. “Aby Warburg: rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire”, *L’Homme* 165: 41-76, 2003.
- DELEUZE, G. *Nietzsche und die Philosophie*, Frankfurt/Main, Eva Taschenbuch, (1962) 2002.

- DELEUZE, G. y F. Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, (1980) 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- , *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, (2000) 2006.
- , *Ninfa moderna*, Zurich, Diaphanes, (2002) 2006.
- FREUD, S. "Lo ominoso", *Obras Completas Vol. XVII*, Buenos Aires, Amorrortu, (1919) 1989.
- GELL, A. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- GOETHE, J. W. "Über Laokoon", *Schriften zur Kunst und Literatur*, Stuttgart, Reclam: 101-115, (1798) 1999.
- GOLDMAN, M. "How to learn in an Afro-Brazilian Spirit Possession Religion", 2007.
- BERLINER, D. y R. Sarró (eds.), *Learning Religion. Anthropological Approaches*, Oxford, Berghahn Books: 103-140.
- JÁUREGUI, J. "Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia", Jáuregui, J. y J. Neurath (eds.), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, México, Universidad de Guadalajara, INAH: 341-385, 2003.
- KINDL, O. *La jicara huichola. Un microcosmos mesoamericano*, México, Universidad de Guadalajara, INAH, 2003.
- , "L'art du nierika chez les Huichol du Mexique. Un instrument pour voir". Coquet, M., B. Derlon y M. Jeudy-Ballini (ed.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris, Biro éditeur-Éditions de la Maison des sciences de l'homme: 225-248, 2005
- LESSING, G. E. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart, Reclam, (1766) 1964.
- LUMHOLTZ, C., *Unknown México*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1902.
- MICHAUD, Ph.-A. "Florenz in New México", Castelli Guidi, B. y N. Mann (eds.), *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896*, London, Dölling und Galitz Verlag, The Warburg Institute: 53-63, 1999.
- , *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York, 2004.
- NEGRÍN, Juan. *Le chaman-artiste. L'art contemporain des indiens huicholes du Mexique*, Paris, Centre Culturel du Mexique, 1985.
- , *Nierica: Espejo entre dos mundos. Arte contemporáneo huichol*, México, Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, 1986.
- , "Protagonistas del arte huichol", *Artes de México 75, Arte Huichol*: 45-54, 2005.
- NEURATH, Johannes. *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*, México, Universidad de Guadalajara, INAH. 2002.
- , "El doble personaje del planeta Venus en las religiones indígenas del Gran Nayar: mitología, ritual agrícola y sacrificio", en *Journal de la Société des Américanistes* 90(1): 93-118, 2004.
- , "Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos", en *Relaciones* 26 (101): 22-50, 2005a.
- , "Ancestros que nacen", en *Artes de México 75, Arte Huichol*: 12-23, 2005b.
- , "Ahnen im Werden. Mexikos Huichol und die Kritik des historischen Essentialismus", Bender, C., C. Carstensen, H. Kammler y S. Kasprzycky (eds.), *Ding – Bild – Wissen. Ergebnisse und Perspektiven nordamerikanistischer Forschung in Frankfurt a.M.*, Colonia, Rüdiger Köppe Verlag: 128-142, 2005c.
- , "Ritual hunt and Pathosformel. Toward a History of Condensed Ritual Images in the Northern Periphery of Mesoamérica", Jornadas de estudio del GDRI "Antropología et historia de las artes", *Musée du quai Branly*, Paris, 26-28 de junio, 2007.
- , "Alteridad constituyente y relaciones de tránsito en el ritual huichol: iniciación, anti-iniciación y alianza," *Cuicuilco*, ENAH, México, en prensa, *s.f.a*
- , "Objetos votivos huicholes. Las perspectivas teóricas de Konrad Theodor Preuss y de Carl Lumholtz a la luz de las investigaciones recientes sobre intercambio y sacrificio rituales en el Gran Nayar," para publicarse en Broda, J. (ed.), *Ofrendas y ritualidad indígenas: una perspectiva histórica y antropológica*, México, UNAM, *s.f.b*
- , "Depredación, alianza y condensación ritual en las prácticas sacrificiales huicholes," para publicarse en López Luján, L. y G. Olivier (eds.), *Nuevas perspectivas sobre el sacrificio humano entre los mexicas*, México, Museo del Templo Mayor, INAH, *s.f.c*
- NEURATH, J., y O. Kindl. "Materiales del arte huichol", *Artes de México 75, Arte Huichol*: 26-34, 2005.
- PELLIZZI, F., "On the Margins of Recorded History: Anthropology and Primitivism", Westermann, M. (ed.), *Anthropologies of Art*, New Haven, Yale University Press: 27-40, 2005.
- PREUSS, K. Th. *Der religiöse Gehalt der Mythen*, Tübingen, Mohr, 1993.
- SEVERI, C. *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1996.
- , "Cosmology, Crisis, and Paradox: On the White Spirit in the Kuna Shamanic Tradition", Roth, M. S. y Ch. G. Salas (eds.), *Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century*, Los Ángeles Getty Research Institute: 178-206, 2001.
- , "Memory, reflexivity and belief. Reflexions on the ritual use of language", *Social Anthropology* 10 (1): 23-40, 2002.
- SHELTON, A. "Predicates of Aesthetic Judgement: Ontology and Value in Huichol Material Representations", Coote, J. y A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press: 209-244, 1992
- WARBURG, A. *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the Europaen Renaissance*, Los Ángeles, The Getty Research Institute, 1999.

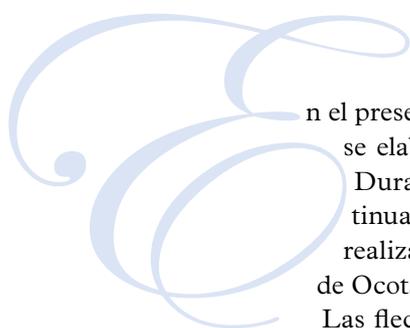


# Las flechas tepehuanas: el arte de la personificación

---

Antonio Reyes Valdez\*

## Introducción



En el presente trabajo trataré los diversos tipos de flechas que se elaboran entre los *o'dam* o tepehuanes del sureste en Durango, México.<sup>1</sup> La información que ofrezco a continuación proviene, en su mayoría, de trabajo de campo realizado durante 2007 en las localidades de Santa María de Ocotán, Juktir y Santiago Teneraca, Chianarkam.

Las flechas aparecen en casi todos los contextos ceremoniales *o'dam* que no son de herencia europea (aunque hay excepciones). Queda claro, pues que son objetos importantes para la vida ritual de este grupo, pero ¿cómo podemos entender estos objetos de arte en el contexto ritual? ¿Constituyen meras ofrendas o plegarias como sugiere Lumholtz en su estudio sobre el arte huichol (1986 [1900 y 1904])? ¿O cómo afirma Preuss (1998 [1906]:110) son seres en sí mismos que tienen poderes mágicos, de qué seres se trata? Para responder a estos planteamientos es de suma utilidad partir de dos planteamientos. Considerar que los objetos que estudiamos bajo la premisa de que relacionan ciertas formas de conocimiento y ciertas técnicas de concepción y producción de imágenes (véase Severi, 1996: 95). Y que considerados como objetos de arte, las flechas son “índices” susceptibles de un proceso de abducción de la “agencia” (Gell, 1998).

Las flechas —como formas de expresión de arte ritual entre los tepehuanos— forman parte de un conjunto de objetos oblongos que tienen la cualidad de personificar diversos seres del mundo. El término genérico en *o'dam* para denominar todo tipo de flechas es el de *u'uu*. Hay dos formas básicas. Una consiste simplemente de una jara o de la rama muy delgada de algún árbol enderezada y endurecida al fuego. En la parte posterior, opuesto a la punta, con

---

\* El maestro Antonio Reyes Valdez es investigador del centro INAN-Durango, así como responsable de los proyectos de investigación: *Literatura y ritual entre los tepehuanes del sur*, *El patrimonio intangible de las misiones en el estado de Durango* y *Proyecto de Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio: Equipo Regional Durango*. odam\_areyes@yahoo.com.mx

<sup>1</sup> Estas flechas forman parte de un conjunto de objetos oblongos con los cuales comparten la característica de personificación, tales como las varas de autoridad y otros utensilios de los chamanes. En el presente documento me circunscribo, por cuestiones de espacio, a tan sólo dos tipos de dichos objetos.

cartilago de res o de venado se atan algunas plumas pequeñas que le proporcionan estabilidad y dirección al ser disparadas. La otra forma básica (Figura 1) se hace insertando una vara de madera con el extremo anterior afilado (parte dura) en un trozo de carrizo (parte hueca). Este último corresponde a la fracción posterior de la flecha en cuyo extremo su hace una muesca que forma dos pequeñas puntas. A esta forma básica se le añade pintura, plumas, u otros accesorios, dependiendo del contexto al que esté destinado.

## La materialización de los “seres”

### Los no iniciados

En la mitología tepehuana se identifica a la Estrella de la Mañana, que es un arquero, con San Miguel Arcángel en el panteón cristiano. Una narración mítica dice que “cuando nació San Miguel le pidió a su hermano mayor que le hiciera cinco flechas y un arco” (Flores, *apud* Reyes, 2006: 237) para defenderse de todos sus enemigos. Ante el nacimiento de San Miguel, poco tiempo después del alumbramiento de todo tepehuán sus padres, con ayuda de un *makgim* o curandero, hacen un *biñak*



(Figura 2): una flecha que lo acompañará por el resto de su vida. La factura de este objeto implica que durante una semana los padres del niño o niña “se ponen benditos”, es decir, se abstienen de tener relaciones sexuales, tomar bebidas alcohólicas, enojarse e ingerir sal. Asimismo, evitan comer antes del atardecer, limitándose a ingerir tortillas duras y atole (Reyes, 2006:47).

El *biñak* es una flecha que parte de la segunda forma básica, pintada con dos conjuntos de tres líneas rojas paralelas que circundan el carrizo en su extremo posterior.<sup>2</sup> Entre cada par de anillos rojos se pintan, además, líneas longitudinales, del mismo color que los anillos, mismo que refiere a la vida, en este caso del infante. El colorante se consigue mezclando copal con anilina o tinta de una pluma comercial. En el extremo posterior se agregan plumones del pecho de un aguililla (*uii'm*) y dos plumas de la cola. La gente dice que “cuando el curandero y los padres de un niño hacen el *biñak* piden la vida por él y así ya no podrá morir fácilmente, es como su corazón, como su raíz”.

La flecha permanece guardada durante toda la vida en un pequeño estuche de soyate llamado *basaa* hasta el momento de la muerte. Cuando por alguna razón la flecha se pierde, el propietario debe ayunar durante una semana, como lo hicieron sus padres, para poder reemplazarla. Sin embargo, don Maximiliano Flores habitante de Santiago Teneraca, afirma que si alguien extravía su flecha o ésta comienza a podrirse es un certero aviso de que la muerte se aproxima.<sup>3</sup>

Un año después del deceso de esa persona, los parientes cercanos —el cónyuge, los padres o los hijos— realiza una ceremonia llamada *jotos*, referida en español como “corrida del alma”. Durante ésta, el *makgim* llama al difunto desde Itchamet o Chamet (localizado geográficamente en Chametla, Sinaloa), el lugar de los muertos, y le pide que se aleje definitivamente de los miembros del grupo de parentesco entre los que se cuentan al o la cónyuge,



Figura 1 U'uu, Forma Básica. Dibujo: Rosalia Rojas Cruz

<sup>2</sup> Las hay también con dos pares de dos líneas paralelas.

<sup>3</sup> Opinión que comparten otras personas que he entrevistado en Santa María de Ocotán.

así como a las personas del mismo apellido que se reconocen como parte del grupo.<sup>4</sup> Durante esta ceremonia, el chamán elabora una nueva flecha que tomará el lugar del difunto durante la ceremonia o, mejor dicho, a la que llega el alma del difunto. Esta se conoce como *jiipi'ñ biñak*, “flecha fría” o *kakoi u'uu*, “flecha del alma”.<sup>5</sup> A diferencia de la flecha que sus padres hicieron después de su nacimiento, ésta se pinta con colores verde o azul, los cuales señalan su muerte.<sup>6</sup>

Durante la ceremonia, el chamán troza la línea que une a los muertos con los vivos. En el clímax, con todos los miembros del grupo de parentesco del mismo apellido paterno, sentados uno detrás del otro en dirección oriente-poniente, el *kakoi u'uu* del finado ocupa el extremo

occidental de la fila y todos son unidos por un hilo de algodón que el chamán se encarga de hilar.

Al final, el *makgim* troza el hilo y posteriormente coloca

la flecha ya sea en el panteón o en la cueva de los ancestros, misma en la que, como explico a continuación, también se depositan las flechas del mitote familiar al que pertenece. El mismo destino tiene la flecha que el difunto guardó durante toda su vida y que los familiares entregan al curandero.

Lumholtz (1986 [1900 y 1904]:124-125) y Preuss (1998 [1906]) ya habían destacado que entre los coras y los huicholes, las flechas constituyen ofrendas y son portadoras de mensajes para los dioses. Además, son los “medios indispensables para obtener vida, salud, lluvias y buenas cosechas” (*Ibidem*: 107). La gente, en general, elabora flechas



Figura 2 Biñak. Dibujo: Rosalía Rojas Cruz



Figura 3 Flecha para la curación de *kochiste*. Foto: Antonio Reyes

que deposita en diversos lugares del paisaje que corresponden a la morada de determinadas deidades tales como cuevas y piedras, con el fin de aliviar algún padecimiento o “buscar la suerte”.<sup>7</sup> Pero en la mayoría de los casos la cura de padecimientos hace necesaria la intermediación de un *makgim*, que indefectiblemente solicitará una flecha para comenzar su labor. En estos casos, la forma básica de flecha llevará en el extremo posterior una bolita de algodón y algunos billetes que servirán para pagar parte de los servicios del curandero. Además, dependiendo del tipo de padecimiento que se trate, éste pedirá que se le adhiera específicamente otras cosas, por ejemplo, cuentas de un collar, zacate, etc. El enfermo es responsable de hacer su propia flecha o bien los padres en el caso de niños pequeños. Por lo regular se frota superficialmente el cuerpo con el algodón de la flecha, principalmente en la frente y las coyunturas (Figura 3), antes de entregarla al curandero. A este tipo de flecha se le conoce como

<sup>4</sup> Estos se distinguen por compartir el espacio ceremonia denominado patio de mitote familiar. Hay personas con el mismo apellido paterno, pero que no se consideran parientes porque están adscritos a otro centro ceremonial. Tras el deceso de autoridades comunitarias de los centros ceremoniales mitote (descritos más adelante) se realiza, además, una celebración en la que el se considera parientes a todos los miembros de la comunidad.

<sup>5</sup> En este caso, *kakoi* se refiere específicamente al difunto o penado. Aunque la traducción por “alma” puede resultar controvertida y merece una amplia discusión, es útil aquí, sobre todo tomando en cuenta el nombre en español —también controvertido— que se atribuye a la ceremonia.

<sup>6</sup> En Santa María de Ocotán se acostumbra pintar las cruces del panteón con esos mismos colores durante la celebración de Todos Santos.

<sup>7</sup> Ello implica múltiples cosas, tales como éxito en el trabajo, atraer una pareja, e incluso perjudicar a otra persona.

*sakom* (Figura 4), y el chamán la manipula y atiende como si se tratara del enfermo. Al finalizar el tratamiento, el curandero la deposita en algún lugar especial como la cueva de los antepasados propios o del enfermo, o en algún otro sitio en el paisaje relacionado con las deidades que procuraron el remedio.

### Los iniciados y los ancestros deificados

Las flechas también son armas poderosas que los chamanes tienen para curar y defenderse de los agentes nocivos que causan los padecimientos. Por ello, un elemento fundamental en la iniciación chamánica entre los tepehuanos es sostener periodos de cinco semanas de aislamiento, ayuno y diversas abstinencias. Al final de ese tiempo, el iniciante habrá dado un paso en su preparación, lo que queda manifiesto por la elaboración de una flecha llamada *mam'kaya* (en Santa María de Ocotán) o *mamkixu* (en Santiago Teneraca). El chamán que culmina su preparación debe pasar hasta por seis grados de iniciación y a cada uno corresponde una flecha de este tipo (Figura 5),<sup>8</sup> elaborándose

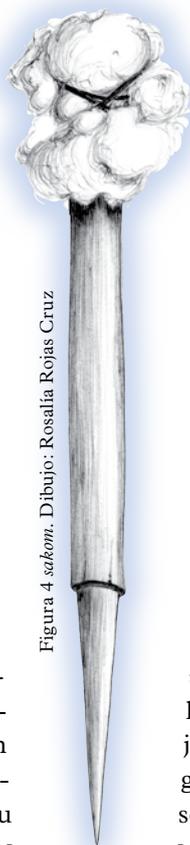


Figura 4 *sakom*. Dibujo: Rosalía Rojas Cruz

una cada año en que el iniciante se aísla o “guarda el mes”.<sup>9</sup>

Un experimentado curandero de Santa María de Ocotán afirma que estas flechas son “sus patrones” y también son los jueces, es decir las autoridades de la comunidad, y como tal se denominan cada una: gobernador, gobernador segundo, alcalde, alcalde suplente, alguacil y alguacil suplente. Estas flechas son iguales que un *biñak*, pero llevan tres plumas de *uii'm* (aguililla) en lugar de dos. Algunas personas me han comentado que los *makgin* pueden curar ciertos padecimientos habiendo logrado sólo tres niveles de iniciación, pero no están facultados para tratar con casos difíciles como “las corridas del alma”.

Las *mam'kaya* o *mamkixu* son indispensables casi en todos los procesos curativos en los que interviene el chamán. Estos utensilios junto con las *noonob* o “manos”,<sup>10</sup> permanecen guardados en un estuche alargado de soyate y solamente se sacan para usarse en los procesos curativos. Incluso, el curandero no puede tocarlos si no se encuentra “bendito”, es decir, guardando las abstinencias que la curación requiere. Durante las curaciones las flechas se clavan sobre la parte convexa de un trozo de penca de maguey —como se usa en Santa María Ocotán— o bien en un trozo del brazo de un pitayo. Ahí se clavan además otros utensilios como las *noonob*, algunas plumas y las flechas con algodón que entregan los pacientes (Figura 6).



Figura 5 *Mamkixu*. Foto: Antonio Reyes

### Las deidades materializadas

Una de las observaciones más valiosas de Preuss (1998 [1906]: 110), al tratar de la religión de los coras, es que las flechas “son seres en sí mismos que tienen poderes mágicos, como si se tratara de imágenes de dioses o ídolos”. Entre los tepehuanos, los objetos rituales más importantes en las ceremonias agrícolas llamadas *xiotalh* o mitotes son las varas emplumadas conocidas como *ieguet*. Éstas se elaboran durante cada celebración, lo que implica al menos tres veces al año en cada patio de mitote. Éste es un tipo de flecha o *u'uu* que personifica

<sup>8</sup> Ello puede variar dependiendo de diversas tradiciones que encontramos en las dos comunidades, pues también se me ha referido que es suficiente con cinco flechas.

<sup>9</sup> Los años en el que el iniciante guarda las abstinencias mencionadas y se aparta del resto de la sociedad no requieren ser consecutivos.

<sup>10</sup> Estos objetos que son muy semejantes a las flechas y forman parte de los utensilios del curandero también son elaborados durante el proceso de iniciación. No los abordo en el presente documento por falta de espacio.





Figura 6 Mamkixu, noonob y sakom. Foto: Antonio Reyes



a los ancestros deificados o “patrones” tutelares de esos centros ceremoniales. Así, cada *ieguet* en particular corresponde a una deidad tutelar específica que pertenece, ya sea al centro ceremonial comunitario o bien al centro ceremonial de una del grupo de parentesco con el mismo apellido paterno.<sup>11</sup>

Entre los diversos *nii'kartam* o patios de mitote, encontramos algunas variantes en la forma de elaboración de las *ieguet*. Así, en el comunitario de Santa María de Ocotán, se utilizan dos carrizos de dos metros de largo que se clavan verticalmente junto a cada una de las patas delanteras del altar o de la mesa ceremonial.<sup>12</sup> Todos los participantes, hombres y mujeres, atan un par de plumas de diversas aves (gavilán) en cada vara, frotándose superficialmente el cuerpo con ellas antes de colocarlas. Como resultado se obtienen dos largas varas emplumadas, a las que se atribuye carácter masculino a una de ellas y femenino a la otra. En la comunidad vecina de San Francisco de Ocotán,<sup>13</sup> las varas se conforman de manera semejante, con la diferencia de que aquí se clavan inclinadas en un ángulo aproximado de

<sup>11</sup> Idealmente, los patios de mitote familiar pertenecen a un sólo grupo de parentesco con el mismo apellido paterno. No obstante, hay una multitud de ejemplos en los cuales, por diversas razones, o se ha aceptado a miembros de otras familias o bien dos a más de ellas se han reunido para celebrar un mitote en un mismo patio.

<sup>12</sup> Cabe señalar que, en esta comunidad, dichas varas no se identifican como flechas (Reyes, 2006: 108), no obstante es la excepción con respecto al caso de Santiago Teneraca y a las varas del mismo tipo en los patios parentales de la misma comunidad.

<sup>13</sup> Si bien en el presente artículo no profundizo sobre esta comunidad, recurro a este ejemplo para mostrar que las *ieguet* largas del patio mayor de Santa María no son un caso atípico, como parecería si atendemos a las flechas correspondientes de sus patios familiares y a las de la comunidad de Santiago Teneraca.

45° con la parte posterior en dirección poniente (Figura 7). Por otra parte, en el patio comunitario de Santiago Teneraca y en la mayoría de los patios familiares, las *ieguet* son más pequeñas y discretas. Son flechas de unos 50 centímetros de largo con la forma básica de una jara insertada en un carrizo al que los participantes amarran sus plumas.

