



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA NAVEGACIÓN DEL TAMBOR Y EL VUELO DE LOS NIÑOS:
COMPLEJIDAD RITUAL HUICHOL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:
RICARDO CLAUDIO PACHECO BRIBIESCA

TUTOR
DR. JOHANNES NEURATH KUGLER
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

COMITÉ TUTOR
DRA. MARÍA DE LOURDES BÁEZ CUBERO
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
DRA. LAURA ELENA ROMERO LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Natan y *Turutemai*

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación, sólo ha sido posible gracias al apoyo de muchas personas e instituciones a lo largo de varios años de trabajo. Para comenzar quiero agradecer a la UNAM por abrirme sus puertas desde el año 2007, y apoyarme para realizar mis estudios de posgrado, tanto de maestría como de doctorado, en especial al posgrado en Estudios Mesoamericanos, la Facultad de Filosofía y Letras, y el Instituto de Investigaciones Filológicas.

En la coordinación del posgrado en Estudios Mesoamericanos, ha sido de gran valía el trabajo de la doctora Carmen Valverde, excelente coordinadora, quien no cesa en apoyar y motivar a los estudiantes, brindándonos todos los recursos posibles para que podamos desarrollar en las mejores condiciones nuestras investigaciones. A ella y su equipo de trabajo, conformado por Elvia Castorena y Myriam Fragoso, mil gracias por todo.

El apoyo de CONACYT ha sido invaluable, y me ha permitido dedicarme por cuatro años tanto a mis estudios de doctorado, como a desarrollar la investigación, algo imposible sin la beca de manutención que me fue otorgada, por lo anterior quedo infinitamente agradecido con el Consejo.

Durante la investigación realicé varias temporadas de trabajo de campo en los Estados de Nayarit, Jalisco, Zacatecas y San Luís Potosí, gracias a los apoyos económicos adicionales que recibí por parte del PAEP (Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado), por tanto debo un agradecimiento a la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, quien año con año asignó recursos a mi proyecto.

Con las doctoras Lourdes Báez Cubero y Laura Romero López estoy muy agradecido, por apoyarme para ingresar al doctorado, por formar parte de mi

comité tutorial, y por todo el trabajo que conlleva ello, en especial por el seguimiento puntual que sobre mi trabajo han hecho y sus observaciones, las cuales me han servido para enriquecer y redirigir el rumbo de la investigación.

En la Sierra del Nayar, quiero agradecer a la comunidad de Santa Catarina y en específico a la gente del centro ceremonial de Las Latas, *Keuruwit+a*, a quienes conozco desde 1992, en dicho lugar he establecido fuertes vínculos de amistad a lo largo de más de dos décadas, motivo que me ha permitido realizar investigación etnográfica de largo alcance.

Por lo anterior, debo un especial reconocimiento a múltiples familias y personas con rostro, algunas de los cuales ya han fallecido, a los *mara'akate*: José Robles Cosío (†), Julio Robles, Dionisio Rosas, Eutimio de la Cruz Domínguez (†), Marcos Torres (†), y a los señores, Rafael de la Cruz Carrillo, Antonio Candelaria Carrillo, Pascual Pinedo y Lorenzo Mijares, personas que permitieron mi estancia y participación en actividades de corte ritual, brindándome a su vez la hospitalidad de sus hogares y compartiendo conmigo sus experiencias de vida y conocimientos sobre la tradición, en un contexto, que es actualmente adverso para la investigación antropológica en la zona, siendo ésta, no bien recibida, por las Asambleas de comuneros y autoridades huicholas de la Sierra.

Parte de la actual obra se construyó con la participación en distintos eventos y la presentación de los avances que hasta el momento se habían alcanzado, referentes para ello fueron el XIII Coloquio de Doctorandos (2012) y el 5to Congreso de Alumnos de Posgrado de la UNAM (2015). Especial relevancia tuvo el Coloquio Mostrar y Ocultar en el Arte y los Rituales: Perspectivas Comparativas (2012), realizado por el Instituto de Investigaciones Históricas, de donde surgieron dos ensayos pilares de nuestra tesis: “Volverse invisible ante los muertos. El uso de pintura corporal negra en los rituales funerarios *wixaritari*” (en prensa) y “Centros anímicos y pintura corporal en rituales *wixaritari*”, publicado en el número 13 de la revista *Estudios Mesoamericanos*.