Ya que las *ieguet* personifican a las deidades que dan nombre a cada patio, en los comunitarios de Santa María de Ocotán y Santiago Teneraca se denominan *Jich o'ntam*, donde *Jich oo'*<sup>14</sup> es la deidad tutelar y *tam* actúa como locativo.<sup>15</sup> Hasta donde sabemos esta deidad sólo pertenece a los patios comunitarios y, como he explicado, en la pareja de flechas una corresponde a una deidad o antepasado del sexo femenino y otra al masculino que tienen el carácter de *jich chaat* y *jich naan*, “nuestro padre y nuestra madre” respectivamente. En cambio, en los patios familiares encontramos nombres como *Mobatak* y *Oikam*, que son los más comunes en Santa María de Ocotán, además de *Xibun* (Figura 8), *Bha'aa'*, *Chi'ii'*, *Jixkaichio'ñ'*, *G'òk* y *O'dam*, entre otros nombres



que junto con los dos primeros los encontramos más difundidos en Santiago Teneraca. *Bha'aa'*, *Chi'ii'*, *Jixkaichio'ñ'*, corresponden al águila, la Estrella de la Mañana y a la deidad asociada con esta última respectivamente. De los otros nombres sólo tenemos referencias en diversas oraciones en las cuales se les menciona como seres poderosos.

En el caso particular del patio correspondiente al *Xibun* en Santiago Teneraca, el cual es considerado “casi como patio mayor”, las pequeñas *ieguet* que se elaboran cada año se unen con otras de años anteriores, conformando así, dos grandes “flechas” (Figura 9) o postes de casi tres metros de largo.<sup>16</sup>

La elaboración de las *ieguet* está a cargo de las autoridades de cada patio ceremonial. En el comunitario de Santiago Teneraca, destaca que las flechas utilizadas provienen del conjunto de aquellas que el jefe del mitote presentó durante la revisión de armas de la Semana Santa. Así, durante los días del *xiotalh*, el responsable sólo agrega pequeñas plumas del vientre del aguililla



Figura 7 *Ieguet* del patio mayor en San Francisco de Ocotán. Foto: Antonio Reyes

<sup>14</sup> *Jich oo'* se refiere a “algo poderoso” o muy fuerte.

<sup>15</sup> Cabe resaltar que sólo en Teneraca es explícita dicha asociación, que me fue proporcionada por el jefe del patio de mitote comunitario cuando le pregunté quién era el patrón del mismo y respondió: *Jich oo'*.

<sup>16</sup> También ocurre así en algunos mitotes del patio mayor.



Figura 8 Ieguet “Xibun” Santiago Teneraca. Foto: Antonio Reyes



Figura 9 Ieguet largas del “Xibun” Santiago Teneraca. Foto: Antonio Reyes

en el extremo posterior y un par de plumas de la cola como lo harán el resto de los participantes.

Las *ieguet* también difieren ligeramente en su manufactura, dependiendo de la deidad específica que personifican. Sin embargo, hasta ahora sólo he podido distinguir dos tipos entre las *ieguet* pequeñas. Las dos del patio mayor de Santiago Teneraca, correspondientes a Jich oo', así como la de Mobatak (Figura 10) y Oikam de algunos patios familiares se forman con plumas provenientes de la cola del aguillilla, mientras que las flechas correspondientes a Xibun y Bha'aa' sólo utilizan pequeñas plumas provenientes del vientre del ave.

### Conclusiones

La manufactura de flechas con la cualidad de personificar diversos seres es un conocimiento que al menos a nivel técnico, que es muy sencillo, tienen todos los *o'dam*. No obstante, el “saber hacer” no radica tanto en el proceso de elaboración del objeto sino en el contexto y el proceso ritual al cual está destinado. Dicho contexto también determina quién está capacitado para elaborar las flechas, pues no se requiere del mismo *savoir-faire* si se trata de la personificación de un enfermo o de los antepasados deificados.

Los detalles y accesorios que distinguen los distintos tipos de flecha nos proporcionan también la variedad en la forma y a través de ellos podemos “abducir” la agencia impresa por el artista que desencadena distintos tipos de relaciones sociales entre los participantes del ritual y éstas. Las *u'uu* son objetos complejos y vehículos para las intenciones de una multiplicidad de agentes, pues las flechas de curación, *sakom*, no sólo nos informan de la agencia del paciente sino también del curandero que trabaja con ellas. Asimismo, con respecto de las *ieguet* que personifican a los antepasados deificados, el jefe del mitote sólo es responsable de poner en marcha la elaboración del objeto, mientras que todos los participantes de la ceremonia contribuyen agregando plumas en las que “depositan” también sus posibles padecimientos frotándose con ellas el cuerpo.

Las diferencias en los planteamientos de Lumholtz (1986 [1900 y 1904] y Preuss (1998 [1906]), mencionados al inicio de este trabajo, provienen en gran medida de su diferente preparación y posicionamiento teórico (véase Neurath, *s/f*). En este caso, una observación etnográfica minuciosa contribuye en la toma de posición. Lumholtz (1986 [1900 y 1904]: 123) en el análisis de las flechas huicholas y Preuss (1998:108) con el caso cora, concuerdan en que el poder de las flechas

está mediado por el tipo de plumas que portan según el hábitat y el color del ave específica (véase también Alcocer y Neurath, 2007: 40). En Santiago Teneraca, la deidad que se pretende personificar en las *ieguet* determina el tipo de plumas que han de utilizarse, que se distinguen principalmente según el tipo de ave y la partes de su cuerpo del cual proviene. El caso tepehuán se inclina sobre la observación de Preuss ratificado que las flechas son seres, pero no sólo poderosos como las de los patios de mitote y los utensilios de los curanderos, sino también personas que viven cotidianamente y enferman.

El material etnográfico presentado ofrece múltiples posibilidades de análisis sobre las formas de expresión adoptadas en los rituales tepehuanes, y se impone como tarea inmediata dilucidar los diferentes tipos de agencia y las relaciones que se entablan a través de los distintos artistas, prototipos y recipientes involucrados (Gell, 1998:29). Esto es sólo el comienzo.



Figura 10 Ieguet Jich oo' del patio mayor de Santiago Teneraca

## Bibliografía

- ALCOCER, P. y J. Neurath, J. “Obstinación por comprender. El uso de las herramientas mágicas”, en *Arte antiguo cora y huichol. La colección de Konrad T. Preuss*, Artes de México, número 85, México, Artes de México: 33-47, 2007.
- GELL, A. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- LUMHOLTZ, C. *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, INI, (1900 y 1904) 1986.
- NEURATH, J. “Objetos votivos huicholes. Las perspectivas teóricas de Konrad Theodor Preuss y de Carl Lumholtz a la luz de las investigaciones recientes sobre intercambio y sacrificio rituales en el Gran Nayar”, mecanoscrito, *s.f.*
- PREUSS, K. T. “Observaciones sobre la religión de los coras”, Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comp.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*, México, INI-CEMCA: 105-118, (1906) 1998.
- REYES Valdez, A. *Los que están benditos. El mitote comunal de los tepehuanes de Santa María de Ocotán*, México, INAH-ICED, Etnografía de las Regiones Indígenas de México, Estudios Monográficos, 2006.
- SEVERI, C. “Antropología del arte”, en Pierre Bonte y Michel Izard, *Diccionario de etnología y antropología*, Madrid, Akal Ediciones: 94-97, 1996.

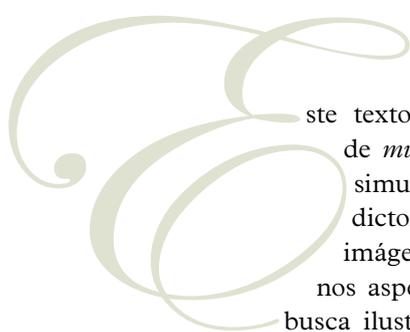




## La *multiempatía* en perspectiva

---

Margarita Valdovinos Alba\*



Este texto busca explorar algunos aspectos del concepto de *multiempatía*, en particular en lo que se refiere a la simultaneidad de puntos de vista, por lo general contradictorios, cuya presencia desemboca en la creación de imágenes rituales complejas. Para ello, se analizan algunos aspectos de los *mitote* coras a través de los cuales se busca ilustrar la atribución de perspectivas múltiples en el curso de la acción ritual.<sup>1</sup>

### Introducción

Este número dedicado a la antropología del arte ofrece la posibilidad de ahondar en algunos de los temas que se han discutido entre los miembros del grupo “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos. Dinámicas de creación y transmisión”. En particular, aprovecharé la ocasión para exponer mi perspectiva sobre la noción de *multiempatía* con la que los integrantes de dicho grupo buscamos explicar ciertos fenómenos expresivos y artísticos presentes en las manifestaciones rituales de los pueblos americanos que hemos estudiado.

Para empezar, es indispensable distinguir *simpatía* de *empatía*.<sup>2</sup> La primera implica experimentar las emociones de otro sujeto sin tener que ponerse en su lugar, mientras que la segunda refiere al hecho de situarse en el lugar del otro sin experimentar necesariamente sus emociones (Jorland, 2004:20). Partiendo entonces de la *empatía* como la capacidad de adjudicarse un punto de vista exte-

---

\* Margarita Valdovinos Alba es doctorante de la Universidad de París X-Nanterre. margarita\_valdovinos@hotmail.com

<sup>1</sup> Agradezco la lectura y los comentarios de Olivia Kindl, Pame Castillo y Johannes Neurath.

<sup>2</sup> El concepto de empatía fue propuesto por Theodor Lipps en su estudio sobre el fenómeno estético (Lipps, 1997 [1908] : 177-217). Se trata de la traducción del término alemán *Einfühlung*, que designa para Lipps la objetivación de sí en el acto contemplativo (*ibid.* 184-188). Para este autor, la contemplación de una forma corporal exterior promueve un “instinto de imitación” que hace reaccionar el cuerpo de quien la observa. Con esta observación, Lipps transfiere el estudio de la estética al campo de la psicología (*cf.* Jorland, 2004: 35).



rior al propio, la *multiempatía* señala la posibilidad que adquiere un individuo en una situación dada de adjudicarse diversas perspectivas que le son ajenas.

La experiencia de tal situación se encuentra íntimamente ligada con los procesos de creación y de uso de ciertos objetos e imágenes que caracterizan a la acción ritual. Por ello, uno de los motivos que nos han conducido a hablar de *multiempatía* tiene que ver con el hecho de que, en los contextos definidos como rituales, al confrontarse con un objeto o imagen que refleja diferentes puntos de vista distintos al suyo, el sujeto no se limita a imaginarse lo que estos otros observadores hipotéticos pudieran pensar, sino que al asumir para sí esta experiencia perceptiva, el sujeto se adjudica igualmente las posiciones de los otros. De hecho, es porque el sujeto es conducido a percibir un elemento que aparece como el resultado de miradas diferentes a la suya que termina situándose en la posición de los sujetos correspondientes, convir-

tiendo así estas miradas ajenas en propias, es decir, experimentando una *multiempatía*.

Desde mi perspectiva, la idea de una configuración multiempática está ligada a la teoría relacional de Houseman y Severi (1994) según la cual, los comportamientos y actitudes que constituyen la acción ritual implican una condensación de roles y de relaciones que aparecen normalmente como contradictorias (*ibid.*: 197). Sin embargo, mientras que estos autores se interesan por la forma relacional particular que aparece luego de la condensación de modalidades de relación en principio excluyentes (*ibid.*: 205)<sup>3</sup>, con el término de *multiempatía* se busca regresar a la experiencia del sujeto dentro de la red de relaciones que se establecen en el curso de la acción ritual.

Con el fin de exponer de manera concreta algunas de las posibles líneas de reflexión que conciernen a la *multiempatía*, analizaré aquí ciertos aspectos de las ceremonias agrícolas llamadas *mitote* celebradas por los indígenas coras.<sup>4</sup>

### Del sujeto a sus relaciones

Uno de los objetivos más importantes que buscamos alcanzar con la utilización del término *multiempatía* consiste en desviar la atención de los objetos e imágenes *per se* con el fin de centrarnos en las relaciones que se establecen entre los elementos que los constituyen. Esto implica retribuir un lugar primordial a la creación, la utilización y la transmisión de los objetos o imágenes en detrimento de un análisis que sólo tome en cuenta sus características formales. La importancia otorgada al contexto de la acción no debe entenderse, sin embargo, como una fase en la atribución de significados, sino como la recapitulación del proceso que concluye en el objeto en sí, es decir, como la definición de éste con base en lo que vuelve posible su existencia. Para explicar con más detalle el cambio de perspectiva que busco exponer, retomaré brevemente algunas propuestas teóricas que subyacen a mis planteamientos.

En su estudio sobre los araweté del Amazonas, Viveiros de Castro (1998: 469-488) ha hecho notar que toda percepción del mundo implica la

<sup>3</sup> Houseman y Severi basan su definición de “condensación ritual” en la condensación de las dos modalidades de diferenciación (*schismogenesis*) definidas por Bateson como simétrica y complementaria (Bateson, 1936: 190). Mientras que éstas aparecen generalmente por separado en la vida cotidiana, los autores proponen que en las relaciones que tienen lugar durante la ceremonia del *naven*, ambas se articulan simultáneamente (Houseman y Severi, 1994: 197).

<sup>4</sup> Los coras o náyeri habitan en el estado de Nayarit. Los casi 25 mil miembros de este grupo étnico se organizan en comunidades que cuentan con su propia organización social y ritual. Las observaciones que expondré aquí corresponden a la comunidad de Jesús María, situada en el municipio de El Nayar.

existencia de un punto de vista, es decir, que toda imagen exterior es en realidad un índice de quien la percibe.<sup>5</sup> Esta idea supone entonces que la relación entre el objeto y el sujeto precede a la definición de ambos términos. Por otro lado, ciertos trabajos dedicados a algunas sociedades de Oceanía, han insistido en concebir la imagen del sujeto como una composición relacional. Los trabajos de Strathern (1990 [1988]), por ejemplo, buscan mostrar que todo individuo se encuentra inmerso en una serie de redes relacionales que son las que determinan, en realidad, su posición e identidad en el mundo. Por ello, de acuerdo con este planteamiento, no es sino a través de estas redes relacionales que se puede definir al sujeto. En este sentido, no sólo es la relación que se establece entre el sujeto y el mundo lo que es determinante, sino también las relaciones que mantienen los distintos sujetos entre sí.

La acción ritual resulta un contexto particularmente propicio para observar las relaciones que determinan al sujeto y al mundo que éste percibe. En este contexto, dichas relaciones aparecen plasmadas en las interacciones de quienes



participan bajo la forma de configuraciones paradójicas y/o contradictorias (Houseman y Severi, 1998 [1994]). En este sentido, la acción ritual permite entender cómo las diferentes perspectivas asumidas por el sujeto intervienen en la dinámica de creación y de uso de ciertos objetos e imágenes por los que se interesa la antropología del arte.

Bajo las premisas anteriores y con la intención de ilustrar la utilización del concepto de *multiempatía*, me propongo en los siguientes ejemplos dar una atención particular, más que a los componentes del ritual, a las relaciones que éstos mantienen entre sí. Este cambio de enfoque tiene la ventaja de poner de manifiesto los distintos procesos que dan lugar a la conformación de los elementos complejos que son comunes en la acción ritual.

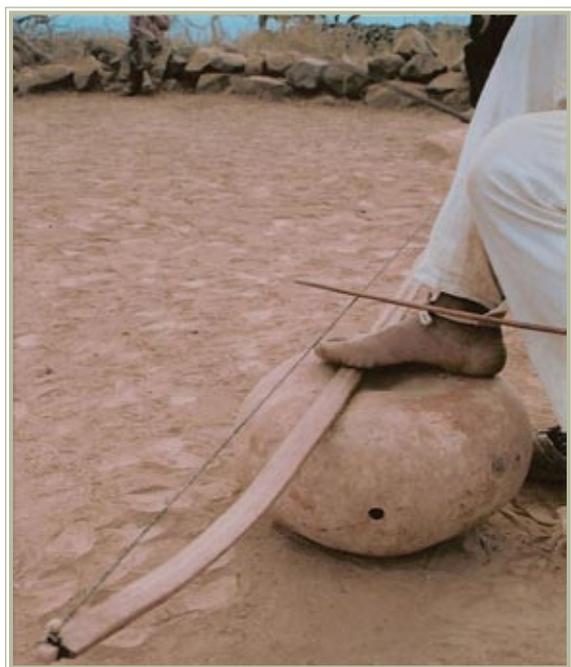
### **La multiempatía en el mitote**

Los *mitotes* son acontecimientos rituales ligados al ciclo agrícola del maíz que tienen lugar tres veces al año (al momento de la siembra, de la cosecha y del almacenaje de los granos). Son organizados tanto en cada cabecera comunal por los miembros de la organización de



<sup>5</sup> Esta relación entre el sujeto y el mundo puede ilustrarse con el ejemplo siguiente: lo que para un humano es un recipiente con sangre, aparece como un tarro de cerveza para un jaguar (*ibidem*, 478), lo que significa igualmente que quien percibe un tarro de cerveza asume una perspectiva humana, mientras que quien ve un recipiente de sangre asume la de un jaguar.

cargos político-religiosos, como en los ranchos por ciertos grupos de parentela.<sup>6</sup> Desde los primeros días del *mitote*, los participantes que se congregan en el espacio ritual se reúnen continuamente para ejecutar una serie de rezos dedicados a dos de las deidades principales del panteón náyeri: Tahá y Tatyí. Durante estos actos, un niño y una niña asumen la personificación de dichas deidades (Valdovinos, 2008). Conforme avanza la celebración, estos niños irán siendo ataviados con la



indumentaria y los objetos que caracterizan a las deidades hasta que, al momento de las danzas, son ellos mismos quienes ejecuten las acciones que se les atribuyen a las deidades. Para el objetivo de este análisis, abordaré algunas características del proceso de personificación asumido por el pequeño Tahá, al que los cantos denominan igualmente Ha'atsikan.<sup>7</sup>

Ha'atsikan es el héroe cultural de los náyeri. Este personaje aparece en diversas narraciones bajo la forma de un niño que fue madurando de manera acelerada. Este crecimiento extraordinario le hace adquirir ciertas habilidades no menos

sorprendentes entre las que destaca su agilidad como cazador. Esta capacidad le sirve para enfrentarse a una serie de aventuras en las que siempre sale victorioso y que lo convierten en el protector de sus hermanos pequeños, los humanos. Entre sus numerosas aventuras, es necesario mencionar aquí una en particular: a pesar de los consejos de su madre, Ha'atsikan da muerte a su hermano, quien resulta ser un venado.

Curiosamente, la manera en que el niño asume la personificación de Ha'atsikan pone de manifiesto de manera concreta la dificultad de distinguir a los dos personajes anteriores ligados entre ellos tanto por una relación de parentesco, como por una relación de depredación (Neurath, 2004: 93-118). En efecto, el niño lleva como parte de su parafernalia ciertos elementos que lo identifican como Ha'atsikan, el cazador: lleva a cuestas un *carcaj* con flechas, la pintura facial y una diadema de plumas de loro con las que se caracteriza a dicho personaje. Al mismo tiempo, el niño exhibe otros atributos que hacen pensar en el venado: sobre las rodillas lleva atadas unas carriceras que imitan el sonido del trote del cérvido y en las sienes porta unas varas de plumas que evocan explícitamente las astas de dicho animal.

A pesar de la identidad contradictoria de cazador/venado que le otorga su indumentaria, el niño es nombrado Ha'atsikan y es motivado durante todo el *mitote* a personificar a esta deidad, sobre todo cuando se escenifica la cacería del venado. En este momento, es un joven de alrededor de quince años quien, portando los atributos del cérvido, ocupa el rol del venado. El papel de este joven en el *mitote* que comienza, de hecho, desde su niñez, momento en el que debió personificar él mismo a Ha'atsikan. Puesto que todo individuo que ha utilizado la posición de Ha'atsikan termina ocupando también la de su víctima y hermano —el venado— puede observarse que la condensación de identidades simultáneas que muestra el niño a través de su indumentaria está igualmente presente en forma de desdoblamiento cronológico en la relación que el pequeño mantiene con quien ocupa junto a él la posición del venado.

Las condensaciones sincrónica y diacrónica de los componentes que caracterizan la personificación de Ha'atsikan constituyen una imagen que permite entender uno de los aspectos más singu-

<sup>6</sup> Un *mitote* tiene una duración de entre tres y cinco días, en donde la mayor parte del tiempo es consagrado a la preparación del espacio utilizado y a la búsqueda y fabricación de ciertos objetos votivos. No es sino hasta el anochecer del penúltimo día que los participantes se congregan en el espacio designado y ejecutan una serie de acciones y danzas que son acompañadas por la enunciación de cantos. Estas actividades se prolongan hasta el medio día de la jornada siguiente, momento en el que se reparten las ofrendas alimenticias que son llevadas por los distintos participantes. Luego de la comida, el cantador retoma sus cantos y los demás participantes hacen parte de distintos juegos constituidos alrededor de la danza.

<sup>7</sup> “Tahá” quiere decir literalmente ‘nuestro hermano mayor’. La raíz ‘ha’ está igualmente presente en la palabra “Ha'atsikan”, en donde es seguida por un sufijo que indica un diminutivo afectuoso.







ofrendas alimenticias. Al poniente se instala una ramada que sirve de abrigo para los participantes. Durante el *mitote*, los participantes se confrontan a esta configuración espacial particular, cuya organización depende de manera simultánea de dos perspectivas del mundo: la de los humanos y la de las deidades.<sup>8</sup>

Para los náyeri, el mundo corresponde a un territorio fragmentado por límites establecidos según distintos criterios (étnicos, políticos, geológicos, etc.). Esta perspectiva espacial se caracteriza por subrayar la existencia de ciertos elementos sobresalientes del paisaje a partir de los cuales se establece la fragmentación y la denominación de los distintos componentes del territorio.<sup>9</sup> Así, toda orientación espacial se establece a partir de puntos de referencia relativos, como pueden ser la dirección en la que fluye un río o los accidentes y declives de la tierra. En abierto contraste, la perspectiva del mundo atribuida a las deidades describe al territorio como un con-

junto unificado de elementos que no pueden ser concebidos de manera independiente. Si existen subdivisiones, éstas responden a la necesidad de establecer una secuencia fija que se caracteriza por la presencia de una estricta jerarquía y por la estabilidad de sus puntos de referencia. En este caso, todo proceso de orientación espacial aparece como predeterminado e inamovible.<sup>10</sup>

En el *mitote*, los participantes son llevados a concebir una nueva perspectiva espacial en la que las dos perspectivas arriba mencionadas aparecen sobrepuestas. La configuración resultante conjuga, por un lado, la visión humana del espacio basada en los elementos sobresalientes y la visión atribuida a las divinidades en donde lo que predomina es la secuencia fija y jerarquizada en la que se presentan los diferentes componentes del territorio.<sup>11</sup> El patio de *mitote* aparece así como un nuevo territorio que evoca al mismo tiempo el mundo visto por los hombres y el mundo visto por las divinidades. Sin embargo, a pesar de que

<sup>8</sup> La *multiempatía* evocada para el caso del patio de *mitote* se encuentra presente en la configuración espacial que se utiliza en la elaboración de algunos objetos rituales, como en el caso de la jícara Yáwime usada en los *mitote* o del tejido *chánaka* fabricado durante una ceremonia posterior al cambio del gobierno tradicional (Valdovinos y Neurath, 2007: 50-62).