En una primera fase del trabajo, agradezco a la doctora Olivia Kindl (El Colegio de San Luís) y al doctor Paul Liffman (El Colegio de Michoacán), colegas etnógrafos del Gran Nayar, sus observaciones al ensayo presentado en el Coloquio Mostrar y Ocultar, y también a los Doctores Carlos Bonfiglioli (Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM), y Guilhem Olivier (Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM), por sus dictámenes internos.

Un importante referente del trabajo fueron dos cursos sobre antropología del arte titulados: “La vida de las imágenes, hacia una antropología del arte mesoamericano”. Impartidos durante el 2013 en el Museo Nacional de Antropología por su ex-directora, la doctora Diana Magaloni (Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM), y el doctor Johannes Neurath, de donde germinaron dos trabajos: “Grafismos faciales y visiones del mundo acuático” (ensayo-cédula de una pieza arqueológica), y “El tambor huichol, noción de persona y pintura corporal” (ensayo-cédula de una pieza etnográfica), mismos que nutrieron la actual tesis.

La actual tesis, también se nutrió del proyecto de Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, de la Coordinación Nacional de Antropología del INAH, sobre todo de las líneas de investigación sobre Cosmovisión y Chamanismo, en donde desarrollamos algunas ideas que sirvieron como trampolín tanto para la tesis de maestría como para la de doctorado. En el proyecto siempre fueron valiosas para nuestro trabajo las aportaciones de las doctoras Marina Alonso, Lourdes Báez (sinodales en nuestro examen de maestría), Catherine Good y muchos otros colegas, que harían que la lista fuera casi interminable.

Para finalizar, quiero decir que conocí al doctor Johannes Neurath hace 24 años, curiosamente entre barrancas, en la Sierra Madre Occidental, durante un ritual de la Semana Santa Huichola. En aquella época, cada uno hacía trabajo de campo, él precisamente para su doctorado, y yo, apenas iniciando mis estudios de licenciatura en antropología. Veintitantos años después, me congratula seguir haciendo algo juntos, en torno a los huicholes de carne y hueso que ambos conocemos, motivo por el cual, le agradezco infinitamente

todo su apoyo, como amigo, maestro, colega, tutor y lo que en un futuro se vaya acumulando.

INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO 1	
ANTECEDENTES	27
1.1. Estudios previos sobre la fiesta del tambor	27
CAPÍTULO 2	
RITUAL Y PERSONA	41
2.1. Una lectura nueva y distinta sobre la fiesta	41
CAPÍTULO 3	
LA VIDA DEL TAMBOR: DE OBJETO A SUJETO	59
3.1. La hechura del instrumento musical: El tambor <i>tepo</i>	59
3.2. Corporalidad, piel y mitología: El parche del tambor	75
3.3. Arcas y tambores: troncos ahuecados	78

CAPÍTULO 4

LA AGENCIA DEL TAMBOR: LA AUTONOMÍA

DE LAS IMÁGENES	93
4.1. El espacio para los invitados y las pinturas con flores	93
4.2. El tambor como sujeto	96
4.3. Vestido para la ocasión: El tambor <i>tepo</i> y la pintura amarilla	102
4.4. El fuego interno y la presencia de <i>Tatewari</i> : “Nuestro Abuelo Fuego”	113
4.5. El percutir del tambor	117
4.6. Las sonajas	125
4.7. El canto	129
4.8. Quimera y espacio ritual	136

CAPÍTULO 5

EL VUELO: LOS NIÑOS ALADOS EN *WIMA KWAXI*

Y SU DEVENIR EN PERSONAS	145
5.1. Identificaciones parciales, vida y devenir	145
5.2. Preexistencia, muerte y renacimiento	152
5.3. Soñar su nombre, para poder “ser”	161
5.4. La pintura <i>uxa</i> y la breve luminosidad de los niños	168
5.5. La pintura <i>y+marika</i> , y la invisibilidad de los niños	186
5.6. La curación multitudinaria	192
5.7. Las estaciones en el vuelo, el arribo a <i>Wirikuta</i> y las inmolaciones	200
5.8. El retorno a Las Latas y la pérdida de las alas	203

CAPÍTULO 6	
LA NAVEGACIÓN: LA COCCIÓN DE LAS CALABAZAS Y LOS ELOTES EN <i>TATEI NEIXA</i>	211
6.1. El viaje por el país de los muertos y la iniciación de los frutos	211
6.2. La danza de la madre maíz y los frutos como alimento	214
CAPÍTULO 7	
CONSIDERACIONES FINALES	223
BIBLIOGRAFÍA	233
GLOSARIO	243
ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS	251
ANEXO DE DISEÑOS DE PINTURAS FACIALES CON <i>UXA</i>	261

NOTA: El sistema lectográfico del idioma huichol (*wixarika niuka*) cuenta con los siguientes 17 símbolos: *a, e, i, +, h, k, é, m, n, p, r, t, u, w, x, y* y *y´*. La grafía *+* (“i herida”) corresponde a una vocal abierta que se pronuncia como una combinación de la *i* con la *u*. La letra *h* se pronuncia como el inglés o el alemán; la *x*, como *sh* o *shr* en inglés o *rr* en castellano, y la *w*, como en inglés *wind*; ‘es el ‘saltillo’. Las demás letras se pronuncian como en el castellano.

INTRODUCCIÓN

Tatei Neixa o Wima Kwaxi, es una festividad que los indígenas *wixaritari* celebran hacia el final de la temporada de lluvias, una vez que los frutos de los cultivos de sus milpas se encuentran casi totalmente desarrollados y en vísperas de poder ser cosechados. Comúnmente, dicha fiesta coincide con las últimas semanas del mes octubre, y forma parte del ciclo ritual agrícola que se realiza para cerrar el temporal, y despedir o alejar a las lluvias.

Además de ser un ritual que se enfoca en los nuevos frutos de la milpa que las familias cultivan cada año: maíces y calabazas principalmente, también son los niños pequeños, recién nacidos y hasta cinco años de edad figuras centrales en dicho ritual. Identificados, infantes y frutos tiernos de la milpa, en su condición de frutos nuevos y tiernos, en *Tatei Neixa o Wima Kwaxi*, se combinan “los ritos de paso estacionales con los ritos de iniciación correspondientes al ciclo vital” de los seres humanos (Neurath, 2002: 283).

Aparte de la figura central de las mazorcas de maíz, calabazas y niños, el ritual se distingue y gira en torno a la percusión del tambor *tepo*, considerado un ancestro mítico, específicamente el venado *Tamatsi Kauyumarie*. Razón por la cual este ritual es comúnmente conocido como la fiesta del tambor, a pesar de no ser el único ritual del ciclo agrícola en donde aparece dicho instrumento musical.

El tambor *tepo*, es tocado en dos grandes fiestas agrícolas: *Namawita Neixa*, y *Tatei Neixa* o *Wima Kwaxi*, correspondientes a cambios de ciclo estacional lluvias/secas. La primera, se lleva a cabo al final de la época de secas, cuando las lluvias han arribado a la sierra, regularmente a finales del mes de mayo o principios de junio, y la segunda, cuando el temporal va de salida, regularmente en los últimos días del mes de octubre. Cuando en la *Namawita Neixa* se reciben a las lluvias y se comienza a preparar la tierra para sembrarla, en *Tatei Neixa* o *Wima Kwaxi*, se despiden las lluvias, con el fin de que los frutos de la milpa terminen de crecer y madurar para poder ser cosechados.

Una diferencia entre estas dos fiestas, como lo menciona Neurath (2002), es que en la fiesta de la *Namawita Neixa* el *tepo* sólo aparece durante la noche y en el interior del gran templo *tuki*. Mientras que en *Wima Kwaxi* o *Tatei Neixa*, el tambor es tocado tanto en el día como en la noche; en el día en el patio y en la noche en el templo *tuki*. Por otra parte, cuando *Namawita Neixa* únicamente tiene que ver con las semillas que serán sembradas, en *Wima Kwaxi* o *Tatei Neixa*, son niños y frutos de la milpa, originalmente semillas, los personajes centrales.