<sup>9</sup> Esta atribución de nombres es particularmente interesante en lo que respecta a los poblados, los cuales son llamados de acuerdo con el nombre que recibe el peñasco más prominente de la zona o de elemento paisajístico dominante. El pueblo de Jesús María, por ejemplo, es llamada Chuíse'etye'e, en honor a Chuísetya'ana, un gran peñasco situado al sur del pueblo.

<sup>10</sup> Esta visión del espacio corresponde a un quince, que refleja la "forma simbólica" (Panofsky, 1967 [1939]: 13-45) a partir de la cual se estructuran las representaciones espaciales de los pueblos del Gran Nayar (Kindl, 2007).

<sup>11</sup> La caracterización de elementos a partir de los criterios *ordenado* o *sobresaliente* ha sido tomada de la propuesta teórica de Severi (2004). Para este etnólogo, estos criterios son el punto de partida de todo "Arte de la memoria".

esta nueva configuración está formada por ambas perspectivas, construye una realidad nueva e indiscutible en sí misma que no puede ser reducida a ninguno de sus componentes.<sup>12</sup>

### Conclusiones

Los ejemplos presentados sirven de punto de partida para la formulación de algunas de las hipótesis que se desprenden de la utilización del concepto de *multiempatía*. Con este concepto se busca subrayar la importancia de la dinámica que gobierna en el uso y la creación de ciertas imágenes. Esta vía de investigación se caracteriza por otorgar la primacía al sujeto no nada más en su posición de creador, sino también en el sentido de que es gracias a su participación que las distintas perspectivas que convergen en la constitución de ciertas imágenes tienen lugar.

Lo anterior no implica eliminar el análisis de las imágenes resultantes, pero sí de desplazarlo hacia las relaciones que les dan forma. En el caso

expuesto aquí, estas relaciones conciernen a los sujetos, cuyas perspectivas entran en juego en la construcción de ciertas configuraciones que ocupan un lugar importante en la acción ritual. Por ello, no es que el conjunto de estas perspectivas cree imágenes sobrepuestas, sino que las relaciones entre dichos puntos de vista construyen nuevas realidades que aparecen ante los sujetos como únicas e incuestionables.<sup>13</sup>

En el caso de las acciones rituales, además del punto de vista del sujeto participante, este último ocupa de manera simultánea y aleatoria otros puntos de vista diferentes al suyo. En su conjunto, todas estas posiciones conducen a la creación de una perspectiva única y diferente. A diferencia de las perspectivas “egocentradas” que la constituyen, esta perspectiva *multiempática* implica una visión “alocentrada” a partir de la cual el sujeto es capaz de experimentar desde enfoques diferentes todas las relaciones que aparecen condensadas ante él.<sup>14</sup>



En todos los casos puede observarse que las relaciones que acompañan la acumulación de perspectivas poseen una existencia efímera en el sentido de que no existen más allá del momento en que los sujetos asumen, gracias a su participación, las distintas posiciones que les son propuestas, es decir, en el lapso de la acción ritual. En este sentido, toda imagen *multiempática* que sobrevive al contexto de acción en el que fue creada no es más que un indicio de las relaciones que existen entre los elementos que la constituyen.

Este texto no tiene la intención de ser un análisis exhaustivo sobre la *multiempatía*. Al

<sup>12</sup> En su estudio sobre las configuraciones rituales, B. Kapferer ha descrito la emergencia de este tipo de creaciones utilizando el término *virtuality* para indicar que a pesar de que se utilizan copias o simulacros de otros eventos y objetos, se trata de un espacio real *sui generis* en y por sí mismo (Kapferer, 2006: 674). Según este autor, este tipo de configuraciones son al mismo tiempo su propia realidad, la cual no puede ser reducida a ninguna otra realidad independiente de la que es expuesta.

<sup>13</sup> Este fenómeno había sido ya resaltado por G. Bateson en su estudio sobre “Las versiones múltiples del mundo” (1984 [1979]: 73-95). Este autor plantea que todo fenómeno constituido por dos o más fuentes de información no puede ser reducido a la suma de dichas partes, por lo que debiera ser considerado como una realidad aparte. Para explicar este punto, Bateson utiliza la metáfora de la visión, en donde la información obtenida por ambos ojos es tomada como una visión monocular de lo que sucede, pero que al juntarlas, conforman la visión binocular, que permite la percepción de la profundidad (*ibidem*, 139).

<sup>14</sup> Para Berthoz, la empatía que consiste justamente en tres procedimientos: una experiencia egocentrada en primera persona del singular, un desplazamiento de esta perspectiva egocentrada hacia la tercera persona del singular pero manteniendo la perspectiva propia y un cambio de referencial hacia una perspectiva “alocentrada” que implica en cierta forma una abstracción de punto de vista (2004: 272-273). En el caso de la *multiempatía*, aunque el objetivo final es también alcanzar una perspectiva “alocentrada”, la diferencia reside en la persistencia de los puntos de vista “egocentrados” y en su correspondiente contradicción.

contrario, me parece que apenas he podido delinear ciertas hipótesis de trabajo que deberán ser retomadas y tratadas a fondo. Sin embargo, espero haber avanzado algo en lo que respecta a uno de los problemas más importantes a los que se enfrenta en la actualidad la antropología mexicana: cómo sostener la particularidad de sus casos etnográficos— generalmente reducida a una reflexión sobre el contenido de las imágenes— teniendo en cuenta los avances de la antropología en general. En este sentido, me parece que la utilización del concepto de *multiempatía* ofrece la posibilidad de poner en perspectiva los planteamientos teóricos más recientes sin dejar de subrayar las características singulares de los materiales con los que contamos.



## Bibliografía

- BATESON, G. *Naven. A survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Londres, Cambridge University Press, 1936.
- BATESON, G. *La nature et la pensée. Esprit et nature: une unité nécessaire*, Paris, Éditions du Seuil, (1979) 1984.
- BERTHOZ, A. “Esquisse d’une théorie de l’empathie”, *L’empathie* (A. Berthoz y G. Jorland, eds.), Paris, Éditions Odile Jacob: 251-275, 2004.
- HOUSEMAN, M. y C. Severi. *Naven ou le donner à voir. Essai d’interprétation de l’action rituelle*, Paris, CNRS – Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1994.
- JORLAND, G. “Introduction”, *L’empathie* (A. Berthoz y G. Jorland, eds.), Paris, Éditions Odile Jacob: 19-49, 2004.
- KAPFERER, B. “Virtuality”, *Theorizing Rituals, Issues, Topics, Approaches, Concepts* (Kreinath, J., Snoek, J. y Strausberg, M., editores), Leiden, Brill: 671-684, 2006.
- KINDL, O. *Le Nierika des Huichol: un “art de voir”*, Tesis de doctorado en Etnología, Paris, Universidad Paris X – Nanterre, 2007.
- LIPPS, T. “Estética”, *Estetica ed empatia. Antologia a cura di Andrea Pinotti*, Milán, Edizioni Angelo Guerini e Associati: 177-217, (1908), 1997.
- NEURATH, J. “El doble personaje del planeta Venus en las religiones indígenas del Gran Nayar: mitología, ritual agrícola y sacrificio”, en *Journal de la Société des Américanistes* 90 (1), Paris: 93-118, 2004.
- PANOFSKY, E. “Introduction”, *Essais d’iconologie. Les thèmes humanistes dans l’art de la Renaissance*, Paris, Gallimard: 13-45, (1939), 1967.
- SEVERI, C. “Memory, reflexivity, and belief. Reflections on the ritual use of language”, en *Social Anthropology*, 10(1): 23-40, 2002.
- SEVERI, C. *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 2004.
- STRATHERN, M. *The gender of the gift*, Berkeley, University of California Press, (1988) 1990.
- VALDOVINOS, M. “Le cerf chasseur et le maïs agriculteur. La représentation des divinités dans les mitote náyeri”, en *Journal de la Société des Américanistes* (94), Paris (en prensa), 2008.
- VALDOVINOS, M. y J. Neurath. “Instrumentos de los dioses. Piezas selectas de la colección Preuss”, *Arte antiguo cora y huichol. La colección de Konrad T. Preuss*, Artes de México, México: 50-62, 2007.
- VIVEIROS de Castro, E. “Cosmological deixis and amerindian perspectivism”, en *Journal of the Royal Anthropological Institute* 4(2): 469-488, 1998.



# La parodia, el punto ciego de la representación o la acción lúdica como matriz de las artes

---

Elizabeth Araiza Hernández\*



De acuerdo y siguiendo como hilo rector el análisis de la parodia del ritual en el teatro indígena, se trata de interrogarse acerca del papel de la actitud lúdica en las artes de la escena (el teatro, el ritual) y en el arte en general. Se plantea de modo tentativo que si la acción lúdica se concibe como la matriz de las artes, entonces se puede a través de ésta lograr articular de modo coherente el conocimiento antropológico del arte y del ritual, de este modo se puede hacer una contribución relevante al programa de investigaciones en antropología e historia de las artes. La condición que se impone, sin embargo, es superar los escollos a que condujeron las teorías de la representación y repensar nuestros conceptos de acción y de juego, ritual y arte.

## Introducción

Las interpretaciones sobre las artes de la escena de los grupos indígenas contemporáneos y los del pasado, suelen regirse por una lógica que al separar termina por oponer dos polos, el de la “presentación” (ritual) y el de la “representación” (teatro). De este modo generan un punto ciego que impide observar y pensar en todas aquellas prácticas que se sitúan en los intersticios entre un polo y otro, que sabotean dicha separación. Es el caso del teatro indígena contemporáneo que despliega un procedimiento que provoca un efecto de parodia en el ritual. Dicho procedimiento se observa de igual manera en sistemas rituales y festivos indígenas, probablemente desde la época prehispánica y en varias sociedades extra-europeas. En este artículo se trata de demostrar que la actitud lúdica es lo que funda dicho procedimiento y que la perspectiva desde las acciones lúdicas permite superar los límites que imponían las teorías de la representación. Se intenta, por último, despejar algunas de las consecuencias, del hecho de acordar centralidad al factor lúdico, para la construcción del conocimiento antropológico del arte y del ritual.

## Teatro indígena contemporáneo

El orgullo de saber que entre los miembros de la comunidad se encuentra un poeta, un pintor, un escultor, una banda de música o un grupo de danzantes, es

---

\* La doctora Elizabeth Araiza Hernández es profesora-investigadora de El Colegio de Michoacán. [elizabeth.araiza@colmich.edu.mx](mailto:elizabeth.araiza@colmich.edu.mx).



un sentimiento que invade hoy en día a numerosos indígenas. A esta satisfacción se agrega en muchos casos la de contar con un grupo de teatro. Las obras teatrales cumplen con frecuencia la misma función de intercambio simbólico que la música. La actividad teatral forma parte de las obligaciones de dar y de recibir que entrelazan y refuerzan los lazos de sociabilidad entre los pueblos indígenas. Pero el objeto del intercambio no es, por lo regular, una misma obra teatral. Es raro de hecho que una misma “comedia” se presente dos veces consecutivas en el mismo pueblo. Para responder a la expectativa de un público entusiasta y receptivo, los artistas tienen que renovar constantemente su repertorio. Los ciclos festivos que se guían por el calendario agrícola, religioso o cívico marcan el ritmo de presentación del teatro indígena y a la vez dan la pauta para la creación de nuevas obras, montajes, espectáculos o acciones escénicas. Es al ritmo del ciclo de las fiestas del pueblo que se renueva el repertorio del teatro indígena. En cuanto a la dramaturgia, ya sea que se trate de creación colectiva o de creación individual, permanece en la mayoría de casos en el registro de la oralidad. Sin embargo, se vuelve cada vez más imperiosa la necesidad de escribir tanto los

guiones que se tienen en la mente como los que se realizan directamente sobre la escena. Se ejerce, sobre todo a partir de la década de 1990, una presión social fuerte para que los indígenas no sólo hagan teatro sino para que produzcan textos teatrales susceptibles de ser publicados.<sup>1</sup>

Resulta importante, para el tema que nos ocupa en este artículo, poner en relieve dos aspectos. En primer lugar, la desigual distribución del teatro indígena en el territorio nacional. Hay una concentración importante en las regiones del sur y el sureste, mediana en la región del centro y menor en el occidente, estando prácticamente ausente en las regiones del norte. Los grupos étnicos que cultivan de manera regular la actividad teatral son los mayayucatecos, zapotecos, nahuas, tzeltales, tzolziles, mixes y mixtecos. Sabemos de la existencia de algunas experiencias teatrales entre los p’urhépechas y los mayos; es probable que otros grupos realizaran, en un momento dado de su historia, este tipo de teatro, pero al parecer no lograron darle continuidad. En segundo lugar, cabe subrayar que este tipo de teatro se cultiva y se desarrolla lo mismo en zonas urbanas que en regiones rurales, lo mismo en pueblos que tienen



<sup>1</sup> Editoriales grandes y con alto poder de difusión y de comercialización están dedicando un espacio al teatro indígena. “Editorial Diana”, por ejemplo tiene una colección sobre literatura y teatro indígena, con formato bilingüe, en lengua vernácula y en español. De algún modo están influyendo para que el teatro indígena adquiera una cierta visibilidad. A partir de la década de 1990 varios artistas indígenas se volvieron célebres como autores teatrales. Los reflectores de la luz pública comenzaron a dirigirse hacia dramaturgos indígenas: tzeltales como Isabel Juárez Espinosa (1994) y zapotecos como Javier Castellanos (1991), quien es reconocido, además, como el autor de la primera novela eminentemente indígena. Destacan igualmente dramaturgos maya-yucatecos como C. Armando Azul EK (1992) y Feliciano Sánchez Chan (1994).



la apariencia de la típica “comunidad indígena”, que concentran el mayor porcentaje de la población indígena, como en aquellos que pudieran parecer como mas mestizados. Contrariamente a lo que pudiera suponerse, el teatro indígena no es sólo un asunto urbano. El público no está constituido ni exclusivamente ni en mayoría por el sector mestizo, de clase media, de intelectuales y artistas o de turistas ávidos de exotismo y de alteridades artísticas radicales. Por lo tanto, no se puede generalizar a partir de unos casos contados de grupos teatrales y de asociaciones de cultura que se dirigen a este sector. El teatro indígena por lo general continúa dirigiéndose, primero y en gran medida, a los indígenas mismos. Entonces, la apariencia de modernidad en los procesos de creación y en los procedimientos empleados no puede ser atribuida en todos los casos a factores externos a la percepción y al conocimiento de las sociedades indígenas. El teatro —como el conjunto de las formas de expresión artística y estética de que nos ocupamos aquí— se ubica en los intersticios entre tradición y modernidad, entre local y global.

### La puesta en escena teatral del rito

Los temas del teatro indígena son variados, pues remiten por lo regular a la vida cotidiana o a los sucesos que perturbaron el ritmo cotidiano de la vida social del pueblo: el éxodo rural, la migración, la falta de acceso a la educación y a los servicios más elementales como el agua potable o la electricidad, los conflictos generacionales y de género. Sin embargo, una puesta en perspectiva del conjunto de las creaciones teatrales, de uno mismo y de diferentes grupos, revela un

dato interesante: el ritual es uno de los temas más recurrentes. Está presente, de una manera u otra, incluso en las obras en que el tema principal y explícito es la migración a la capital del país o a los Estados Unidos, la preservación de los recursos naturales, o la lucha por la obtención de luz eléctrica.

Para dar a conocer lo que se hace y cómo se hace en los rituales de su comunidad, el artista indígena no se limita a hacer un simple traslado o repetición imitativa de cada uno de los gestos, los movimientos corporales, las acciones que caracterizan el ritual habitualmente. Antes bien, hace pasar ciertas acciones rituales por el filtro de la elaboración lúdica y estética. Así, la puesta en escena teatral del rito adquiere dos formas principales. En la primera, se agregan o se suprimen elementos al ritual vivido, de tal forma que la acción ritual no aparece ya como en el contexto habitual, sino modificada, adulterada, transformada visiblemente en alguno de sus aspectos. En la segunda forma, la acción tiene la misma apariencia que el ritual vivido, pero aparece integrado en un marco de acciones que remiten a otro asunto o situación. Para dar una idea más precisa de cómo opera este procedimiento teatral, resulta de gran utilidad la noción de marco, “cadre” (como se tradujo en francés) o “*frame*”, desarrollada por Goffman (1986:10-11).<sup>2</sup>

En el segundo caso, se puede decir que se trata de un marco de acciones que se integra en otro marco de acciones. Uno remite al ritual vivido, en tanto que el otro da a ver y cuenta una historia que no es ya la del ritual, sino la de la migración (por ejemplo). Sin embargo, la acción ritual aquí no es puro elemento del decorado, no cumple

<sup>2</sup> Un marco es lo que nos permite comprender ante que tipo de acción, evento o situación nos encontramos —una broma, una acción lúdica, una ficción o un hecho real— y actuar en consecuencia. Los marcos de la experiencia —dice Goffman— son esquemas interpretativos que nos permiten responder a la pregunta: “¿qué es lo que pasa aquí?” (Goffman, 1986:10-11).

simplemente una función de intermedio, a modo de “farsa”, para distraer o relajar la tensión, o para enlazar una escena con otra. Se puede decir que asistimos a un despliegue peculiar del procedimiento del “teatro en el teatro” o “espectáculo en el espectáculo” (Forestier, 1996). Todo sucede como si la parodia del ritual provocara un efecto de espejo, una puesta en abismo en que el ritual se ve a sí mismo reflejado en el marco teatral, en que el ritual se irrita a sí mismo a través del teatro. Surge entonces una pregunta: si ya se tenía un primer marco de acciones rituales, ¿qué hizo necesario crear otro marco con las mismas acciones pero provocando un efecto paródico, un marco sobre el otro? ¿Qué motiva la creación de dos marcos de acciones?

### El efecto de parodia

El efecto de parodia, que provoca un marco de acciones en otro marco de acciones, es un procedimiento que no es propio del teatro indígena, pues se despliega por igual en contextos festivos y de la vida cotidiana. Es probable que lo cultivaran las sociedades mesoamericanas desde la época prehispánica, tanto en las ceremonias religiosas como en celebraciones profanas. Pero también se ha documentado su utilización en los rituales de sociedades extra-europeas, en India (Tarabout, 1998:269-289) y en las danzas y el teatro en África (Ngandu Nkashama, 1983). En otro lado he abundado acerca de la puesta en escena teatral del rito, con la descripción de casos como el *hetzmek* (que suele ser asimilado con el bautismo cristiano), el *cha chaac* (ceremonia de petición de lluvias) el *pibil nal* (de agradecimiento por la obtención de buenas cosechas), entre los mayayucatecos (Araiza, 2000:75-83, 2006). Ahora abundaré acerca del contexto ritual y festivo y sobre el contexto de la vida cotidiana o con motivo de un evento especial.

### En un contexto ritual y festivo

El caso de los huicholes de San Andrés resulta revelador: “durante la fiesta Hikuli

Neixa, el dirigente de los jicareros narra con mucha seriedad cómo fue la peregrinación a Wirikuta en el oriente, Nairi se burla permanentemente de él parodiándolo y narrando a su vez el viaje hacia el mar en el poniente” (Neurath, 2005:7). Los huicholes realizan este tipo de prácticas también en el marco de celebraciones en que el sacrificio es la acción central, (Olivia Kindl, comunicación personal).<sup>3</sup>

### En situaciones de la vida cotidiana o con motivo de un suceso especial

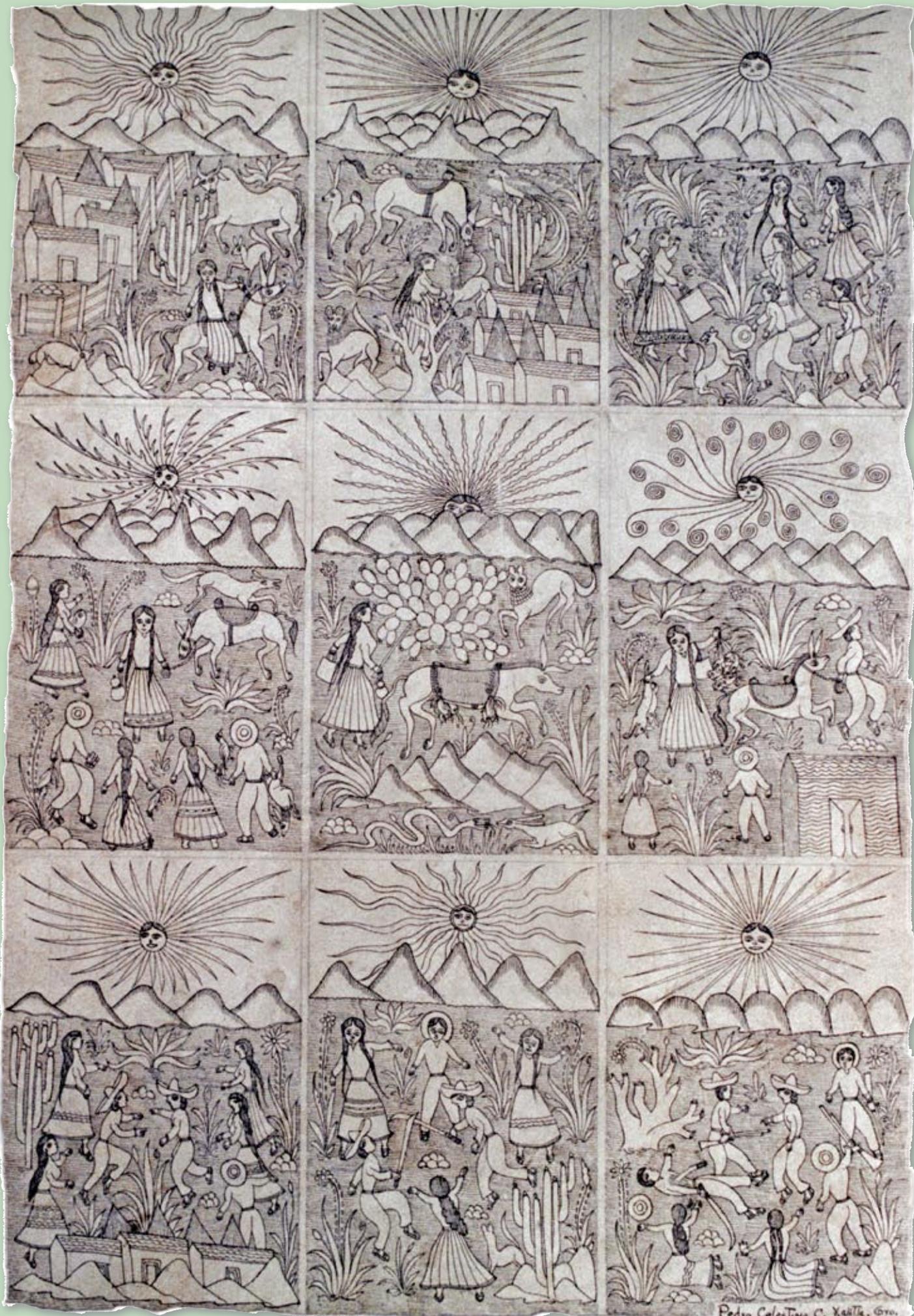
En Uruapan, Michoacán, un caso significativo es el sistema de acciones ejecutadas por personajes conocidos como “los hortelanos” con motivo del cambio de cabildo. En éste se pueden distinguir claramente tres niveles, para lo cual solicita una triple perspectiva: a) el funcionamiento habitual del cabildo en la vida ordinaria; b) un marco de acciones ejecutado por personas que hacen el papel de miembros del cabildo; sus gestos y movimientos son serios y recuerdan el modo en que habitualmente se hace justicia, con procesos justos y legales, según establece la norma consuetudinaria; c) en paralelo, se presenta un marco de acciones en que los personajes imitan de modo grotesco los gestos de engaño y de maltrato, de corrupción y de transgresión de las normas, propios de la burocracia citadina. Con lo que se produce algo como un efecto de espejo, pero en un reflejo deformado, del nivel b) que solicita al espectador para que adopte otro nivel de perspectiva.

Pero, ¿no es ésta una de las formas expresivas características del carnaval? ¿No es la parodia del ritual, que vengo comentando, un tipo de carnaval? A mi modo de ver, no. De ahí la dificultad, por un lado, y por otro el interés de su estudio. El efecto de parodia del carnaval establece una distinción entre dos niveles de perspectiva, pues presenta solamente un marco de acciones que tienen como referente los papeles sociales habituales, el orden social. Si de parodia se trata, en el carnaval, descansa en



Candelabro en forma de ángel. Ángel Domínguez, San Agustín Oapan, Guerrero, 2001. Barro bruñido y cocido, pintura de resina sobre engobe blanco, H: 18,5 cm. Col. A. Hémond (Francia), Foto Aline Hémond.

<sup>3</sup> Las acciones constitutivas del sacrificio del toro, un animal al que se le atribuye un alto poder simbólico, son llevadas a cabo con suma seriedad. Instantes después se realizan las mismas acciones, pero esta vez sacrificando un gallo, lo cual produce un efecto paródico, cómico, grotesco, pues el gallo está desprovisto de ese poder, es pequeño, con aspecto miserable, cuando agoniza es gracioso. Al identificar el efecto paródico que un marco produce en el otro, los espectadores se sueltan a carcajadas, creando un ambiente general de alegría suprema (Kindl, comunicación personal).



Pedro Celestino C. Xalitla, Gro.

Estilo en viñetas. Pedro Celestino, Xalitla, Guerrero, ca. 1982. Tinta china sobre amate. (40x60 cm). Col. G. Stromberg (EUA). Foto: X. Zepeda

la imitación invertida y caricatural de los papeles sexuales, de las jerarquías sociales.<sup>4</sup> Las acciones de “los Hortelanos”, por ejemplo, serían un tipo de carnaval si implicaran solamente los niveles a) y c). Sin embargo, las acciones que vengo comentando establecen claramente una distinción en tres niveles, construyen dos marcos de referencia, solicitan por lo tanto una triple perspectiva. En este sentido, son a la vez una interpretación sobre el orden y los papeles habituales de la vida social y sobre la acción ritual misma.

Cuando se trata de comprender la lógica que rige marcos de acciones como los que vengo describiendo, las teorías representacionales no resultan operatorias. El arte no se limita a representar, a encuadrar en un cuadro una realidad empírica, sino que permanentemente reencuadra dicha realidad, al hacerlo modifica nuestra percepción y nuestra concepción de la misma. De cualquier modo, estas teorías ya han sido rechazadas tanto en el campo del arte (Luhmann, 2005:20), como



de las artes de la escena. El concepto de “representación” y su correlato –la “presentación”– no conducen lejos, más bien producen algo como un efecto de punto ciego, que al enfatizar un polo u otro descuida lo que hay en los intersticios o en el proceso que conduce de un polo al otro. Arrojan sobre la obra de arte un manto de misterio, mientras que lo que necesitamos es precisamente desvelarlo. “La obra de arte no necesita referencias misteriosas para adquirir su condición”, (Lorda, 1991:2).

### Los aportes a la discusión sobre el arte ritual

Con lo hasta aquí anotado, espero haber logrado llamar la atención sobre la pertinencia, para un programa de investigación que articula arte y ritual, de poner énfasis en el factor parodia. Esto es, sobre la necesidad de estudiar todas aquellas prácticas que intencionalmente provocan un deslizamiento simbólico en los marcos de acción ritual. Pero más allá del ejemplo indígena, y de las artes de la escena –el arte ritual, el arte del teatro– hace falta interrogarse sobre el sentido y la función de la parodia en el arte. En ésta no se trata ya de imitar un modelo con pretensiones de fidelidad, ni de reduplicarlo o reproducirlo tal cual en otro contexto, sino de alterarlo, modificarlo, y hacer en suerte que tal alteración se haga visible, perceptible. Hay de esos casos en las artes contemporáneas –tanto figurativas como corporales, tanto indígenas, como no indígenas– en que la parodia cobra más sentido, relevancia, incluso legitimidad, que el modelo original. El énfasis insistente de los especialistas en la originalidad, la autenticidad o la innovación de las obras de arte, ha impedido observar el carácter altamente creativo de la parodia. En el espacio breve que me resta aún voy a intentar despejar algunas de las consecuencias del enfoque en la parodia, a partir de los factores que le son consubstanciales: el “como si”, la broma, la risa, el chiste, la ilusión, el juego. Intentaré señalar cuáles pueden ser los aportes de este enfoque desde el juego o más precisamente las acciones *play* (Gombrich, 1991), la actitud de *pretending* (Huizinga, 1930) para nuestro programa de investigaciones sobre las formas expresivas.

<sup>4</sup> En los casos de que se trata aquí y que he documentado con más detalle en otro lado (Araiza, 2000 y 2003) el efecto de parodia no descansa necesariamente en la exageración a ultranza de las pasiones, o en la imitación caricatural e invertida de los papeles sexuales, o de la jerarquía social, sino que se logra con sólo sustituir un signo por otro, por ejemplo en lugar de un molcajete o un metate –en el ritual del *hetzmek*– se muestra una licuadora. Las similitudes son claras respecto del *naven* de los Iatmul (Bateson, 1990; Severi y Houseman, 1994), sin embargo se distingue en este aspecto de que no hay exageración a ultranza de los gestos y de la expresión de las pasiones.

## El ritual y el arte como sistemas de acción

En el proyecto de investigación “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transformación” recurrimos al concepto de acción para justificar el que se ponga en una misma perspectiva arte y ritual. Planteamos que una vía de acceso al conocimiento antropológico del ritual es estableciendo un vínculo entre arte y ritual, apostamos a que siguiendo por esa misma vía podemos hacer una contribución relevante a la antropología del arte, porque no hay en verdad arte que este desprovisto de acción ritual. Pero reconocemos al mismo tiempo la necesidad de hacer un replanteamiento de las teorías de la acción ya que, cuando fueron aplicadas al ritual, condujeron a poner énfasis en elementos externos al ritual, descuidando la acción misma. Las teorías de la acción que se rigen por la lógica de los “medios y los fines”, tanto como las que se fundan en la lógica de los “principios” y los “valores” terminaron por explicar otra cosa que el ritual mismo: el orden social y las relaciones de poder, la cosmología, la estructura mítica. En consecuencia, poco aportaron a la comprensión de los componentes internos del ritual y de la acción ritual misma, esto ya ha sido evidenciado (Severi y Houseman, 1994; Díaz Cruz, 1998; Lassègue, 2003).

El postulado de que primero es el pensamiento y luego la acción dio sustento a las teorías dominantes de la acción. En otro registro discursivo, dicho postulado se expresó en la polaridad entre creencia y culto, alma y cuerpo, mente y materia,



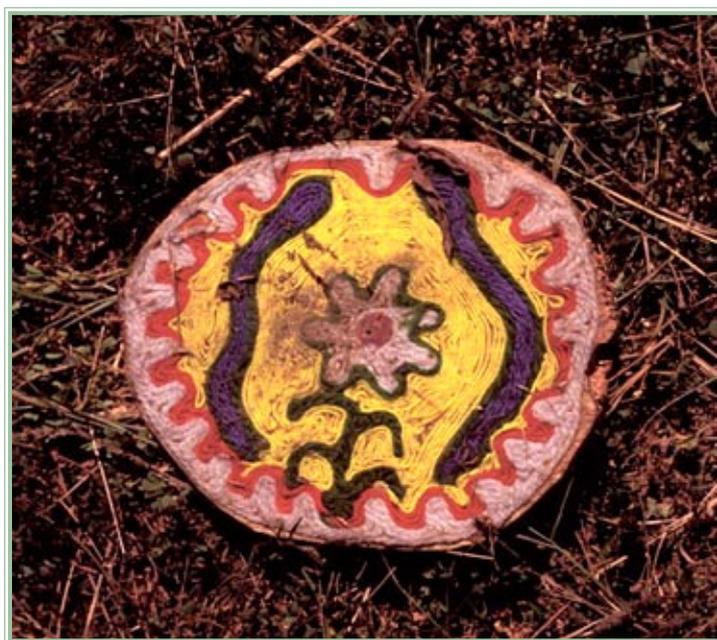
esencia y apariencia, en que se acentúa de todos modos el polo del pensamiento, la creencia, la mente. En los estudios antropológicos del ritual, esta misma idea condujo a sostener que es el mito lo que funda, estructura y explica la acción ritual. Aquí nuevamente la acción se explica por componentes –fines, valores, principios– externos a ella misma. Tendríamos que poner entre dicho en consecuencia formulaciones tales como: “el ritual religioso es un mito en acción” (Van der Leeuw en Lévi-Strauss, 1956:101-102), o “todo ritual es conmemoración de un mito,” (Bastide, 1975: 218), o bien la idea de que los ritos constituyen el brazo ejecutivo de los sistemas religiosos o mági-





cos (Meyer Fortes, 1971:253). Una vía alternativa para acceder al conocimiento del ritual sin remitirlo al mito fue señalada por Turner (1988b:26) cuando nos hizo ver la existencia de rituales que no tienen mitos asociados. Sin embargo, la objeción de Lévi-Strauss (1956:105-109) –cuya argumentación principal es un ingenioso esquema de asociación entrecruzada, en que los rituales de un pueblo se asocian con los mitos de los pueblos vecinos– dio la pauta para que se volviera a privilegiar el mito (ver también Lévi-Strauss, 1971:596-611).

Ahora bien, desde la perspectiva que adoptamos en nuestro proyecto, no se trata de invertir los términos para sostener ahora que primero es



la acción. No se trata de simplemente sustituir un paradigma por otro, el de la representación por el del pragmatismo, en la medida en que tratamos de considerar simultáneamente el hacer y la reflexión, proponemos estudiar el arte y el ritual como “cosa haciéndose” que al hacerse se describe y se interpreta a sí misma, esto es, considerarla como reflexividad. Así, partimos del principio de que la acción ritual es algo más que un simple comportamiento motriz o un movimiento repetitivo, porque al estimular los sentidos táctil, visual o sonoro, a través de ritmos cinéticos, plegarias y canto, se involucran a la vez la cognición y la dimensión de las pasiones y emociones. Por eso consideramos necesario adoptar un nuevo paradigma. En espera de poder construirlo podemos de manera tentativa guiarnos hacia la orientación que ha sido señalada por Luhmann (1997 y 2005) con el cuestionamiento que hace a nuestras concepciones de la acción. La reformulación que sugiere este autor es de considerar la acción como elemento de un sistema. Para definir el sistema en cuestión, recurre a las categorías de “autoreferencia” y “autopoiesis”. Desde esta perspectiva, la acción es elemento constituyente y constitutivo de un sistema, en el caso que aquí nos ocupa del sistema ritual. Luhmann plantea que “un sistema autopoietico produce los elementos que lo componen con ayuda de los elementos que lo componen”, esta lógica de razonamiento le conduce a sostener que “la acción debe de ser capaz de producir acciones”. Para referir a la primera de las dos cualidades fundamentales del sistema de acción Luhmann emplea la categoría “autoreferencia basal”, y precisa que por tal habría que entender “la autotematización de un sistema, la introducción de la identidad del sistema en el sistema” (Luhmann 2005:123). Si se aplica, esta concepción luhmanniana al ritual, se hará evidente que la acción ritual no es una acción que se piensa en otro lado, antes o después, sino en el momento mismo en que se realiza. Desde este ángulo, tampoco es necesario ya remitir el ritual a componentes externos, pues en tanto que sistema, “produce los elementos que lo conforman a través de los arreglos de los elementos que lo constituyen” (Luhmann, *ibid.*). Desde esta perspectiva, resulta problemático seguir sosteniendo que la acción es una traba del nivel cognoscitivo, que la acción ritual surge de un fracaso o de una limitación del sistema lingüístico-verbal (Lassègue, 2003; Turner, 1982). El ritual no dice –con un lenguaje corporal y gestual– lo que el mito o la palabra es incapaz de expresar, porque



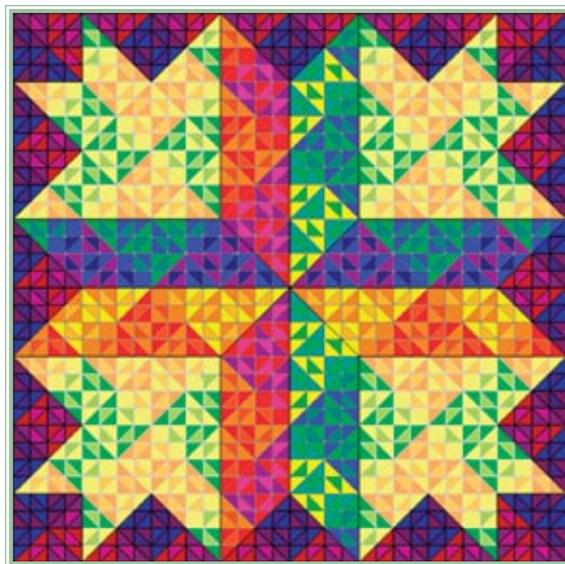
ambos sistemas se rigen por lógicas propias, son sistemas autoreferenciales y autopoieticos. Para el caso del arte plástico, hay problemas clásicos y equivalentes: *mimèsis + ut pictura poesis*.

Ciertamente, no por haber situado el arte y el ritual en un mismo ángulo de mirada, el de la acción, pensamos que todo esté resuelto. La cuestión por ejemplo de saber en qué estriba la unidad de la acción que llamamos ritual queda sin resolverse. En efecto, ¿qué distingue la acción ritual de otras acciones? Lo mismo se puede decir del arte como acción. Si el fundamento del arte es la acción, entonces ¿cuál es la unidad de las acciones artísticas? ¿Qué permite distinguir la acción artística de otras acciones? Aunque Luhmann (2005) proporciona las pistas para responder a tales interrogantes, nos corresponde todavía determinar hasta qué punto éstas pueden ser aplicadas a las sociedades indígenas en las que nosotros nos interesamos. No hay que olvidar que la redefinición que hace este autor al arte se funda en una visión sociológica centrada en casos relevantes de creaciones artísticas propias de las sociedades europeas: Hay que tener en cuenta que para el sociólogo alemán el estudio del ritual, las artes gestuales, las ceremonias, exige la creación de un espacio científico aferente, una ciencia especial de la ceremonia

### La actitud lúdica como fundamento del arte y del ritual

¿Acaso la llave para lograr vincular de manera coherente arte y ritual se encuentre en el juego y más precisamente en la acción lúdica? Uno de los aportes incalculables del pensamiento de Wittgenstein –nos hace ver Luhmann (2005:399)– es el haber indicado que no se puede lograr una

definición del arte si no se logra definir el juego. Para abundar sobre este punto, retomo en lo que sigue las preguntas que formulé en el segundo párrafo de este artículo, a saber: ¿qué hace necesaria la creación de dos marcos de acciones? Segunda pregunta, ¿por qué la irritación que produce el ritual sobre sí mismo –ya sea a través del teatro o en el reflejo de otro marco de acción ritual– se tiene que expresar bajo el registro del humor, del chiste, de la broma? El efecto de parodia parece apuntar, por un lado, a acentuar el carácter lúdico de la puesta en escena, como para prevenir al espectador: “esto no es el verdadero ritual, es sólo teatro”. En este sentido, se puede decir que opera al modo del mensaje



metalingüístico y metacomunicativo del que trata Bateson (1998:205-221), es un mensaje implícito que indica cómo deben interpretarse las acciones, desempeña, entonces, una función metarritual. Por otro lado, parece provocar actitudes tales como la “denegación” (Mannoni, 1969:170-171), que consiste en decirse a sí mismo (tanto el actor como el espectador): “lo que acontece sobre la escena no me sucede a mí, es como mi ritual pero no es así como yo lo realizo, esto sólo sucede a



otros”. De algún modo, la parodia aparece también como un comportamiento anormal, una subversión de las normas que cada sociedad impone a la ritualización. En consecuencia, sería uno de esos comportamientos patológicos que Laing ha llamado “desritualización” (1971: 135). O bien, en esta misma tesitura es una “desacralización”, puesto que implica mostrar sobre la escena teatral lo que en el contexto ritual está prohibido ver.<sup>5</sup> ¿Cómo entender esta ambivalencia, paradoja o contradicción aparente?

Todo sucede como si un marco de acciones solicitara la actitud del espectador para crear la ilusión, para jugar a creer, para adentrarse en la simulación juguetona. Y en paralelo o en seguida, otro marco solicitaría al mismo espectador para romper la ilusión, para suspender la credulidad, para poner en duda las convenciones teatrales o las normas que rigen el ritual.

La cualidad, podría decirse positiva, de la actitud lúdica en el arte, que consiste en dejarse ilusionar, sumergirse en un mundo de fantasía, ha sido explorada por varios autores (Schiller, Lange, Bühler, Freud en Lorda, 1991, Kris, en Gombrich, 1980: 340-342), con más insistencia que nadie tal vez por Gombrich (1991; 1980; ). Esto es notable cuando, apoyándose en la obra de Huizinga (1930 y 1954), ve en el sentido y en el placer de la decoración un juego<sup>6</sup> (Gombrich, 1980: 36-41 y 217), o en la competición<sup>7</sup> –que es propia del juego– el motor del arte (Gombrich, 1981:73-81), cuando compara los juegos y el arte a partir de la maestría o de la habilidad suprema que han sido criterios de evaluación del éxito de aquellos y de este (Gombrich, 1981:185-189), y cuando asimila el *homo faber* al *homo ludens* (Gombrich, 1980:217 y 339). Pero hay más todavía, como logra demostrar Lorda (1991), para el historiador del arte la actitud lúdica no sólo es del artista en el momento de crear, sino que es también del espectador cuando contempla y es en general la actitud humana ante el arte. “El hacer como si, el jugar a creer es la puerta de entrada al mundo de la ficción que es el arte” (Lorda, 1991:15). La misma reflexión se puede aplicar al arte teatral, lugar por excelencia del “como si”.

Mayores reticencias, al parecer, ha provocado la idea de asimilar el juego con el ritual. A pesar de que Piaget (1961:123-292) ya nos había indicado una pista sugerente en esta dirección, no pudimos en ese entonces, a finales de la década de los cincuenta del siglo XX, medir los alcances de su observación de que el carácter simulado, “la actitud de fingir” o el “símbolo lúdico” es constitutivo

<sup>5</sup> Un caso revelador de desacralización es la puesta en escena teatral de las acciones rituales que entre los mayayucatecos se conocen como *pibil nal* o ceremonia de agradecimiento por la obtención de buenas cosechas. En el desarrollo habitual del *pibil nal*, se prohíbe el acceso a las mujeres, éstas no pueden ver lo que hacen y dicen los hombres en dicha ceremonia. En cambio tal prohibición no tiene lugar en el contexto teatral.

<sup>6</sup> Vale la pena recordar la reflexión de Gombrich a este respecto: “Es el encanto y el atractivo de la decoración lo que transforma un objeto sin cambiarlo en realidad. Como el niño que introduce un palo en un caballo de juguete o una hoja en una barca, el decorador puede satisfacer su fantasía reinterpretando las cosas que le rodean y haciendo que otros compartan su placer” (Gombrich, 1980: 217).

<sup>7</sup> Cabe precisar, para Gombrich, la competición en el arte, lejos de ser “mala cosa” es algo positivo, incluso es uno de los estímulos fundamentales de la creación; y respecto a la maestría, nos hace ver que: “Los juegos, al igual que el arte, necesitan una atmósfera social y una tradición para alcanzar aquel alto nivel de cultura que acompaña a la auténtica maestría” (Gombrich, 1981: 76 y 187).



de lo que él llamó la “ritualización”. Se tenía que haber observado y descrito con la precisión con que Piaget (1961:123-292) observa y describe la acción ritual de los niños, para constatar que no se trata de mero movimiento motriz, repetición inmutable de ciertos gestos, sino de la puesta en marcha de un mecanismo (de descomposición del movimiento) que implica elevarse por encima de la experiencia inmediata, desligarse del dominio de lo percibido *hic et nunc*. En el caso que evoca Piaget (1961:135), de la niña que finge beber haciendo uso de cualquier lata, Jodelet (1979 en Lassègue, 2003): 10, subraya que:

*“...ce choix dans la décomposition [du mouvement] ne se fait pas de façon aléatoire et il peut aller jusqu’à la négation ostentatoire du geste répété en opérant une rétention complète du geste: l’absence de geste vaut alors comme geste dans ce contexte, caractérisé comme ostentation faisant office de négation. Cette négation, fait, évidemment, sortir de l’expérience immédiate. Ainsi le rituel n’est pas seulement la répétition immuable de certains gestes décomposés et devenus des stéréotypes, il est aussi pur simulacre.*



Si bien es cierto que los estudios sobre el chamanismo, la posesión y el trance (Bastide, 1972; Leiris, 1958; Métraux, 1958) mostraron desde un inicio un interés particular por la simulación, no obstante no llegaron a plantearse el problema del “como si” en su doble aspecto, que consiste en creer y no creer, en construir y romper la ilusión. Es decir que, al poner en duda la sinceridad del chamán o de las posesas, enfatizaron la dimensión del fingimiento y la simulación. La búsqueda de los aspectos teatrales del ritual de chamanismo, de posesión o del trance se hizo con el precio caro de reducir el teatro a uno solo de sus aspectos. Pero el “como si”, el carácter lúdico del teatro, escapan a todo intento de reducirlo al puro fingimiento. En consecuencia, estos autores clásicos no pudieron detectar lo que Huizinga ya

había señalado y con gran precisión, a saber que el “como si” –en el juego, en el teatro y, podríamos decir, en el ritual– no admite “una separación pulcra entre las burlas y las veras, entre una honda convicción y esa actitud del espíritu que los ingleses llaman *pretending*, la actitud del niño al jugar, la cual ocupa también un puesto importante en la cultura primitiva y no encuentra una expresión pura ni en el fingimiento, ni en la afectación (Huizinga, 1930:345)”.