La identificación que los huicholes establecen entre niños y vegetales, llámense mazorcas de maíz o calabazas, hace de este último ritual un espacio idóneo para el estudio del “ser”, ya que ambos, tanto infantes como frutos de la milpa son considerados sujetos y por lo mismo como términos de una relación. Lo mismo sucede con el tambor, artefacto ritual que durante el desarrollo de la festividad adquiere agencia, pasando de ser un objeto, un instrumento musical, a ser un sujeto, concretamente un ancestro mítico.

La idea, de que vegetales y objetos, tengan vida, y sean sujetos, al igual que los seres humanos, es algo inaceptable para una ontología naturalista como la nuestra, sin embargo, algo que podría parecer ridículo, e incluso imposible para nosotros, no lo es, para sociedades en donde las ideas sobre la transformación de los seres se da sin muchos problemas.

Por el contrario, en ontologías como las de los huicholes, en donde operan principios analogistas y animistas, fundamentalmente, es posible que algunos animales, plantas, objetos, astros o accidentes geográficos, se afirmen y consideren bajo determinadas circunstancias, principalmente rituales, como iguales a los seres humanos, es decir, personas. Circunstancia que se origina, al asumir, que éstos forman parte de la humanidad desde el tiempo mítico o primigenio, como individuos de nuestra especie.

Por lo tanto, se trata de ex-humanos, seres cuyos cuerpos, se vieron en un tiempo remoto transformados, mismos que en algunos casos siguen conservando hasta la actualidad. Ejemplos en la mitología *wixarika* hay muchos, como el del Sol, quien de ser un joven, se convirtió en un astro, o el de las diversas variedades de maíz criollo o tradicional, que hasta hoy día los huicholes cultivan, que de ser cinco muchachas, se transformaron en mazorcas de distintos colores, maíces de color amarillo, rojo, azul, blanco y pinto.

Lo interesante de las narrativas míticas en torno a estos ex-humanos, es que sus cuerpos se transforman, pudiéndolo hacer de diferentes formas, y no siempre, en un mismo sentido. Es decir, en algunos casos, son cuerpos humanos, los que se tornan en astros o plantas, como en los ejemplos antes descritos, y en otros casos, son cuerpos de animales, los que se tornan humanos, o en cosas.

Un buen ejemplo, es el del primer agricultor y su perra, un canido que se transforma en mujer y con quien el joven, antes un venado, se casa. No sin antes, haberse salvado de una gran inundación, en un arca, construida por el mismo agricultor, embarcación, que también es otra de las transformaciones de el mismo personaje mítico, es decir, el venado. En el interior de dicha arca, viaja su perra y futura esposa, pero también semillas, entre las que se encuentran las cinco variedades de maíz, quienes también terminan siendo sus mujeres, con las cuales procrea una gran familia, de la cual descienden los huicholes contemporáneos.

A partir de lo anterior, consideramos que es irrelevante preguntarse qué y quiénes pueden ser considerados como personas para los huicholes, pues esto derivaría en una lista interminable, además de resultar ocioso en ontologías en donde las posibilidades de transformación de los seres se presentan casi como infinitas. Pero sí útil, cuestionarse sobre cómo es, o qué tiene que suceder, para que objetos en casos concretos, como el tambor *tepo*, se transformen en sujetos durante la acción ritual, como sucede en la fiesta del tambor. O cómo se logra que niños, calabazas y elotes cuenten con atributos mediante los cuales pueden ser invisibles o visibles, ante otros existentes, cualidades propias principalmente de muertos o deidades, con las que también los menores y los frutos tiernos terminan identificándose durante dicho ritual.

Como una basta literatura etnográfica ha dejado bien claro, la humanidad, para distintas sociedades indígenas, no es algo que se limite a lo que nosotros concebimos como seres humanos, lo que significa que la humanidad está por encima de todo. De tal manera, que lo que comparten las distintas colectividades de existentes, es lo que podríamos llamar una misma cultura, existiendo una diversificación de corporalidades, en donde el cuerpo humano, no es el atributo que define, eso que entendemos por humanidad.