Con menos insistencia, entonces, se ha explorado la otra cara de la moneda, el aspecto opuesto, pero complementario de la misma acción lúdica, esto es, una actitud para suspender la credulidad, para romper la ilusión. Este es un punto crucial, porque aquí se pueden encontrar pistas fructíferas para articular de modo coherente la concepción de Huizinga (1930 y 1954) con la teoría de la acción de Luhmann (1997 y 2005) para pensar el ritual y el arte como acción lúdica. Al respecto, Luhmann (1997:123) sostiene que la dialéctica entre destrucción y reconstrucción es constitutiva de las acciones en general. “Así por ejemplo, se debe partir de la interdependencia entre

destrucción y reproducción: el término de una acción es condición para otra acción y el sistema se reproduce bajo la condición de posibilidad de esta interdependencia” (Rodríguez Mansilla en Luhmann, 1997:XXIX). Las teorías más relevantes acerca del juego concuerdan en señalar que la ambigüedad y la ubicuidad son rasgos distintivos del juego:

*“[Part of this] fabricates ludic critiques of presentness, of the status quo, undermining it by parody, satire irony, slapstick; part of it subverts past legitimacies and structures; part of it is mortgaged to the future in the form of a store of possible cultural and social structures, ranging from the bizarre and ludicrous to the utopian and idealistic, one of which may root in a future reality” (Turner, 1988:170).*

Para conceder relevancia a lo anterior, habría que tener en mente la distinción que estableció Gombrich (1991:151-152 y 156), al contrastar por un lado, el libro clásico de Huizinga (*Homo ludens*, 1954), y por otro lado su obra temprana (*El otoño de la Edad Media*, 1930), entre el juego como *game* y el juego como *play*. Los rasgos distintivos de aquel son la finalidad, la meta (que es ganar), un cierto respeto de las reglas, un comportamiento de algún modo previsible –no se espera por ejemplo que el portero meta un autogol aunque llegue a suceder– de los jugadores. En tanto que *play*, el juego está desprovisto de estos rasgos y se acercan más bien a la idea de nobleza y de gratuidad que Huizinga (1930:345), atribuye a la actitud de *pretending*. Habría que entender entonces las acciones *play* en el ángulo del *pretending*: “el vuelo a un mundo fantástico que tenía [tiene] mucho en común con las actitudes de un niño jugando” (Gombrich, 1991:151). De este modo podrá entenderse por qué Turner (1988:167) afirma que el juego (*play*) es “una entidad huidiza, refractaria a la localización y a la fijeza: una especie de *jolly*, de comodín, un hermoso acto neuro-antropológico”. Así, el juego *play* tanto puede ilusionar como desilusionar, tanto puede ser constringente como liberador, tanto puede demandar un respeto a las convenciones y a las normas que cada cultura define como lo real, como puede cuestionarlas



y revelar su fragilidad, su carácter arbitrario. Justamente, son las acciones *play* las que interesan a Turner (1988:156-178) en el momento de vincular el juego y el ritual. El dominio de *play* concierne al juego, pero también a la actuación en el sentido teatral, es –precisa el antropólogo (Turner, 1988:169)– el ámbito del “como si” más no del “como es” –“*as-if*” rather than “*as-is*”– es una acción contingente, que se conjuga al conjuntivo, indicando la posibilidad, lo que podría

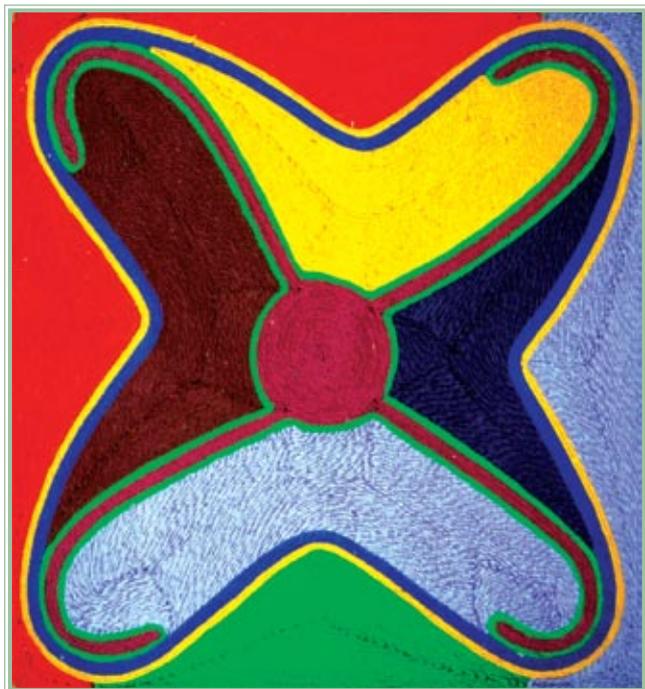
ser. Por su parte Gombrich (1991:139-159), en el momento de articular el arte con el juego, alude igualmente a lo que Huizinga (1930: 345) llamó *pretending*: “hacerse pasar por”, “actuar como sí”, “el juego noble”.

### Acciones lúdicas (*play*) como matriz de las artes de la escena

La antropología del ritual incursiona cada vez con más insistencia en los campos que hasta inicios de los setenta del siglo XX eran exclusivos de los estudios teatrales: el teatro, el *performance* y las artes gestuales. Por su parte, los estudios sobre el arte teatral muestran un interés creciente por el ritual, los ceremoniales, las fiestas y las prácticas escénicas en general de las sociedades extra-europeas. De este entrecruzamiento de miradas surgió la necesidad de construir nuevos campos disciplinarios: los *performance studies* en los países anglosajones y la etnoescenología en Fran-



Interior de la casa del pintor Tito Rutilo, Xalitla, Guerrero, 1983. Tinta china sobre amate. (60x40 cm). Col. G. Stromberg (EUA). Foto: X. Zepeda



cia, los estudios etnodramáticos, la antropología del teatro y la antropología teatral. Unas de las interrogaciones mayores que se plantean desde el fundamento de estas disciplinas concierne a las similitudes y las diferencias de los fenómenos que implican una puesta en escena, la función que cumplen y el sentido que en cada sociedad y época se atribuye a las artes de la escena. Así, se colocaron en un mismo ángulo de visión todas aquellas prácticas que presentaban similitudes formales y se incluyeron en un mismo conjunto acciones corporales y gestuales de muy diversos tipos, mientras implicaban un dispositivo escénico. Según esta lógica, el ritual fue concebido como la acción primordial, la primera de las artes de la escena —sin ser todavía arte. Este razonamiento condujo al precipicio del evolucionismo, en que se concebía el ritual como un “pre-teatro” y el teatro se ubicaba en el último eslabón, con un grado mayor de elaboración estética. El ritual se explicaba por una ausencia de capacidad de abstracción, de libertad de creación, de autodescripción y autoconciencia de su artificialidad.

En el proyecto “Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transformación” manifestamos un interés particular en las formas de expresión escénica, las artes gestuales y del cuerpo, el ritual, el teatro, las manifestaciones contemporáneas del *performance*. Consideramos que no se puede avanzar hacia la construcción de un conocimiento antropológico del arte, mientras se sigan privilegiando unas formas de expresión en detrimento de otras y mientras se siga compartimentando el conocimiento en dominios separados: las artes plásticas en detrimento de las artes

de la escena y/o las artes musicales; la especialización en artes materiales (objetos, imágenes), por un lado y por otro la especialización en artes dichas “inmateriales” (gestuales, corporales). Téngase en cuenta sino el descuido en que incurrieron los estudios clásicos en antropología del arte al soslayar las formas de expresión escénica y las artes gestuales. Una excepción, sin duda, es la obra de Boas, *Arte primitivo*, la cual al tener en cuenta el conjunto de las formas expresivas de las sociedades extra-europeas, señaló una orientación a la antropología del arte (ver, Coquet, 2001:140-154).

### Conclusiones

El enfoque que adoptamos desde la antropología del arte nos conduce a reformular la cuestión de la similitud y la diferencia de las artes de la escena. Planteamos la necesidad de preservar la noción de ritual, al menos como categoría operatoria de la antropología. En este sentido, nos apartamos de los enfoques en etnoescenología y de los *Performance Studies*, que tienden a considerar como no problemática la distinción entre teatro y ritual. Sugerimos situar las acciones lúdicas *play* como matriz de las artes de la escena. Consideramos que del hecho de situar el ritual tanto como el teatro y las acciones *play* en el marco general del arte, se pueden desprender consecuencias que resultan todavía incalculables para la comprensión de estos fenómenos. Insistimos, por último, en la necesidad de abarcar en nuestro campo de observación empírica los fenómenos de puesta en escena de la vida cotidiana. Una dimensión que los estudios teatrales tienden a considerar como poco relevante para el estudio de las artes de la escena. Por esta vía, se buscará hacer frente a la dificultad de definir de entrada los criterios para distinguir ritual de no ritual, acción artística de acción no artística. Inspirándonos en la noción batesoniana de *frame* (1998:205-221), que Goffman (1986) rehabilitaría como “marco de la experiencia”, podremos tan siquiera plantearnos una pregunta de fondo, muchas veces eludida y que, sin embargo, enlaza lo particular y lo universal del arte, al mismo tiempo que las problemáticas que se plantean la antropología y etnografía del ritual: ¿ante qué tipo de acción nos encontramos? El espíritu lúdico tiene la particularidad de proporcionar un marco de interpretación, que al distinguir entre niveles lógicos enmarca dicha acción. Pero a la vez provoca una confusión entre tipos lógicos, reenmarca constantemente. El arte visto desde este ángulo no es ya representación sino dialéctica entre encuadre y reencuadre, entre crear la ilusión y romper la ilusión, entre distinguir y confundir los tipos lógicos.

## Bibliografía

- ARAIZA, E. "La puesta en escena teatral del rito: ¿una función metarritual?" *Alteridades*, 20 (10), México, UAM-Iztapalapa: 75-83, 2000.
- , *Sous le signe de "l'entre deux", anthropologie du théâtre amérindien au Mexique*, Tesis de doctorado, Universidad de París 8, 2003.
- BASTIDE, R. *Le sacré sauvage et autres essais*, París, Payot, 1975.
- , *Le rêve, la transe et la folie*, París, Seuil, (1972) 2003.
- BATESON, G. *Pasos hacia una ecología de la mente*, Argentina, Ediciones Lohlé-Lumen, (1972)1998.
- , *Naven*, Madrid, Júcar, 1990.
- CASTELLANOS, J. *Los mártires de Cajonos*, ms: (archivo personal), 1991.
- COLECTIVO. *Renacimiento del Teatro Maya en Chiapas, I, II y III*, México, INI-Sna Jtz'ibajom-Cultura de los indios Mayas, Colección Letras Mayas Contemporáneas, 1996.
- COQUET, M. "L'anthropologie de l'art", en Segalen, Martine (ed.), *Ethnologie. Concepts et aires culturelles*, Armand Colin, París, pp. 140-154, 2001.
- DZUL Ek, C. A. "El auto de fe o el choque de dos culturas", *Tramoya* 33, nueva época, Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camden, 1992.
- DÍAZ Cruz, R. *Archipiélagos de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Antropos Editorial, UAM, 1998.
- FORESTIER, G. *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, Segunda edición aumentada, 1996.
- FORTES, M. "Les prémisses religieuses et la technique logique des rites divinatoires", *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, Julián Huxley (ed.), París, Gallimard, 1971.
- GOFFMAN, E. *Frame analysis, an essay on the organization of experience*, Boston, Northeastern University Press, 1986.
- GOMBRICH, E.H. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- , *El Sentido del orden*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- , *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.
- GOODY, J. *La peur des représentations*, París, Éditions de la Découverte, 2003.
- HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, (1930) 1996.
- , *Homo Ludens*, Madrid, Alianza editorial, "El libro de bolsillo", Sexta reimpresión, (1954) 1996.
- JUÁREZ Espinosa, I. *Cuentos y teatro tzeltales*, México, Editorial Diana, Colección Letras Indígenas Contemporáneas, 1994.
- LASSÈGUE, J. "Ritualisation et Culture", Séminaire Formes symboliques, sesión del 4 mars 2003, www.formes-symboliques.org, 2003.
- LAING, R.D. "Ritualisation et comportement anormal", en Julián Huxley (ed.) *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, París, Gallimard: 129-135, 1971.
- LEIRIS, M. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, París, Plon, 1958.
- LÉVI-Strauss, Cl. "Sur les rapports entre la mythologie et le rituel", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, séance du 26 mai 1956. pp. 99-125, 1956.
- , "Finale", *Mythologiques IV: L'Homme Nu*, París, Plon: 596-611, 1971.
- LORDA J. *Una teoría del arte en Gombrich*, Barcelona, Eiusa. Classical Architecture, www.unav.es 1991.
- LUHMANN, N. *El arte de la sociedad*, México, Herder-UIA, 2005.
- , *Organización y decisión. Autopoiesis, acción y entendimiento comunicativo*, España, Anthropos, 1997.
- MANNONI O. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'autre Scène*, París, Senil, 1969.
- MÉTRAUX, A. *Le vaudou haïtien*, París, Gallimard, 1958.
- NEURATH, J. "Máscaras enmascaradas. De los dioses no-indígenas de los huicholes a la parodia de los consumidores urbanos de artesanía y espiritualidad indígenas", *Relaciones* 101, Zamora, El Colegio de Michoacán, p. 22-50, 2005.
- NGANDU Nkashama, P. *Théâtres et scènes de spectacle (Études sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, París, L'Harmattan, 1983.
- PIAGET J. *La formación del símbolo en el niño: Imitación, juego, sueño. Imagen y representación*, México, Fondo de Cultura Económica, quinta reimpresión, (1961) 1959.
- SÁNCHEZ Chan, F. *Teatro maya contemporáneo I y II*, México, INI-Sedesol, Colección Letras Mayas Contemporáneas, 1994.
- SEVERI, C. y M. Houseman. *Naven ou le donner à voir*, París, CNRS Éditions-MSH Éditions, 1994.
- TURNER, V. *The anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1988a.
- , *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1988b.



29/33 II Ed. "En el Tren" *[Signature]*

Visión de la ciudad de Chicago (en el tren), Nicolás de Jesús, Ameyaltepec, Guerrero, 1990. Agua fuerte y agua tinta sobre amate (28 x 39 cm). Col. del artista, Foto: Aline Hémond.

# Enigmas sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística

---

Marina Alonso Bolaños\*

## Los ecos de la estética primitivista

**M**orphy (Morphy, 1994:648) asegura que así como en la actualidad quien escribe sobre antropología del arte se ve obligado a enfrentar el problema de la definición del “arte”, años atrás se estaba forzado a discutir la categoría de “primitivo” utilizada comúnmente como etiqueta para las creaciones artísticas de los pueblos “sin escritura”. Sin embargo, la batalla contra ese término, continúa Morphy, ha triunfado en la antropología, más no así en la historia del arte (Coquet, 2001:2; Hatcher, 1999 [1973]:2), y yo agregaría que tampoco en el campo de las disciplinas dedicadas al estudio de las tradiciones musicales. Con esta afirmación dejo de lado a las obras clásicas de la musicología y etnomusicología de la música primitiva, entre otras: Wallascheck, 1893; Sachs, 1962; Nettl, 1956; y Lomax, 1968, que se enmarcan en una tradición intelectual determinada y que requerirían una crítica puntual, sino que hago referencia a ciertos planteamientos en investigaciones de generaciones posteriores. Esto es, en la actualidad la creación musical indígena con fines estéticos se ha negado con el argumento de que el reconocerla implicaría una postura eurocéntrica —lo cual es cierto si no se trabaja desde un sentido antropológico de la estética.

No obstante esta crítica, varios estudiosos han realizado una lectura utilitaria de la música y de su papel social desde una estética primitivista. En efecto, han seguido esta lógica por ejemplo al afirmar que los indígenas tocan música sólo para que los dioses hagan llover; o cuando emplean el término de “etnomúsica” porque se clasifica a las músicas ya sea en occidentales o en especímenes etnográficos; o bien cuando analizan un fenómeno musical basándose en las antinomias oral/escrito, sagrado/profano, tradicional/moderno e incluso, indígena/mestizo. Estas dicotomías analizan la música en sus modalidades: música ceremonial y música ritual, música de entretenimiento, etcétera, pero no conducen al estudio de la música como una forma expresiva irreductible a este tipo de categorizaciones. Estos planteamientos, cuyo análisis rebasa los fines de este artículo, me han llevado a reflexionar acerca de las posibilidades de un enfoque antropológico del arte y de la estética para abordar aspectos de la constitución de las expresiones musicales indíge-

---

\* La maestra Marina Alonso Bolaños es investigadora de la Fonoteca-INAH. marina\_alonsob@hotmail.com

nas.<sup>1</sup> Así, este artículo tiene como objetivo presentar, en términos generales, algunas reflexiones y líneas de mi investigación dentro del proyecto “Las formas expresivas de México, Centroamérica y Suroeste de los Estados Unidos: dinámicas de creación y transmisión”.

Los contextos rituales han sido un campo privilegiado de expresión musical porque ésta es observable, sea en su aspecto formal con sus propias reglas, o bien en tanto que representación dramática en un tiempo y espacio determinados. En los grupos indígenas de México, a toda práctica musical le subyace un acervo de conocimientos —mismos que rebasan al objeto *música*—, compuesto por aspectos mnemotécnicos, emotivos, kinésicos, visuales y artísticos (Leroi-Gourhan,

aspectos son inseparables entre sí y constituyen expresiones de las relaciones sociales.

Lo anterior es de crucial importancia porque, al destacar las relaciones sociales, nos ubicamos en un campo de interés antropológico. Así, el énfasis está puesto en los procesos, en la música como forma expresiva que incluye, por supuesto, a la cultura material. Esto es claro en investigaciones de corte organológico, que consideran al músico y a su instrumento en una relación dialógica, dando así un giro a los estudios clásicos donde se estudia al instrumento musical por sí mismo. A este respecto, es preciso apuntar que el estudio iconográfico de los instrumentos musicales tiene una larga y fructífera historia, sobre todo en las grandes empresas de recolección y



1984 [1982]; Stanford, 1988; Alonso, 2007). De ello resulta que la música sea irreductible a su expresión sonora, pues no se trata únicamente de una composición conceptual (Blacking, 1973).<sup>2</sup> En este sentido, la música posibilita las relaciones sociales, la construcción de contextos performativos y suscita emociones (existe una concurrencia de otros sentidos, la música pasa por la vista, el oído y el tacto). Junto a estos componentes, la interpretación musical supone la creación, el aprendizaje y la transmisión; todos estos distintos

clasificación de instrumentos musicales que se desarrollaron a inicios del siglo XX. Por mencionar algunos, recordemos los trabajos de Sachs y Von Hornbostel (1913; 1929; 1967) y Schaeffner (1936). No obstante, que la *taxa* de los instrumentos en familias (de acuerdo con criterios de emisión del sonido), trajo consigo una serie de inconsistencias —pues existen instrumentos indígenas difícilmente clasificables— es todavía útil para distinguir las técnicas de proyección sonora. En lo que nos interesa aquí, permite evaluar la

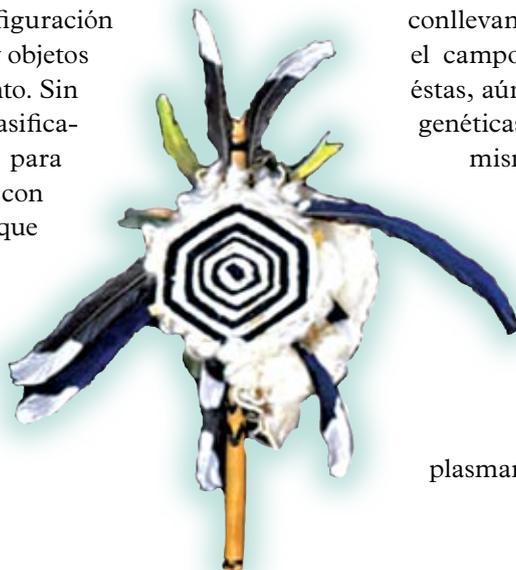
<sup>1</sup> En la actualidad, muy pocos estudios etnomusicológicos en México abordan el arte y la estética en relación con la música, así como el tema de las emociones, entre los cuales podríamos citar las investigaciones de Olmos 1992, Chamorro 1994, Camacho y Alegre 2002.

<sup>2</sup> Existe una dificultad metodológica para caracterizar al sonido musical, porque por un lado, se trata de un fenómeno intangible y por otro, porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida.

estética de la ejecución, la configuración de los diversos instrumentos y objetos sonoros, así como su ornamento. Sin embargo, estos sistemas clasificatorios han sido insuficientes para correlacionar el instrumento con su contexto de ejecución porque tal pareciera que es el objeto el que *habla* por sí mismo y no las personas.