Desde la lógica indígena, la humanidad como condición, es parte del tiempo primigenio, y no algo posterior, como es visto en algunas ontologías naturalistas, en donde se considera que el ser humano pasó previamente por un estadio de animalidad e incluso bestialidad. De esta manera, estas otras subjetividades, se afirman y consideran, como seres que forman, o formaron parte de un mismo ámbito, con quienes se tienen cosas en común, pero donde el cuerpo es el gran diferenciador. De ahí que la inestabilidad de los cuerpos, sea algo recurrente en las narrativas y prácticas rituales *wixaritari*.

Por lo tanto, lo interesante para nuestra investigación, es centrarse en los procesos y fenómenos implicados en la transformación de los cuerpos, y su control durante la acción ritual, en lugar de su fabricación, a pesar de las contradicciones aparentes y abundantes, en el discurso sobre la hechura de los cuerpos.

Para los huicholes, la transformación no es algo que radica en lo creíble, sino más bien forma parte del ámbito de lo que es posible, situación que no sólo implica un cambio de corporalidad, sino de los seres mismos, que aprovechan de los atributos y beneficios que sus cuerpos transformados les dan.

El cambio, implica la adquisición de destrezas, fuerzas y aptitudes, algo que los huicholes consideran “poderes”, como por ejemplo, la capacidad de volar como las aves o los insectos, mirar en la oscuridad como los cánidos o los félidos, o ser invisibles como los muertos, algo que las transformaciones corporales vuelven asequibles.

La corporalidad, se define por su inestabilidad natural, y la transformación se encuentra cimentada como ya mencionamos en una noción de humanidad extendida, en donde estas otras subjetividades, al ser consideradas en condiciones particulares como personas, a pesar de sus diferencias corporales, son algo próximo para los humanos.

Un medio privilegiado de transformación y cambio de corporalidad, al que los huicholes son muy afectos, es el uso ritual de pintura corporal, misma que aparece en múltiples rituales, entre los que se encuentran *Tatei Neixa* o *Wima Kwaxi*. Al respecto, y basándonos sobre el estudio de los rituales funerarios, antecedentes de nuestra investigación sobre la noción de persona *wixaritari* (Pacheco, 2010), nosotros señalamos, que la manipulación ritual de los cuerpos, mediante la aplicación de pintura, permite a los asistentes, transformarse, experimentando un cambio ontológico, a través del cual pueden relacionarse de una forma más segura, con otros seres que pueblan el universo.

Sin embargo, y a diferencia del ritual mortuario, en la fiesta del tambor el cuerpo de la gente no sólo se pinta de color negro, sino también de amarillo, y no son únicamente cuerpos humanos a los que se les aplica dicha pintura, sino son también objetos, como por ejemplo instrumentos musicales: tambores y sonajas.

A su vez, las transformaciones o cambios ontológicos, además de operar a un nivel individual, también se suceden de forma colectiva. Es decir, al igual que en los funerales, la persona puede pasar, con el uso de la pintura corporal de ser visible a invisible, o viceversa, pero también, grupos de individuos, pueden transformarse colectivamente en un solo ser, dando vida a una quimera.

Lo interesante del estudio sobre la transformación en la ritualidad *wixarika*, es que existe un amplio espectro de posibilidades si de metamorfosis se trata. En la fiesta del tambor, por ejemplo, es posible explorar cómo un instrumento musical, pasa de ser un simple objeto a ser sujeto, un ser complejo que para cobrar vida depende de otras subjetividades, y de las propias acciones de los seres humanos en el ritual, quienes en colectivo, se transforman en un solo ser, una quimera sonora, cuya corporalidad y atributos son las de un cervido y un águila.

No sólo se trata de un objeto, que se vuelve sujeto, concretamente un ancestro, cuya corporalidad es la de un instrumento musical y a la vez un venado con alas, quimera constituida por la intervención de individuos pertenecientes a la especie humana, y un conjunto de ancestros míticos, sino también de infantes alados que colaboran en ello, y cuyas características o cualidades, son más próximas a las deidades, que a sus congéneres humanos entre quienes se encuentran.