De tal manera que, para la antropología del arte, uno de los focos de interés es el músico en las dinámicas de interpretación musical.<sup>3</sup> En la medida en que existe una construcción social de la percepción, cada interpretación musical tiene su experiencia de creación, transmisión y aprendizaje, estableciendo así su particular relación entre el *ars* de la técnica y el *ars* del pensamiento (Severi, 1996 [1991]:97), por ejemplo, dicen los cantores yaquis que el mejor danzante-venado es aquel que interpreta de manera sobresaliente las metáforas que se están cantando.<sup>4</sup>

Cabe mencionar que algunas de las categorías empleadas para el estudio de los objetos de arte en general –el estilo, la forma, entre otros–



conllevan una dificultad particular en el campo musical no tan sólo porque éstas, aún siendo probablemente monogenéticas, no se refieren exactamente al mismo tipo de análisis que en las obras visuales, sino porque la música, si bien tiene un origen y expresión físicos, se torna efímera en el momento en que dejamos de escucharla.

No obstante esta condición fugaz, la música puede plasmarse en imágenes, en la composición plástica de los instrumentos musicales como extensiones de *human agency* (Gell, 1998:17-19). También es susceptible de influir

en el acto performativo con respecto a los espacios físicos que cada músico y su audiencia debe ocupar en él. La música también constituye el acompañamiento rítmico y/o melódico para la elaboración de objetos artísticos, de textiles, de dibujos de arena o de cal (como se ha mostrado en diversas partes del mundo, en grupos la India y entre los navajo).

Por otro lado, encontramos en las músicas indígenas de México una relación particular



Historia de la conquista. Gregorio Martínez y Cirilo García, Xalitla, Guerrero, 1988. Acrílico, Tinta china sobre amate. (60x40 cm). Col. A. Hémond (Francia), Foto: Aline Hémond.

<sup>3</sup> Seeger (1980: 189) había planteado una distinción importante entre la “competencia” como conocimiento musical, frente al “performance” como el hacer música: “*If competence is knowledge about music, performance is the doing of music*”.

<sup>4</sup> Hugo López, comentario personal.



entre una expresión musical y una imagen: la evocación de imágenes virtuales a través de los estilos y repertorios musicales que denotan o bien una simbolización sonora o una personificación de un objeto, del protagonista de un mito, o de un animal; y también observamos esta relación música/imagen en los procesos de aprendizaje y transmisión de conocimiento musical cuando los músicos experimentan visiones oníricas o durante el aprendizaje de la gestualidad que deben tener los músicos en el momento de su interpretación.

Entre pueblos nahuas de la Huasteca, Camacho y Alegre (2002) han documentado un amplio repertorio musical de *xochicuicatl* o “canarios”, género musical que se relaciona con las ceremonias del maíz. Lo interesante de este repertorio es que el “canario” es una representación sonora del *chicomexóchitl*, el maíz-niño, quien es objeto de ceremonias. Pero si pensamos en que la experiencia de esta interpretación musical podría ser la personificación del maíz y no tanto su representación, estaríamos frente a la posibilidad de una exploración distinta: el análisis en torno a las percepciones múltiples que se ponen en juego en un contexto ritual, en el cual no estudiaríamos transformaciones sino “la multiplicación de las personas y perspectivas confrontadas que sucede mediante la inter-acción ritual”. Fenómeno al que en nuestro proyecto de investigación denomi-

namos como multiempatía. (Kindl, Neurath, *et al.* 2007)

### Prosopopeyas de las expresiones musicales indígenas

En los grupos zoques y mayanses (kanjobales, jacaltecos, chuj, mam, tojolabales, tzeltales, tzotziles) de Chiapas, los espacios de interacción social —donde las expresiones musicales son *cuasi omnipresentes*— constituyen los ámbitos para el proceso de transmisión, enseñanza y aprendizaje. Los sones se practican en el mismo orden en que deben ser interpretados en las ceremonias y rituales, de tal forma que los músicos no sólo aprenden viendo cómo tocan sus maestros, sino que interiorizan una serie de patrones (ya sea al tocar en ensambles o individualmente) que se relacionan con la gestualidad y el movimiento corporal (Monod y Breton, 2002; Alonso, 1999).

En este proceso, los músicos reafirman su papel como especialistas rituales y como artistas.<sup>5</sup>

Entre los zoques de Chiapas, el término *wane* o “encanto” constituye el lugar habitado por los ancestros y por los seres míticos; también es el mundo de los muertos y de los sitios que se consideran como puertas o medios para el contacto con esos mundos: las cuevas, los ríos, las montañas, los cerros, los volcanes y los manantiales. Para Báez-Jorge (1978:778), la palabra *wane* tiene dos acep-



<sup>5</sup> Esto nos conducirá en otro espacio a la reflexión acerca del supuesto anonimato y creación colectiva de la música tradicional.





ciones: por un lado, se refiere al “encanto” y al “son” musical. Es por esto que advierte que todos los encantos tienen su “son”, como el *kanwane* es el “son [de la danza] del tigre”. Sin embargo, la asociación entre música y encanto no es tan sencilla como este autor lo ha planteado. En efecto, se denomina *wane* al “son” no porque los seres o lugares “encanto” tengan sus correspondientes piezas musicales, sino porque el “son” es en sí



mismo un “encanto” (Alonso, 1999 y 2007). Así, para los zoques la música no es propiamente un vehículo de significado; es en sí misma productora de sentido. Si bien no se trata de detenerse en la contemplación única de las exégesis nativas (Tedlock, 1992), en este contexto el “son” es una categoría del pensamiento indígena. Ello implica una clara distinción local entre las músicas que tienen un comportamiento tradicional, como las alabanzas y alabados, las plegarias y los sones de una danza, en los cuales predominan estructuras musicales de compases binarios o ternarios y tonalidades mayores. Lo que nos interesa subrayar aquí es que, localmente, el “son” se distingue de lo que no es un “son”. Así el llanto, un corrido, una pieza (cumbia, canción ranchera o danzón) quedan fuera de esta categoría.<sup>6</sup>

Otro aspecto fundamental del pensamiento indígena es el que se relaciona con la condición de los instrumentos musicales. Éstos son vistos como seres animados y con voluntad propia, su uso está estrictamente pautado debido a su origen divino y, por lo tanto, deben ser tratados con sumo respeto. Entre los tzotziles de Zinacantán en Los Altos de Chiapas, ciertos instrumentos como el *teponaxtle* (idiófono de percusión de origen prehispánico) sólo deben ser vistos en ceremonias y rituales específicos porque al ser tañidos crean una atmósfera propicia para la realización de rituales y ceremonias. También hay instrumentos que están proscritos para determinadas ocasiones, como el violín rarámuri, que no se tañe durante la Semana Santa porque el movimiento que el músico realiza con el arco para producir el sonido pareciera trazar en el aire una cruz.<sup>7</sup>

En Guatemala, durante la fiesta patronal de Rabinal, los instrumentos musicales utilizados para la danza del Rabinal Achí deben permanecer bajo custodia de un rezandero quien se encarga de bendecirlos, de rociarles aguardiente “para que suenen mejor” y de rezarles plegarias en lengua quiché achí para que accedan a ser tañidos.<sup>8</sup> El encomendado se encarga también de bendecir a los participantes de la danza, sahumándolos con incienso al mismo tiempo en que pronuncia oraciones propias para la ocasión. Mientras no es ejecutado, el instrumento musical descansa en un lugar visible a los espectadores, en el cual se colocan velas y sahumadores como si se tratase de una imagen religiosa. Esta “estampa”

<sup>6</sup> No me refiero aquí al son mestizo.

<sup>7</sup> Ana Paula Pintado, comentario personal, 2007.

<sup>8</sup> El alcohol hincha la madera permitiendo la afinación de los instrumentos, por ejemplo, las clavijas de las jaranas. Entre los kanjobales de Campeche, el capitán de la danza del venado es el encargado de darle “su traguito a la marimba”, rociándole un poco de aguardiente en las teclas.

del instrumento, colocada en una suerte de altar y custodiada por el rezandero —quien la manipula con gran devoción—, cautiva la mirada de los asistentes a la fiesta y los mantiene en expectación. De igual forma, en la década de 1920 en Jacaltenango, Guatemala, La Farge (1994 [1974]) documentó la ceremonia de los “tamales de la flauta”. Realizada durante la cosecha del frijol, se metían flautas barro dentro de las ollas donde se cocerían los tamales. Esas flautas no podían ser vistas y sus restos eran escondidos por los especialistas rituales al final de la celebración.

Recordemos que en la interpretación musical se juegan las perspectivas tanto del músico ejecutante como de la audiencia con respecto a la habilidad de los músicos para tocar. De hecho, muchos sones y zapateados zoques han desaparecido debido al grado de dificultad para ser tocados. En una ceremonia donde los sones que tañe el músico aprendiz no logran tener la misma “eficacia estética”, un escucha zoque señala que el instrumento de este músico que no tiene destreza o talento —o no conoce los sones— “no canta”. Cuando esto sucede se considera que el instrumento puede enfadarse y no volver a dejarse tocar. En caso de que se trate de un ensamble, también se toma en cuenta la capacidad del ejecutante para acoplarse con los otros músicos. Así, en la medida en que el instrumento musical es considerado un ser animado con voluntad propia,<sup>9</sup> no es

copartícipe de la creación musical si es tañido por un mal intérprete. Esto se explica por el hecho que los estilos musicales de interpretación pasan siempre por múltiples puntos de vista o sensibilidades. En consecuencia, la recepción y el gusto de los escuchas se establece en una relación dialógica con el músico y creada históricamente. Por eso es que la estética no constituye un dominio separado del conocimiento musical. De hecho, la antropología del arte no sólo estudia las creaciones humanas, sino que incluye el estudio de las estéticas (Coquet, 2001:1).

Con respecto a la experiencia de la interpretación musical, es probable que la aseveración acerca del músico que no sabe tocar sea más bien una cuestión de retórica local para motivar al músico aprendiz. En realidad, en la medida en que todos los ejecutantes (en el caso zoque) han recibido el don divino —sea porque tienen un talento o porque han aprendido los repertorios—, no existe un intérprete malo. En un inicio, el aprendiz se concentra en el ritmo que tiene un carácter repetitivo, una redundancia intencional relacionada con la memoria. Por esto es que la interpretación supone siempre un orden flexible y que no se circunscribe a la ejecución de una pieza musical como unidad, sino a un repertorio musical. Éste se compone de una secuencia de piezas que conforman un acervo lógico, estrechamente vinculado con las dinámicas de interpretación



<sup>9</sup> Brotherson menciona que en mitos de grupos amazónicos se relata que los instrumentos musicales no requieren un ejecutante, pues se tocan por sí mismos.

Comentario en el *Seminario Permanente de Etnografía Mexicana*, Coordinación Nacional de Antropología, INAH, septiembre 1, 2007



—que incluyen creación, transmisión y aprendizaje— y con los modos particulares de ejecutarlas, es decir, el estilo.<sup>10</sup> Entre los zoches de Chiapas, existe una serie de sones (sin considerar los sones de las danzas) y alabanzas, que se interpretan en las fiestas de los santos en las distintas localidades y los nombres de las piezas se adecuan al santo o virgen de quien se trate.

### La preocupación estética

Los procesos de reflexividad de los músicos indígenas frente a sus expresiones musicales se caracterizan por la ambigüedad. Así, la dinámica de la interpretación musical tiene niveles múltiples de significación: cuando tocan una flauta dentro de la milpa no lo hacen únicamente para ahuyentar los “malos aires” sino también consideran que la música interpretada propicia que el maíz crezca sano, como si se tratara de un estímulo estético. De este modo, los músicos y su audiencia —real o imaginaria— entran en un estado emocional intenso, en un *pathos*. Esto es claro cuando se realizan plegarias, cantos chamánicos o danzas.

Un campo de preocupación estética por parte de los músicos se manifiesta cuando éstos se aproximan a otras formas y estilos musicales. Por ejemplo, saben que el repertorio interpre-

tado por los conjuntos musicales tiene un fuerte impacto en la conformación de identidades sociales.<sup>11</sup> Ahora bien ¿a qué responde el hecho de que se deba tocar de una forma y no de otra, o un repertorio musical y no otro? Se ha notado que en la creación musical se ponen en juego los “ideales sonoros” (Blacking, 1973:26; Adorno, 1968:135) de los músicos y de los escuchas, como si se tratara de una competencia estética al mismo tiempo que visual y auditiva. Estos ideales sólo son comprensibles en una situación particular y con criterios de evaluación propios, porque en una cultura dada se aprende a percibir la música de una determinada manera, y también, el artista será reconocido o marginado. Por ejemplo, se puede mencionar el reconocimiento local de que los mejores maestros marimberos en la frontera sur sean los guatemaltecos y no los mexicanos, lo cual se justifica por el hecho que el despliegue escenográfico de la interpretación de los primeros resulta más ostentoso. Así, la apreciación local de la destreza de los músicos —en tanto que realización estética— se basa en distinguir cuando suben de registro y aumentan el *tempo*, exagerando la forma musical hasta llegar a un clímax que luego disminuirá. (Navarrete, 2005; Alonso 2007)

En las regiones fronterizas de México con Guatemala, muchas piezas que tocan las

<sup>10</sup> Los grandes estudiosos del estilo musical que se mencionan al inicio de este artículo, hicieron hincapié en que el estilo era un patrón de conducta aprendida (Lomax, 2003 [1974]).

<sup>11</sup> Ejemplos de ellas son la “onda grupera”, la tambora sinaloense y muchos géneros de la música norteaña (polkas, mazurcas, redovas y chotis), compuestos e interpretados por grupos musicales como Los Tigres del Norte, Los Tucanes, etcétera. Las cumbias y las canciones rancheras *anorteñadas*, que en gran medida están asociadas a la migración, también juegan un papel importante (Alonso, 2006).

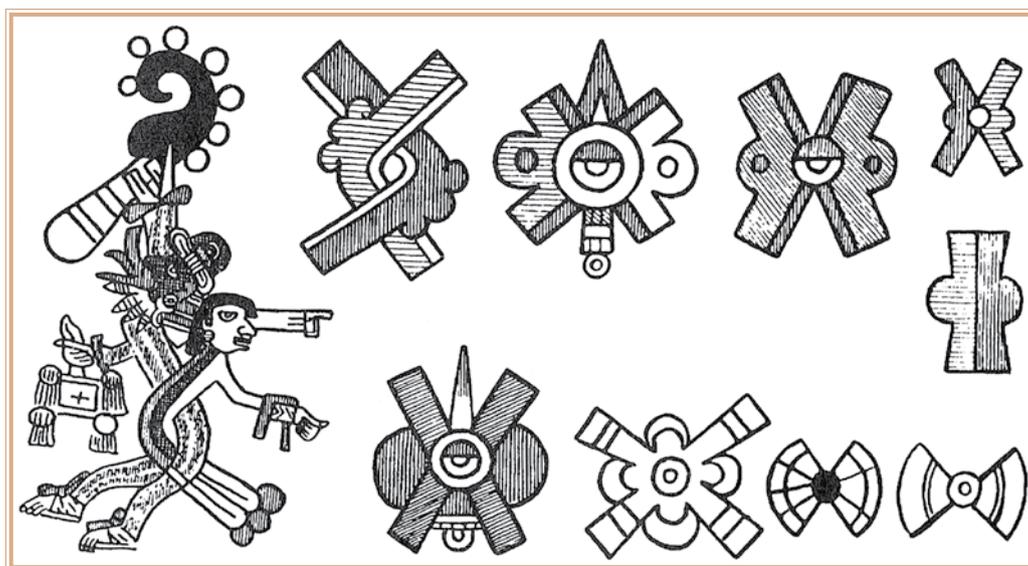


marimbas indígenas pertenecen al repertorio ladino (mestizo) y viceversa, en este último caso sobre todo cuando se ejecutan canciones o sones provenientes de los Altos de Chiapas —que incluso no eran tradicionalmente interpretados en marimba.<sup>12</sup> En el primer caso, el instrumento con que se tañe cualquier repertorio se considera indígena porque es diatónico y no cromático, porque la música indígena adquiere sus características cuando contrasta con la música mestiza. Así, se explica que las marimbas cromáticas sean consideradas “más elaboradas” porque visualmente parecen más complejas por poseer dos teclados, pero fundamentalmente e implícitamente, este discurso se relaciona con el hecho de que son mestizas.<sup>13</sup> Por otro lado, cuando los músicos responden a la demanda local de interpretar música mestiza como una forma de acceder al mundo sonoro urbano, no lo hacen sustituyendo sus marimbas diatónicas de un teclado por las cromáticas, sino que acuden a artilugios en las técnicas de ejecución para que los escuchas no extrañen las escalas que logran producirse en las marimbas cromáticas (Scruggs, 1999: 89; Navarrete, 2005; Alonso, 2007). Esta es una manera sonora y visual de hacerse pasar



por música mestiza cuando esto sea requerido. Otro ejemplo lo encontramos entre los piteros (flautistas) zoques de la danza del Caballito en Chiapas (la batalla de Santiago contra los Moros), quienes utilizan una flauta de tres agujeros y otra de siete para representar la voz de Santiago y del moro, respectivamente. Lejos de darle importancia a las secuencias sonoras producidas, la exégesis local actual advierte que la flauta, que se considera menos indígena, es la que debe emplearse para la voz de Santiago.

Finalmente, se ha hecho hincapié en que la música es un recurso mnemotécnico, pero no sólo para el recuerdo sino también para el olvido y para el cambio y la innovación. En poblaciones jacaltecas de la frontera sur, los familiares de algún músico recién fallecido han solicitado a las emisoras locales que no transmitan sus grabaciones hasta que no transcurra el tiempo suficiente que consideran para que el alma del difunto se haya ido de su casa por completo. Existen también otras músicas que, aun habiendo sido grabadas con fines de resguardo para acervos fonográficos, deben ser escuchadas solamente *in situ*, porque son indisociables de un contexto particular de interpretación.



<sup>12</sup> “La Maruchita”, “El memel”, “Camino a San Cristóbal”, “El bolonchón”, entre muchos otros.

<sup>13</sup> Esta división entre lo indio y no-indio se expresaba anteriormente en términos del repertorio, pero actualmente tiende a borrarse. Probablemente se deba, entre otras razones, a la masificación de la música.

## Bibliografía

- ADORNO, T. W. *Impromptus*. Sociología Música, papel 451, Editorial LAIA, Barcelona, 1968.
- ALONSO M. *El "encanto" y la música. Mitos y sueños de los músicos zoques de Chiapas*, Cuadernos de Trabajo, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Canto rodado" en Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2006.
- \_\_\_\_\_, "Cosmovisiones y mitología: la música", ponencia en el Seminario Permanente de Etnografía Mexicana, sesión del 24 de mayo, Coordinación Nacional de Antropología, INAH, 2007.
- BÁEZ-Jorge, F. "Carnaval zoque de Ocotepec, Chiapas. (Informes preliminares)" en *Anuario Antropológico 4*, Facultad de Antropología, Xalapa, Unidad Docente Interdisciplinaria de Humanidades, Universidad de Veracruz, 1978.
- BLACKING, J. *How musical is man?* Londres, Faber and Faber, 1973.
- CAMACHO, G. (ed.), Alegre, L. "Canarios sonos rituales de la Huasteca" *La música del maíz Vol. II*, México, Fonograma CDI, DGCPI, ENMUNAM, 2002.
- CHAMORRO, A. *Sones de la Guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*. Colegio de Michoacán, 1994.
- COQUET, M. "L'anthropologie de l'art" en Segalen, M. (ed.) *Ethnologie, concepts et aires culturelles*, Paris, Armand Colin: 145-154, 2001.
- GELL, A. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- HATCHER, E. *Art as Culture. An Introduction to the Anthropology of Art, Second Edition*, Wesport, Connecticut/ London, Bergin y Garvey, (1973) 1999.
- KINDL, O.; Neurath, J., et al. "Las formas expresivas en México, Centroamérica y el Suroeste de Estados Unidos: dinámicas de creación y transmisión", Proyecto de investigación GDRI Musée du quai Branly/ INAH, 2007.
- LA Farge, O. *La costumbre en Santa Eulalia, Huehuetenango 1932*, Guatemala, Ed. Yax Te', (1974) 1994.
- LEROI-Gourhan, A. *Las raíces del mundo*, Colección Plural, Ciencia Abierta, (1982) 1984.
- LOMAX, A. "Audiovisual Tools for the Analysis of Culture Style" en *Principles of Visual Anthropology*, Third Edition, Mouton, (1974) 2003.
- MONOD, A. y Breton, A. *La guerre rouge ou une politique maya du sacré. Un carnaval tzeltal au Chiapas, Mexique*, Paris, CNRS Editions, 2002.
- MORPHY, H., "The Anthropology of Art" en Engold, T. (ed.) *Companion Encyclopedic of Anthropology*, London/ New York, Routledge: 648-685, s.f., 1994.
- NAVARRETE, S. *Los significados de la música. La marimba maya achí de Guatemala*, México, Publicaciones de La Casa Chata, CIESAS, 2005.
- OLMOS M. *En torno a la estética, la música y el trance en el noroeste de México (una propuesta etnomusicológica)*, México, Tesis de licenciatura en Etnología, ENAH, 1992.
- SEVERI, C. "Arte (Antropología del)" en Bonte, P., et al., *Diccionario de Etnología y Antropología*, Akal Ediciones, (1991) 1996.
- \_\_\_\_\_, "Memory, Reflexivity and Belief, Reflections on the Ritual Use of Language" *Social Anthropology*, 10, 1, 23-40, 2002.
- SCRUGGS, T. "Central América. Marimba and other Music of Nicaragua and Guatemala" en Schechter, J. (ed.), *Music in Latin American Culture, Regional Traditions*, Schirmer Books, 1999.
- SEEGER, A. "Sing for your Sister. The Structure and Performance of Suya Akia" en McLeod, N. y Rendón, M. (eds.), *The Ethnography of Musical Performance*, Noorwood Ed, 1980.
- STANFORD, T. *La música. El concepto de un etnomusicólogo*, México, Universidad Anáhuac del Sur, (en prensa), (1988) 2008.
- TEDLOCK, D. "Preguntas concernientes a la antropología dialógica" en Geertz, C. y J. Clifford, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1992.





Retrato de Emiliano Zapata. Alfonso Lorenzo, Ameyaltepec, Guerrero, ca. 1995. Tinta china sobre amate (40 x 60 cm). Col. G. Stromberg (EUA). Foto: Aline Hémond.