Se trata de niños con alas, cuya corporalidad no es visible para los legos, los cuales se transforman durante el ritual, en seres visibles pero también invisibles, y al término de cinco años, en seres humanos completos, lo que implica la pérdida de sus órganos de vuelo, y a su vez, una especie de desarraigo del colectivo de existentes o deidades, del cual venían formando aún parte.

Como podemos prever, el estudio de las ontologías, la persona, el ritual, la transformación y el chamanismo entre los *wixaritari*, es mucho más complejo de lo que parece, producto de una tradición intelectual que derrocha imaginación y creatividad. Lo anterior, exige al antropólogo, un esfuerzo titánico

para comprender la praxis ritual y los procesos que dan vida a la metamorfosis de los seres, y las relaciones sociales que se entretajan, entre los seres humanos, y los demás colectivos de existentes que pueblan el universo huichol.

En la etnografía *wixaritari*, uno debe tomar en cuenta que la corporalidad humana no es el atributo que define la humanidad, y que pueden existir una diversidad de cuerpos en donde ésta se manifieste, como es el caso del tambor *tepo*, el cual experimenta durante la fiesta del tambor, una serie de transformaciones, a través de las cuales, transita de objeto a sujeto.

Como objeto, las características físicas del tambor, son las de un tronco de árbol ahuecado, al cual se le ha sujetado un parche de piel de venado, que sirve para ser percutido. Sin embargo, mediante la praxis ritual y como sujeto, el tambor funge como cuerpo, que sirve para ser ocupado temporalmente por el ancestro *Tamatsi Kauyumari*, un venado, quien en el tiempo mítico fuera persona.

Es decir, fuera del tiempo y la praxis ritual, el tambor sólo es un artefacto, y es a partir de que su tronco es ocupado por el ancestro *Tamatsi*, que el tambor como instrumento musical, deja de ser un objeto inerte, adquiriendo vida y agencia, a partir de un cúmulo de relaciones y acciones rituales, que son las que lo dotan de subjetividad.

Las relaciones rituales, de las cuales depende el tambor *tepo*, para adquirir vida y agencia, no tienen que ver únicamente con el *mara'akame* y su canto, sino con un vasto conjunto de actores sociales que participan en el ritual, y cuyas acciones en colectivo, son las que terminan dotando de subjetividad al instrumento musical.

Entre los actores sociales que podemos identificar, se encuentra el *mara'akame*, y diversos ayudantes, que a continuación enlistamos: Los segunderos, dos hombres que secundan el canto del *mara'akame*. Las águilas o *werikate*, dos hombre que lo acompañan, sosteniendo las alas del tambor. El

grupo de peyoteros o *hikuritamete*, que lo auxilian en todo tipo de actividades. Las madres, y padres de los niños, quienes junto con sus familias, los niños o *tuwaino*, y un gran número de individuos de la comunidad, son los que percuten el instrumento a lo largo de dos días.

A los actores humanos, se suman otros ancestros míticos, como el Padre Sol, *Tayao*, el Abuelo fuego, *Tatewari*, y las madres, *Werika Wimari*, la joven águila y *Tatei Niwetsika*, la madre maíz.

Las principales acciones rituales, mediante las cuales el tambor *tepo* adquiere vida y agencia, dependen principalmente, del atavío o ropajes que lo distinguen como un peregrino, de pintar su cuerpo exterior de color amarillo con pintura *uxa*, de su percusión, del canto del *mara akame*, de calentar su interior con fuego con trozos de ocotes encendidos, de los residuos de hollín generados por el humo negro de los ocotes, mismos que pintan el interior de su tronco, y del sonido generado por las sonajas que los niños y sus madres agitan, entre otros.

Al adquirir vida y agencia, el tambor no sólo deviene en ancestro, sino en quimera. Un ser compuesto, con cuerpo de venado y alas de águila, que trotando y volando, lleva a los niños a distintos lugares de la geografía ritual en donde viven sus otros ancestros. Se trata de una quimera sonora, en donde el ancestro venado *Tamatsi Kauyumari* surge como presencia y se deja percibir ante los participantes en el ritual, principalmente por el sonido que genera su trote, el pulso de corazón, el jadeo de su respiración y el aleteo de sus alas.

Por lo anterior, la transformación de objeto a sujeto, en donde el tambor se convierte en una ancestro y en quimera, no es algo que radique en el campo de las creencias, sino de las posibilidades. Lo cual implica, no únicamente un cambio de corporalidad, sino de la esencia de los seres mismos, que aprovechan de los atributos adquiridos, y los beneficios que sus nuevos cuerpos transitorios les proporcionan.

En cuanto a los niños, estos se identifican con los frutos tiernos de la milpa, ambos son más cercanos a otras colectividades de existentes, madres y padres míticos que les han dado la vida y los han otorgado a los seres humanos. Por tal situación, los niños a pesar de ser crías de humanos, antes que nada, son casi como los ancestros, pero sin serlo, y sin embargo, potencialmente o en tránsito de ser humanos. De tal manera, que no se nace humano, sino que son las acciones rituales de sus padres biológicos y la comunidad, las que contribuyen para que opere un cambio de status.

Entre seres humanos, pero aún sin serlo, los niños siguen de alguna manera formando parte de la colectividad de ancestros, de donde provienen y han llevado una preexistencia, por ello se les considera con cualidades distintas a las de los humanos, como seres alados, con la capacidad de volar, y facilidad para relacionarse y comunicarse con las deidades.

La participación de los niños, en cinco rituales del tambor, permite que sus padres humanos, cumplan con el compromiso y el pago de deudas rituales, que se generaron, una vez que los ancestros les otorgaron un hijo. Exentados del compromiso, los niños quedan de alguna manera liberados, lo que les permite alcanzar la condición final como seres humanos, al distanciarse de los ancestros, lo que se refleja ritualmente, al desproveerlos de las alas invisibles, con las que antes contaban al ser *tuwaino*.

Respecto a los frutos tiernos de la milpa, estos se autosacrifican cubriendo la ruta completa de los ancestros míticos, al hacerlo alcanzan la iniciación deviniendo también ellos en un ancestro, específicamente la madre maíz, *Tatei Niwetsika*. Transformados en alimento, se brindan a los humanos, lo que rompe la identificación que antes prevalecía entre niños, calabazas y mazorcas, posibilitando que los infantes por fin puedan comerlos, sin el riesgo de estar consumiendo a un igual.

ANTECEDENTES

CAPÍTULO 1 ANTECEDENTES

1.1. ESTUDIOS PREVIOS SOBRE LA FIESTA DEL TAMBOR

Tatei Neixa o *Wima Kwaxi*, como gran parte de los rituales del ciclo agrícola estacional, es una festividad sobre la cual existe un gran cúmulo de información. Muchos son los autores que han escrito al respecto, algunos pioneros y los que les han seguido, han generado datos etnográficos de gran valía, y a su vez muchas veces repetitivos. Por ende, en este apartado hemos decidido incluir principalmente a los pioneros, pues es gracias a ellos, que existen las bases etnográficas sobre el tema, y únicamente algunos autores, que consideramos enriquecieron lo que ya existía, proponiendo nuevas lecturas:

“De los tres mitotes anuales (*neixa*) huicholes, *Tatei Neixa* es, en términos relativos, la fiesta mejor documentada. Descripciones y análisis se encuentran en Lumholtz (1902: 31-36), Preuss (1998 [1908b]: 273), Zingg (1982, 2: 143-167), Anguiano y Furst (1978), Fikes (1985, 1993b: 175-188) y Palafox Vargas (1993). Nosotros la documentamos siete veces entre 1993 y 1995 (Neurath, 2002)” (Neurath, 2008b: 45).

En la obra de Lumholtz, es en donde podemos encontrar las primeras referencias en torno a este ritual y por ende una riqueza de datos al respecto. Bautizándolo como “la fiesta de las calabazas verdes” (1986: 217), el autor también proporciona tempranamente un término con el cual los huicholes le nombran, el cual sigue siendo poco conocido hasta la actualidad: “*wima kwari*”,

el cual traduce como “tocar el tambor”, correspondiente a la fase en que los niños se van a dormir, y los frutos tiernos se cocinan al fuego.