## La materia de las visiones: consideraciones acerca de los espejos de piritita prehispánicos

---

Grégory Pereira\*



Entre los criterios que Kirchoff (1943) consideró como pertinentes para definir el área mesoamericana encontramos el espejo de piritita. Este singular objeto ha llamado la atención de varios investigadores tanto por sus características técnicas y su amplia difusión geográfica como por el complejo simbólico en el cual se inserta. Entre los primeros trabajos dedicados a este tema, destaca el estudio realizado por Kidder, Jennings y Shook (1946) tras el descubrimiento de numerosos ejemplares en las tumbas de Kaminaljuyú, Guatemala. Por primera vez, estos autores se empeñaron en realizar una descripción detallada de sus características formales y técnicas, resaltando la complejidad de tales realizaciones. También rastrearon la presencia de objetos semejantes en la literatura arqueológica de aquella época mostrando su muy amplia difusión.

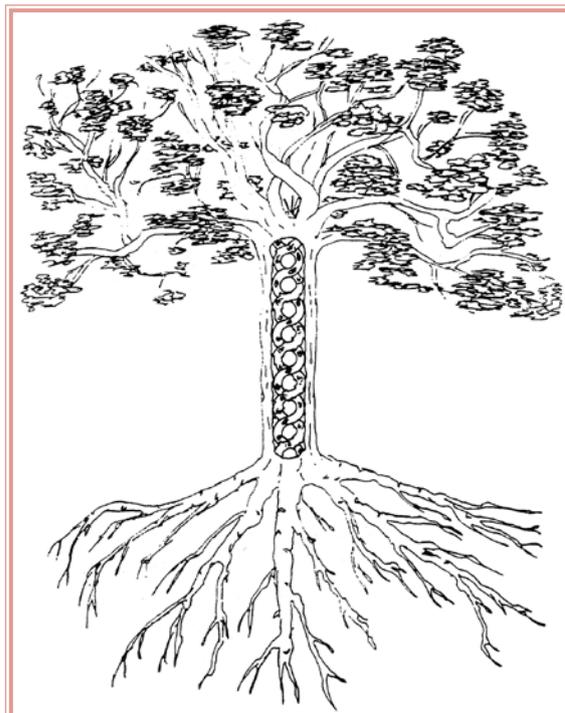
Los estudios más recientes se han dedicado a explorar las complejas dimensiones simbólicas de los espejos en diversas culturas mesoamericanas. Después de un breve artículo de Ekholm (1972) en el cual plantea los diversos significados de estos objetos entre las culturas indígenas del continente americano, importantes trabajos se han centrado más bien en las propiedades semánticas otorgadas a los espejos por diversas sociedades mesoamericanas. Por orden cronológico de publicación, señalaremos el estudio que Taube (1992) dedicó a la iconografía de los espejos en Teotihuacan, trabajo que establece también numerosos vínculos con otras culturas del mundo mesoamericano. Por tratar más específicamente de los espejos de piritita, este artículo es de especial interés para el tema que nos interesa aquí. Otra contribución importante que se enfoca más bien en la cultura azteca es el trabajo realizado por Olivier (1997) en el marco de su obra dedicada a Tezcatlipoca. Aunque el punto de partida de este trabajo es el emblemático espejo humeante de obsidiana que caracteriza esta deidad azteca, el autor realiza una extensa encuesta sobre los diversos significados que pudo tener el espejo a través de las fuentes escritas e iconográficas del Posclásico Tardío. Este trabajo sustentado por una excelente base documental permite acercarse a los múltiples significados del espejo para la época del

---

\*El doctor Grégory Pereira es investigador del Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia y del Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México. [alush\\_gregory@hotmail.com](mailto:alush_gregory@hotmail.com)

contacto. El libro reciente publicado por Rivera Dorado (2004) aporta otra perspectiva sobre el tema de los espejos al tratar más específicamente del significado de estos objetos entre los mayas del Clásico y del Posclásico. Este trabajo presenta también la ventaja de desarrollar la reflexión sobre el simbolismo de estos objetos en una dimensión universal al referirse a las concepciones que las culturas de otros continentes han desarrollado y que comparten numerosos rasgos comunes con los que observamos en Mesoamérica. Citaremos finalmente la tesis doctoral de Kindl (2007) que trata del concepto huichol del *nierika*. Principalmente basado en un enfoque etnográfico, esta investigadora examina varios puntos comunes entre el *nierika* y los espejos prehispánicos.

El presente artículo no pretende exponer exhaustivamente la amplia información publicada previamente sino más bien resaltar algunos aspectos que no han llamado tanto la atención y que podrían constituir pistas prometedoras para investigaciones futuras. En particular, insistiremos en el hecho de que la densa “selva de símbolos” que rodea los espejos no debe de hacernos olvidar la dimensión material de estos objetos, dimensión que mantiene, sin duda, fuertes vínculos con los aspectos simbólicos.<sup>1</sup> Las propiedades de las materias primas usadas, los procesos técnicos con los cuales se elaboraron, las características morfológicas de los espejos, sus modalidades de utilización y la evolución histórica de estos factores son una vía para acercarnos al papel que



desempeñaban estos objetos en las sociedades mesoamericanas.

En el presente trabajo, nos interesaremos especialmente por los espejos de pirita. Empezaremos por situar estos objetos en una perspectiva histórica y cultural mesoamericana, tratando de vislumbrar algunas de sus metamorfosis más significativas. Presentaremos luego algunas características intrínsecas de los objetos que pueden explicar algunas de sus facetas simbólicas y usos rituales. Formularemos algunas preguntas respecto a los contextos arqueológicos que, en muchos casos, pueden entenderse como contextos rituales, y a las variaciones observables.

### Una breve historia de los espejos de pirita

El uso de espejos realizados en minerales metálicos es conocido desde la época olmeca. Estaban entonces hechos de una sola pieza que se caracterizaba por una superficie cóncava. Los estudios mineralógicos realizados muestran que la magnetita, hematita e ilenita (Heizer y Gullberg 1981) eran comúnmente empleados. No entraremos en muchos detalles acerca de estos ejemplares tempranos pero vale la pena señalar que han sido frecuentemente encontrados en contextos de ofrendas y que varios autores consideran que tenían una estrecha relación con el poder.

La aparición de los espejos de pirita y su difusión en buena parte de Mesoamérica corresponde al



<sup>1</sup> De hecho, en *The Forest of Symbols*, Turner considera la dimensión “substancial” y “tecnológica” de los objetos simbólicos como elementos importantes para acercarse al significado de éstos, 1967.

Clásico Temprano y parece estrechamente vinculado con Teotihuacan. Este nuevo material se acompaña con varias innovaciones técnicas que han otorgado nuevas propiedades a estos objetos. Ya no se trata de elementos tallados en una sola pieza sino de artefactos conformados por diversos compuestos. Constan de una base circular, a veces cuadrada, realizada a menudo con pizarra o arenisca sobre la cual se aplica un mosaico formado por teselas poligonales de pirita (Figura 1). Dichas teselas eran extraídas de los cristales de pirita (Figura 2) que naturalmente tiene formas geométricas cúbicas, octaédricas (ocho caras) o dodecaédricas (doce caras).

Esta innovación técnica tiene varias ventajas. Para empezar, permite producir espejos de dimensiones mayores a los que ya existían. También ofrece a los especialistas que los fabricaban una gama de posibilidades plásticas mayor con la oportunidad de integrar diseños variados al combinar teselas de formas y dimensiones diversas o integrar otros materiales (jade, concha, etc.).

No cabe duda que los inventores de este nuevo concepto tuvieron un éxito enorme. En Teotihuacan, donde se producían estos objetos en los talleres de la ciudad, los espejos de pirita se convirtieron muy pronto en un elemento primordial de la ideología del poder. En la iconografía de la ciudad, son muy a menudo representados como parte de los atavíos de la élite (Taube, 1992). Por otro lado, integran significativamente las ofrendas relacionadas con los monumentos mayores de la ciudad tales como el Templo de Quetzalcóatl (Sugiyama, 2005), la Pirámide de la Luna (Sugiyama y López Luján, 2007) o la famosa cueva de

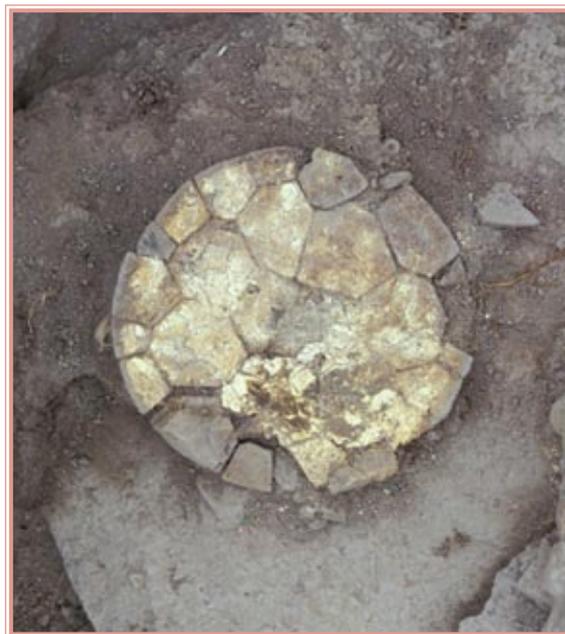


Figura 1. Mosaico de pirita aplicado en un disco de arenisca (no visible en la foto) encontrado en la sepultura 11 del sitio de Guadalupe (Zacapu, Michoacán). Nótese los tonos opacos de los materiales que resultan de su alteración en el suelo. (Foto G. Pereira)

la Pirámide del Sol (Heyden, 1975). Los espejos de pirita suelen ocupar una posición central dentro de estos contextos.

Pero el éxito de los espejos no se limitó a la ciudad de los dioses. Durante el Clásico, y probablemente bajo la influencia teotihuacana, estos artefactos se difundieron en muchas partes del mundo mesoamericano. El mundo maya los han ampliamente adoptado. Se han reportado grandes cantidades de espejos en los Altos de Guatemala para el periodo Clásico Temprano, en un momento en que se piensa que esta región fue



Figura 2. Aspecto natural de la pirita. Nótese los intensos reflejos amarillos y la forma geométrica de los cristales (Foto Stan Celestian, Glendale Community College).

profundamente influenciada (o controlada) por Teotihuacan. El ejemplo de las tumbas de Kaminaljuyú (Kidder, *et al.* 1946) y de Nebaj (Smith y Kidder, 1951) muestra que, también en estos sitios, los espejos de pirita estaban estrechamente vinculados con el poder. Se los han encontrado también en varias tumbas importantes de las tierras bajas, así como en la iconografía de esta región (*cf.* Rivera Dorado, 2004). Hacia el otro extremo de Mesoamérica, los espejos de pirita han sido objeto de una importante difusión. Desde el norte de Michoacán y el Bajío hasta las regiones norteñas de Zacatecas tales objetos han sido encontrado en contextos (Pereira, 1999) y representaciones (Carot, 2004) que corresponden al Clásico Temprano y Medio, periodo para el cual se detectan también notables influencias teotihuacanas en estas regiones.

Aunque el nacimiento y el auge de los espejos de pirita parece estrechamente vinculado con Teotihuacan, queda claro que su historia no termina con la caída de la metrópolis. Durante el Clásico Tardío o Epiclásico, estos artefactos siguieron siendo ampliamente utilizados en las diversas regiones de Mesoamérica, al igual que otros elementos culturales heredados de Teotihuacan. Durante esta época es cuando alcanzan regiones situadas mucho más allá de los límites de Mesoamérica. Es seguramente por el noroeste de México que llegan entonces los espejos de pirita encontrados en los sitios Hohokam de Arizona (Gumerman y Hauray, 1979). Hacia otro extremo geográfico, estos mismos objetos alcanzan el sitio de Conte situado en Panamá (Lothrop, 1937).

El Posclásico Temprano marca otra etapa de metamorfosis para los espejos de pirita. Notables innovaciones técnicas y plásticas caracterizan esta época. En Tula como en Chichén Itzá (Figura 3),



Figura 4: Decoración del *tescacuitlapilli* (espejo dorsal) que forma parte de los atavíos de los atlantes de Tula (según Acosta, 1961).

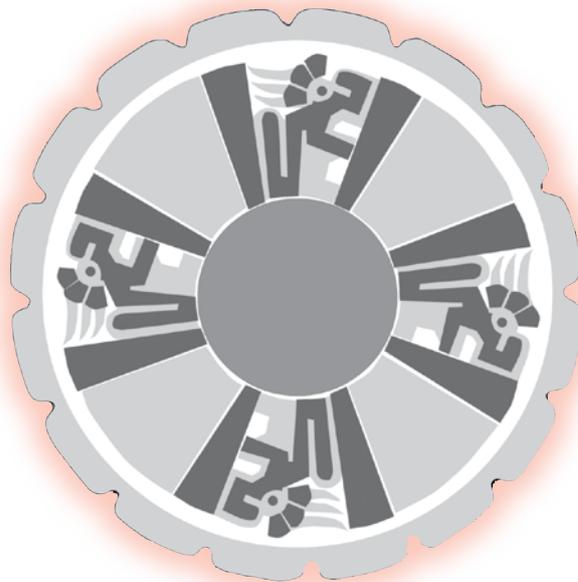


Figura 3: Disco mosaico de Chichén Itzá (Dib. G. Pereira)

dos de los centros políticos y religiosos mayores de esta época, las exploraciones han revelado la existencia de espejos de grandes dimensiones ahora elaborados en discos de madera y sobre los cuales se colocaron complejos mosaicos. Dichos ejemplares indican que, si bien la pirita sigue presente, ahora una gran parte del mosaico está formado por teselas de otros materiales entre los cuales destaca la turquesa. Del punto de vista iconográfico, se aprecian también cambios notables. Si bien siguen vigentes los grandes rasgos de la estructura iconográfica anterior (caracterizada por la existencia de círculos concéntricos que determinan un disco central y un espacio periférico marcado por divisiones radiales), se agrega una serie de elementos iconográficos nuevos y bastante estandarizados que permiten identificar el espejo con el disco solar. En los ejemplares que conocemos, el círculo central sigue ocupado por un mosaico de pirita mientras que la periferia está dividida en ocho cuadrantes donde alternan superficies homogéneas (a menudo ocupadas por mosaicos de turquesa) y un mosaico de pirita y turquesa que representan la *Xiuhcoatl*, atributo característico del Sol. Cabe señalar que el disco dorsal de los atlantes de Tula (Acosta, 1961) representan este mismo patrón sólo que, en este caso, un rostro humano, que fue interpretado como la representación de la deidad solar, emerge del disco central (Figura 4).

Otra novedad importante de este periodo es la introducción del metal. Las regiones del Occidente y Noroeste de México pudieron ser el origen de esta innovación. Dos ejemplos procedentes de Paquimé (Di Peso, 1974) y de una zona indeterminada de Michoacán (Figura 5) muestran que los metalurgistas de estas regiones imitaron los espejos antes mencionados utilizando técnicas novedosas. Realizados en una lámina circular de cobre o bronce montado sobre un soporte de



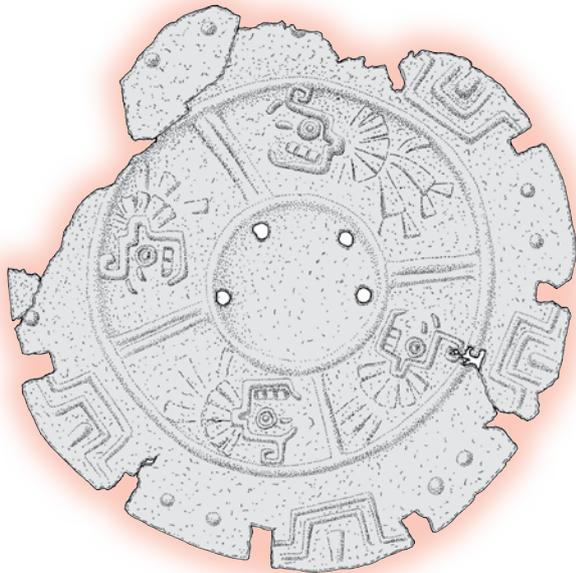
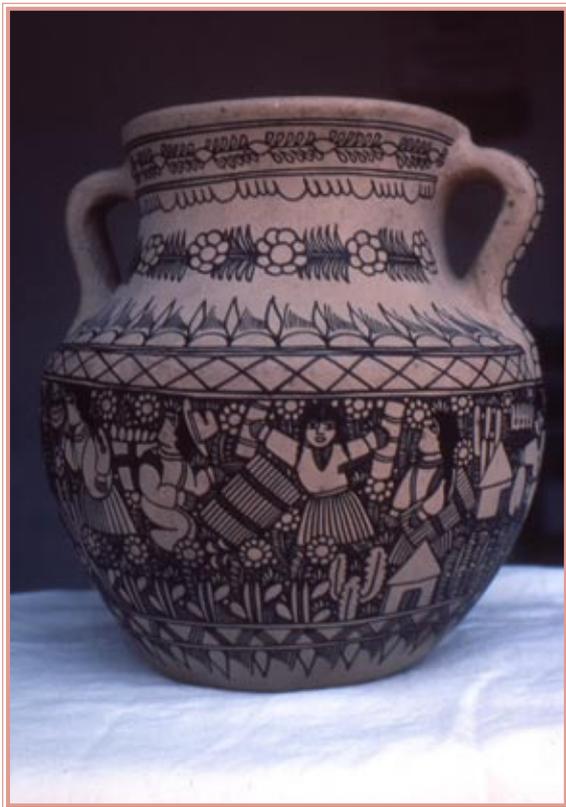


Figura 5: Disco de lámina de cobre o bronce decorado al repujado conservado en la sala de Occidente del Museo Nacional de Antropología de México (Dib. G. Pereira). Nótese que este objeto, considerado como tarasco, presenta características técnicas estilísticas que lo relacionan más bien con la tradición Aztlán del Posclásico Temprano.

madera, la decoración se realizaba con la técnica de repujado y reproducía el patrón observado en Tula y Chichén Itzá. Es interesante notar que, en el caso de Paquimé, los cuadrantes radiales lisos estaban rellenos de mosaicos de turquesa y hematita mientras que, en los paneles con la Xuihcoatl, el metal estaba directamente expuesto.

La introducción del metal, cuyo brillo y color se asemejan al de la pirita, y de la turquesa como



Historia sobre barro. Taller de Roberto de la Cruz, Xalitla, Guerrero, 1988. Tinta china sobre barro cocido, engobe blanco (25 cm). Foto: Aline Hémond.

símbolo del fuego, marcaron probablemente el desuso progresivo de los mosaicos de pirita. A lo largo del Posclásico, los discos de cobre y de oro y los elaborados mosaicos de turquesa fueron sustituyendo los espejos de pirita. Pensamos también que la difusión de una iconografía solar figurativa del Posclásico reemplazó los abstractos mosaicos de pirita del Clásico.

### El mosaico de pirita y el simbolismo del espejo

Es notorio que varios de los elementos simbólicos que han sido señalados por los autores citados en la introducción están estrechamente vinculados con algunas propiedades de la pirita. En esta sección nos detendremos en tres conjuntos semánticos que presentan entre ellos vínculos importantes.

### El resplandor, el fuego y el sol

La asociación simbólica de los espejos de pirita con el Sol y el fuego es muy evidente tanto en las representaciones como en algunos contextos arqueológicos.

Es preciso recordar que varias de las propiedades físicas de la pirita remiten a una dimensión ígnea de este material. La pirita es un sulfuro de hierro que se caracteriza por presentar naturalmente facetas geométricas lisas, cuyo brillo intenso muestra tonalidades doradas. Otra propiedad interesante es la capacidad que tiene este material para producir fuego. Bien se sabe desde los tiempos paleolíticos que al chocar la pirita se producen chispas que permiten encender fuego. Los prehistoriadores piensan que los primeros “encendedores” de la humanidad fueron hechos con pirita. Recordemos también que, de origen griego, la palabra pirita significa literalmente “piedra de fuego”. Esta característica explica probablemente una imagen del *Códice Borgia* reproducida por Taube (1992: Fig. 14c) en la cual el dios del fuego, Xuihtecuhtli, prende fuego desde un espejo que está colocado sobre la espalda de una Xuihcoatl.

Por otro lado, como lo hemos mencionado arriba, los atributos iconográficos de los espejos del Posclásico Temprano muestran claras referencias al Sol. La presencia de la Xuihcoatl al igual que la introducción masiva de la turquesa, símbolo del fuego, son elocuentes al respecto. Su estructura con un disco central, del cual emerge a veces un rostro (como en el caso de los Atlantes de Tula) y la segmentación en ocho divisiones radiales prefiguran claramente las típicas imágenes del Sol del Posclásico Tardío (Taube, 1992:192-195). Para periodos más tempranos procedentes del área maya, contamos con representaciones de espejo, cuyo disco central es marcado por el glifo solar *kin* (Taube, 1992: Fig. 19-a, b). Otro ejemplo llamativo es el espejo encontrado en el

sitio de Bagaces (Costa Rica), cuya base de pizarra ostenta un grabado que representa el dios solar Kinich Ahau (Rivera Dorado, 2004:92). Aunque esta relación con el Sol no es expresada de forma tan explícita en la civilización teotihuacana, algunos ejemplos apuntan hacia la misma idea. Citaremos por ejemplo un espejo procedente esta vez de la Cuenca de Cuitzeo (Michoacán) que muestra un diseño que figura un águila (Filini, 2004) otro conocido símbolo solar. Finalmente, vale la pena señalar el caso del entierro-ofrenda 6 de la Pirámide de la Luna (Sugiyama y López Luján, 2007). Este imponente depósito ceremonial colocado en el momento de una reconstrucción de este monumento teotihuacano estaba conformado por numerosos objetos rituales, así como una gran cantidad de animales y humanos sacrificados. La posición que ocupa un gran espejo de pirita dentro del principal conjunto de objetos podría sugerir una connotación solar: este objeto fue colocado en el centro de una composición radial formada por 18 excéntricos de obsidiana que representan nueve cuchillos ondulantes y nueve víboras de cascabel.

Ahora bien, si nos ubicamos dentro de la perspectiva del *nierika* huichol, estudiado por Kindl (2005, 2007) y Neurath (2000, 2005 y comunicación personal), se podría decir que la presencia del elemento iconográfico espejo en contextos solares indicaría que el astro solar tenga el “don de ver”, que sea una persona dotada con fuerzas especiales que lo caracterizan como deidad. Gracias a una experiencia iniciática, obtenida a través del sacrificio, esta persona logró transformarse en el astro diurno. Como lo vamos a ver adelante, visión y transformación son otras dos dimensiones fundamentales que se asocian con el espejo.



### El reflejo y la comunicación con los dioses

Otra propiedad importante de la pirita (aunque no exclusiva de este mineral) es su capacidad reflexiva. Este reflejo explica indudablemente porque los espejos fueron considerados como objetos mágicos que permitían entrar en contacto con los seres sobrenaturales, el paso hacia otros mundos. Son, en Mesoamérica como en muchas partes del mundo, instrumentos de visión y de adivinación por excelencia. El análisis iconográfico de Taube (1992) ilustra ampliamente estos aspectos complementarios. En las imágenes teotihuacanas, el espejo llevado en el pecho o el tocado de algunos personajes presenta un ojo en su centro (*ibid*: 181-182). El soporte de pizarra de uno de los espejos dorsales encontrados en una tumba de Kamina-



Amate decorativo. Cirilo García, Xalitla, Guerrero, 1988. Acrílico, tinta china sobre amate. Foto: Aline Hémond.

lujú muestra una decoración de puro estilo teotihuacano en que aparece una deidad rodeada de numerosos ojos (*ibid.*: Fig. 1; Figura 6). En otras representaciones, es un rostro (*cf. ibid.*: Fig. 7 y también el caso de los espejos dorsales de los atlantes de Tula), un personaje o una serpiente (*ibid.*: 196) que aparece o emerge del disco central. El espejo como instrumento de comunicación de los dioses y como fuente de conocimientos y de augurios son concepciones que ilustran extensamente también en las fuentes etnohistóricas del siglo XVI (Olivier, 1997:287-294).

Si los textos y las imágenes muestran que del espejo podían ver, hablar o salir seres procedentes de otros mundos, otras características sugieren que el reflejo que proporcionaba este objeto es todo menos un simple reflejo de la realidad. Al mirarse en el espejo de pirita, uno se veía inevitablemente transformado, fraccionado por las múltiples teselas que lo componían. Por otro lado, las orejeras de piedra verde que, en varios casos (Taube, 1992: Fig. 6c, 7 y 12a), estaban aplicadas a los lados del disco central (Figura 7), también contribuían a esta metamorfosis ya que el reflejo



Figura 6: Decoración al fresco del soporte de un espejo de pirita encontrado en Kaminaljuyú, Guatemala (según Kidder, Jennings y Shook, 1943).

del rostro se veía adornado con nuevos atributos. Entre los huicholes, los *marakame* usan espejos para dialogar con las imágenes reflejadas. Éstas son los dioses, al mismo tiempo que son los *marakame* que han tomado el punto de vista de los dioses y se han transformado en ellos (Neurath, comunicación personal).

Otra característica interesante es la imagen invertida que conduce Ribera Dorado (2004:95-99) en considerar el espejo como

un instrumento privilegiado para comunicar con el inframundo y de los ancestros. Como lo señala, el mundo de los muertos es, para varios pueblos mayas, una imagen invertida del mundo donde vivimos.

Como constatamos con base en estos ejemplos, el espejo de pirita desempeñó seguramente funciones de comunicación con dioses o ancestros y, por lo mismo, fungió como una fuente de conocimientos ocultos, oráculos o presagios.

Estas propiedades lo asemejaban, en parte, al espejo de obsidiana de Tezcatlipoca en el cual la deidad enseñaba el temible destino de los otros seres (Olivier 1997). Pero comparten también numerosos aspectos conceptuales y formales con

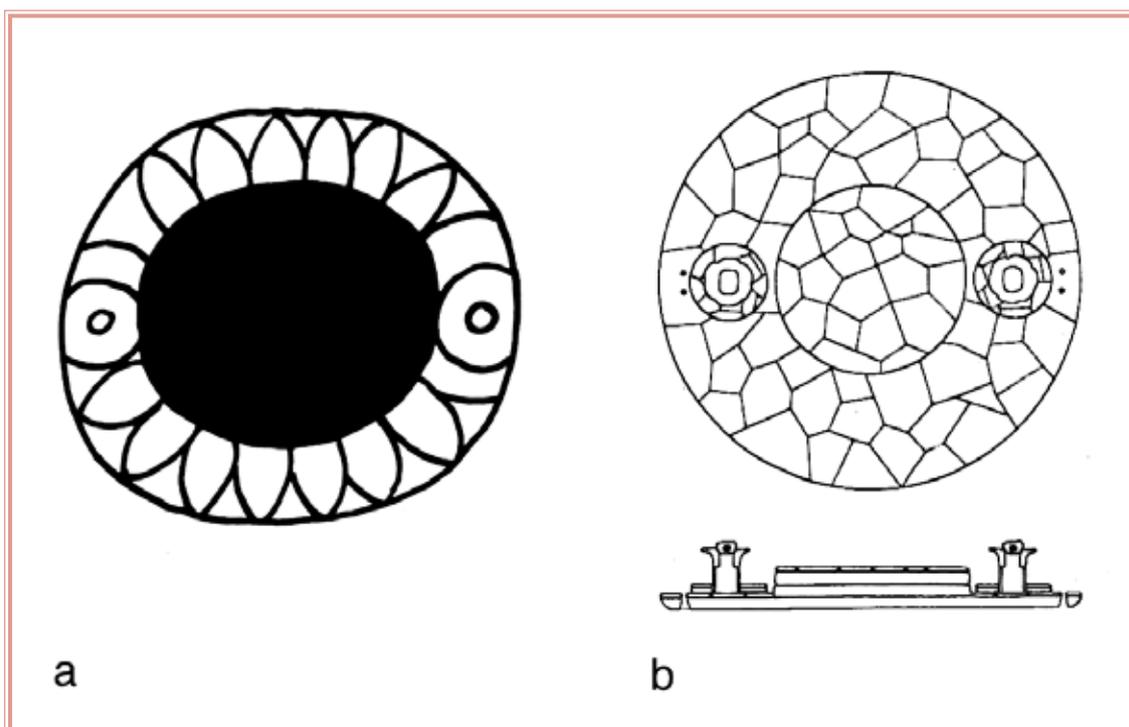


Figura 7: Representación teotihuacana (a) de un espejo provisto de orejeras (según Taube, 1992) y su equivalente arqueológico (b) encontrado en Kaminaljuyú, Guatemala (según Kidder, Jennings y Shook, 1943).



Caja de bodas. Felix Venancio R., Ameyaltepec, Guerrero, 1980. Tinta china sobre amate (60x40 cm). Col. G. Stromberg (EUA). Foto X. Zepeda.

el *nierika* de los Huicholes actuales (Kindl 2007). No cabe duda que la comparación con este elemento del pensamiento huichol proporcionaría fructíferas pistas para entender los antiguos espejos.

### El poder y la guerra

Los campos semánticos anteriormente resumidos proporcionan buenas pistas para entender la estrecha relación entre los espejos y el poder. Tanto la dimensión solar como los poderes ocultos de este objeto explican porque han sido estrechamente vinculados con los estratos más poderosos de la sociedad. Como lo apunta Olivier (1997:285-287), las fuentes escritas del siglo XVI muestran claramente esta relación entre los espejos y el poder real. La arqueología confirma este vínculo. Los espejos seguían a los gobernantes mayas en su viaje en el más allá. En Teotihuacan, formaban uno de los elementos más importantes de las grandes ofrendas dedicatorias de los monumentos de la ciudad. También adornaban a menudo la compleja vestimenta de la élite y, entre ella, la de los guerreros más destacados. El espejo dorsal, conocido en náhuatl como *tezcacuitlapilli* es, desde la época teotihuacana, la insignia por excelencia de los valientes guerreros. Numerosos testimonios arqueológicos e iconográficos atestiguan de esta relación. En Teotihuacan, muchos de estos espejos dorsales fueron encontrados entre los

adornos de los numerosos guerreros sacrificados en honor al Templo de la Serpiente Emplumada (Sugiyama, 2005). Fueron igualmente representados en imágenes de guerreros encontradas en los murales de la ciudad. En la zona maya, aparecen también en el Clásico Temprano en contextos y representaciones que muestran marcadas influencias teotihuacanas. Esta relación se prolonga en varias regiones de Mesoamérica a través del Clásico Tardío y hasta el Posclásico Tardío con un momento de especial apogeo en la época





tolteca. No habría espacio para realizar un inventario completo de estos numerosos testimonios, pero no cabe duda de que sería muy necesario.

### Conclusiones

En este breve artículo, hemos intentado proporcionar una idea general sobre los diferentes campos semánticos y las prácticas que se encontraban condensados en un objeto distintivo y ampliamente difundido entre culturas mesoamericanas. Pero también hemos insistido en la necesidad de tomar en cuenta las diversas propiedades materia-

les de los espejos y sus modalidades de uso para enriquecer nuestro entendimiento de su función. A manera de conclusión, consideraremos algunos temas que podrían merecer investigaciones futuras.

Las propiedades de las materias primas usadas para elaborar los espejos requieren, a nuestro juicio, una mayor atención. En este trabajo hemos insistido sobre la pirita y hemos destacado algunas características de este mineral que, sin duda, no pasaron desapercibidas para los que la utilizaron y que probablemente contribuyó a la constitución del complejo semántico asociado a los espejos. Dada la amplia gama de materiales empleados durante la historia prehispánica (hematita, magnetita, ilenita, obsidiana, turquesa, cobre, oro), es legítimo cuestionarse sobre las razones que determinaron el uso de tal o tal material. En el caso del reemplazo de la pirita por el metal y la turquesa, podemos suponer que se trata de un proceso de sustitución de materiales, cuyo aspecto (brillo, color amarillento) o significado simbólico (fuego, sol,...) eran equivalentes. Pero no podemos asegurar que los espejos hechos con otros materiales sean simples equivalentes de los de pirita o de metal. La obsidiana, vidrio volcánico de oscuros reflejos, o la hematita, con su brillo metálico frío y su proceso de alteración que genera pigmento rojo (hematita deriva de la palabra griega que significa “sangre”) debieron remitir a un significado bastante diferente.

Al igual que los materiales, los procesos técnicos utilizados para la fabricación de los espejos, así como sus formas de uso son aspectos que merecen nuestra atención y que podrían ser estudiados a través del análisis detallado de las microhuellas que estos artefactos conservan. Estos







análisis combinados a un estudio detallado de los contextos, de los elementos iconográficos asociados y comparados con informaciones etnográficas disponibles permitirían tal vez aclarar varios aspectos que, hasta la fecha, siguen sin comprenderse del todo.

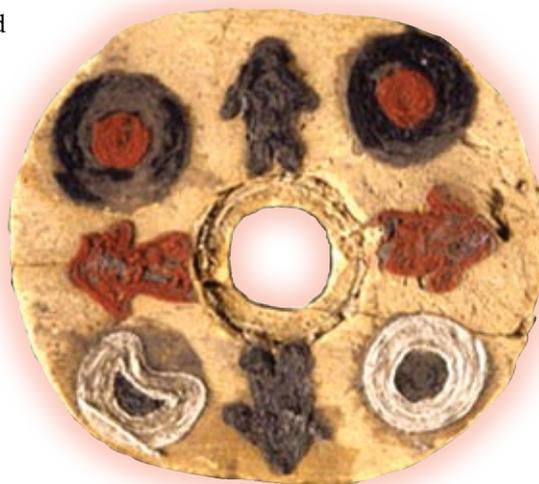
Convendría, por ejemplo, tratar de entender por qué muchos espejos de pirita presentan, en la cara opuesta al mosaico (es decir la cara escondida), elaborados diseños figurativos o bien una simple perforación central que no parecen participar al sistema de suspensión del objeto. ¿Serían las imágenes representaciones de la entidad sobrenatural o del mundo al cual el espejo está supuestamente vinculado? ¿Tendrían los agujeros centrales la misma función simbólica que los objetos perforados que los Huicholes actuales consideran como *nierika*?

También valdría la pena profundizar la cuestión de la posición de los espejos en el cuerpo de sus portadores. Las numerosas representaciones y las piezas encontradas en contextos funerarios muestran que estos objetos formaban frecuentemente parte de los adornos corporales de personajes importantes. Aparecen a menudo en la frente sobre el tocado, colocado sobre el pecho a

la manera de un pectoral o bien en la parte inferior de la espalda, amarrado a un cinturón. Si admitimos que los espejos pudieron fungir como lugares de paso entre el mundo de los humanos y mundos sobrenaturales, su ubicación en puntos específicos del cuerpo no debe de ser anecdótica. Nos podemos preguntar también cual sería el papel del que lo carga y qué relación podrían unir estas ubicaciones corporales con las diferentes entidades anímicas que se asocian con los puntos anatómicos considerados (cf. López Austin, 1980).

Finalmente, sería necesario explorar más a fondo la comparación con el *nierika* de los huicholes, e iniciar una exploración detallada de los contextos rituales donde aparecen los espejos. Como “instrumentos para ver”, estos objetos son mucho más que instrumentos ópticos, así que la relación entre la imagen reflejada y la persona que se ve en el espejo es compleja.

No cabe duda de que los espejos no han revelado todos sus secretos. Su estudio futuro tendrá que contemplar las múltiples escalas de análisis y de interpretación para lograr acercarse a las complejas funciones que pudo ocupar este emblemático objeto entre las sociedades mesoamericanas.



## Bibliografía

- ACOSTA, Jorge. “La indumentaria de las cariátides de Tula” en *Homenaje a Pablo Martínez del Río, en el XXV Aniversario de la edición de Los Orígenes Americanos*, pp. 221-229. INAH, México, 1961.
- CAROT, Patricia. “Arqueología de Michoacán: nuevas aportaciones a la historia Purhépecha” en *Introducción a la arqueología de Occidente de México*, editado por B. Braniff C., pp. 443-474. Universidad de Colima, INAH, Colima, 2004.
- DI PESO, Charles C. *Casas Grandes: A Fallen Trading Center of the Gran Chichimeca*. 8 vols. Amerind Foundation, Dagoon, 1974.
- EKHOLM, Gordon F. “The Archaeological Significance of Mirrors in the New World” en *40e CIA (Roma-Genova)*, pp. 133-135. vol. I, 1972.
- FILINI, Agapi. “Interacción cultural entre Cuitzeo y Teotihuacan” en *Tradiciones arqueológicas*, editado por E. Cárdenas G., pp. 307-327. El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, 2004.
- GUMERMAN, George J. and Emil W. Haury. “Prehistory: Hohokam” en *Handbook of North American Indians: Southwest*, edited by A. Ortiz, pp. 75-99. vol. 9. Smithsonian Institution, Washington, 1979.
- HEIZER, Robert F. and Jonas E. Gullberg. “Concave Mirrors from the Site of La Venta, Tabasco: Their Occurrence, Mineralogy, Optical Description, and Function” en *The Olmec and their Neighbors: Essays in Memory of Matthew W. Stirling*, edited by E. P. Benson, pp. 109-116. Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1981.
- HEYDEN, Doris. “An Interpretation of the Cave Underneath the Pyramid of the Sun in Teotihuacan” *American Antiquity* (40):131-147, 1975.
- KIDDER, Alfred V., Jesse D. Jennings and Edwin M. Shook. *Excavations at Kaminaljuyu, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C., 1946.
- KINDL, Olivia. “L’art du *nierika* chez les Huichols du Mexique. Un instrument pour voir”. *Les cultures à l’œuvre. Recentes en art* (Michèle Coquet, Brigitte Derlon and Monique Jeudy-Ballini, eds.), Biro éditeur, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Paris, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le nierika des huichols: un “art de voir”*. Thèse de Doctorat. Université de Paris X, Nanterre, 2007.
- KIRCHHOFF, Paul. “Mesoamérica; sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales” en *Acta americana*, pp. 92-107 vol. 1, Washington, D.C., 1943.
- LÓPEZ Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. 1a edición. ed. 2 vols. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
- LOTHROP, Samuel Kirkland. *Coclé, an archaeological study of central Panama*. Memoirs of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 7. Harvard University, Cambridge, 1937.
- NEURATH, Johannes. “‘El don de ver’: el proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola”, *Desacatos* 5, pp. 57-77, 2000.
- \_\_\_\_\_, “Ancestros que nacen”, *Artes de México* 75, *Arte Huichol*, pp.12-23, 2005.
- OLIVIER, Guilhem. *Moqueries et métamorphoses d’un dieu aztèque: Tezcatlipoca, le “Seigneur au miroir fumant”*. Institut d’ethnologie, Musée de l’homme, Paris, 1997.
- PEREIRA, Grégory. *Potrero de Guadalupe: anthropologie funéraire d’une communauté pré-tarasque du nord du Michoacán, Mexique*. B.A.R. International Series Archaeopress, Oxford, 1999.
- RIVERA Dorado, Miguel. *Espejos de poder: un aspecto de la civilización Maya*. Miraguano Ediciones, Madrid, 2004.
- SMITH, A. Ledyard and Alfred V. Kidder. *Excavations at Nebaj, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Washington, D.C., 1951.
- SUGIYAMA, Saburo. *Human sacrifice, militarism, and rulership : materialization of state ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, 2005.
- SUGIYAMA, Saburo and Leonardo López Luján. “Dedicatory Burials/Offering Complexes at the Moon Pyramid, Teotihuacan”. A Preliminary Report of 1998-2004 explorations. *Ancient Mesoamérica* 18:127-146, 2007.
- TAUBE, Karl A. “The Iconography of Mirrors at Teotihuacan” en *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, edited by J. C. Berlo, pp. 169-204. Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 1992.
- TURNER, Víctor. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press, Ithaca, 1967.





Instituto Nacional  
de Antropología  
e Historia

## DIRECTORIO

Embajador Alfonso de María y Campos Castelló

*Director General*

Doctor Rafael Pérez Miranda

*Secretario Técnico*

Doctor Luis Ignacio Sáinz Chávez

*Secretario Administrativo*

Maestra Gloria Artís Mercadet

*Coordinadora Nacional de Antropología*



*Diciembre*  
DE CAMPO

SUPLEMENTO No. 48 • MAYO-JUNIO • 2008

ES UNA PUBLICACIÓN INTERNA  
DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA  
DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Gloria Artís

*Directora Editorial*

Roberto Mejía

*Subdirector Editorial*

Vicente Camacho

*Responsable de Edición*

Sandra Zamudio

*Administración*

Cipactli Díaz

*Acopio Informativo*

Rafael Jardón

*Apoyo Logístico*

Juanita Flores

*Apoyo Secretarial*

Olga Miranda

*Corrección de Estilo*

Amadeus / Alberto Sandoval / Belem Rueda

*Diseño y Formación*

Fidel Ambrosio

Juan Cabrera

Fidencio Castro

*Envío zona Metropolitana*

Concepción Corona

Graciela Moncada

Gilberto Pérez

*Envío Foráneos*

*Oficialía de Partes*

Gloria Artís, Francisco Barriga,  
Francisco Ortiz, Lourdes Suárez,  
Xabier Lizarraga, María Elena Morales

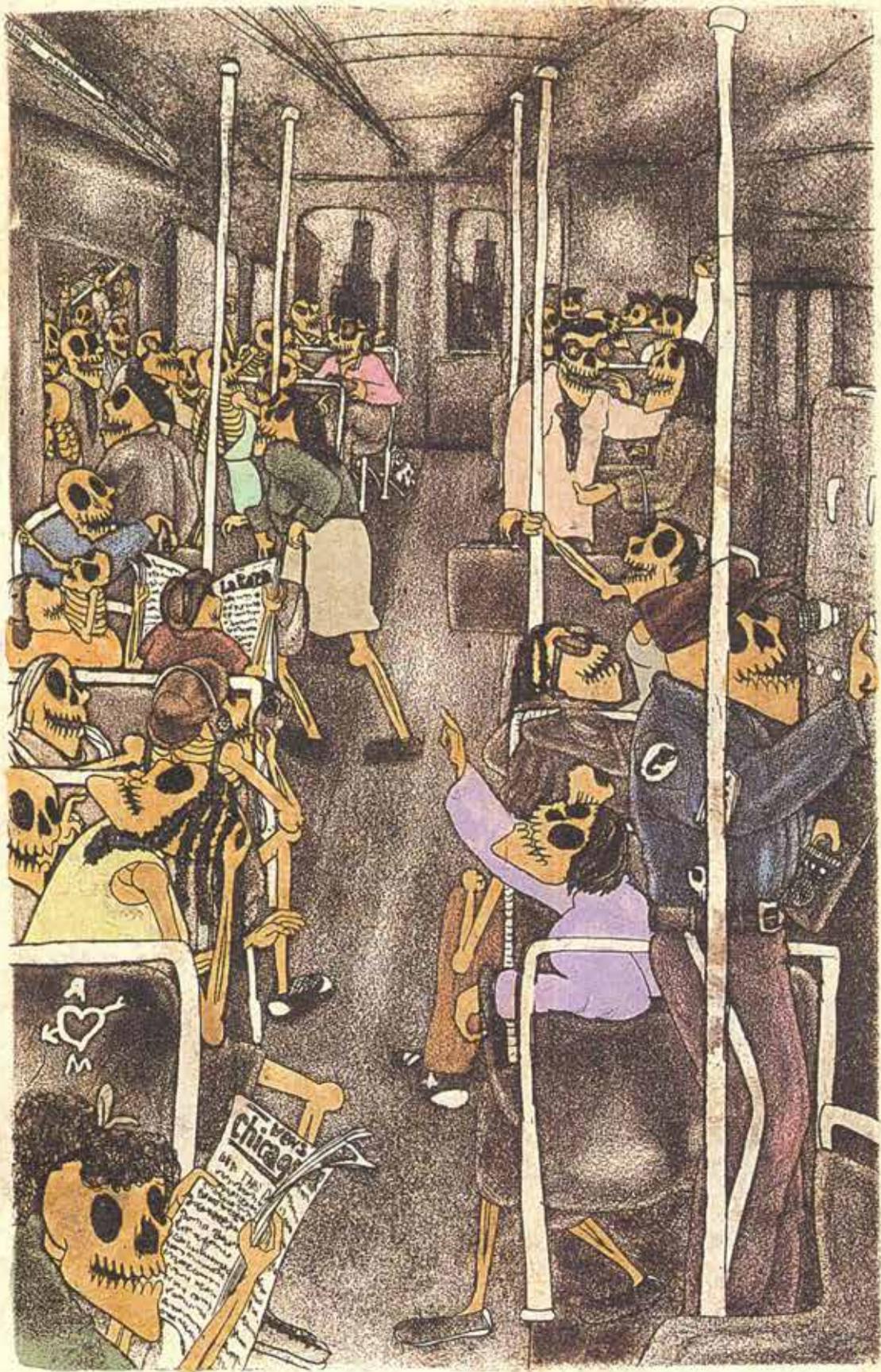
*Consejo Editorial*

Olivia Kindl

Johannes Neurath

*Coordinador de este número*





29/33 II Ed. "En el Tercer" 