Entre los datos importantes recogidos por el autor, que podemos relacionar con la noción de persona y la vida de los artefactos rituales, se encuentra una descripción del tambor *tepo* y los elementos que lo componen:

“Se para sobre un disco de lava volcánica (...). Las estatuas de los dioses se hacen descansar sobre discos semejantes, que representan sus escudos y como el instrumento, á semejanza de todas las cosas, es, en concepto de los huicholes un ser vivo, tiene que sostenerse lo mismo que los hombres y los dioses” (1946: 32).¹

Las aportaciones del noruego, subrayan la importancia del tambor *tepo* dentro del ritual, proponiendo ya para esas épocas, aunque sin mucha profundidad, una noción de vida que para los huicholes trasciende a determinados objetos rituales, como instrumentos musicales, y una equiparación entre humanos, dioses y objetos, como personas.

A pesar del cúmulo de información, que Lumholtz atesoró sobre la fiesta del tambor, éste no propuso ninguna interpretación concreta sobre dicho ritual. Revisando su trabajo, escuetamente hablando sobre las cruces de estambre o *tsikuri*, se limita a decir: “los ojos colocados sobre la cabeza de los niños expresan oraciones para que la mirada de los dioses se pose sobre los niños y los mantenga sanos” (1986: 216), un dato que podríamos tomar como una posible interpretación, al respecto de dicha fiesta.

Contemporáneo de Lumholtz, el alemán Konrad Theodor Preuss, pocos años después, interesado en el ciclo anual de las fiestas de los antiguos mexicanos y en dar explicaciones en torno a la religión de los aztecas, se aventura a hacer investigación de campo entre diferentes grupos indígenas de la Sierra Madre

¹ Es importante aclarar, que aunque Lumholtz habla de lava volcánica, en realidad este y otro tipo de artefactos rituales, entre los que se encuentran esculturas, son fabricados con un tipo de piedra caliza o cantera, característica de la región, un material de poca dureza y peso, pero de gran durabilidad, cuya maleabilidad permite tallarla con cierta facilidad, en la actualidad principalmente a partir de objetos punzocortantes como cuchillos, navajas o machetes, con los cuales se corta y pule la piedra, hasta alcanzar la forma deseada.

Occidental, en donde logra recoger información sobre la fiesta del tambor, a la cual llama fiesta de la cosecha, o fiesta de las calabazas y los elotes tiernos

Su estudio, se destaca por el interés de los cantos y mitos relacionados con la fiesta, cuyos contenidos dice él mismo, hablan de la alegría de los dioses, por el resultado exitoso de los frutos de las milpa y su cooperación en las lluvias. Así como por el viaje de los niños al lugar de la salida del sol. Para él, dicho viaje, trata de una repetición de la migración original de los dioses, visitando sus moradas en la tierra. Un viaje, en el cual Preuss da a entender, no se puede participar, si se desconoce y no se comprende la lengua nativa: “Es una lástima que no sea posible acompañarlos en este viaje lleno de aventuras. Tampoco podemos escuchar los mitos que se cantan sobre los diferentes dioses que visitan” (1998: 275).

Al referirse a los niños, Preuss, los considera representaciones de vegetales, específicamente calabazas, en vez de identificaciones de éstas. Al mismo tiempo, y sin hablar de transformación o metamorfosis, los relaciona con las aves, específicamente con un pájaro que vive en la costa, y recoge el nombre indígena con el que son llamados los niños, *teuainurixé*,² un término importante sobre el cual más adelante abundaremos, el cual sirve para entender la identidad previa de los niños, como seres alados, que pertenecen a otras colectividades de existentes, antes que a las de los humanos.

Preuss, no sólo pone atención en los niños y los frutos de la milpa, sino en otros personajes rituales, en particular dos hombres, o águilas que acompañan a los pequeños en su viaje, fundamentales para entender la quimera venado/águila de la cual hablaremos más tarde. Así mismo, nos habla de existentes, que en forma de lluvias llegan a la tierra en la primavera, y se retiran en la época de la cosecha, subiendo al cielo y tomando la forma de estrellas, a las cuales extrañamente identifica como: “demonios astrales de la

² “Muchas décadas más tarde, Anguiano y Furst, encuentran un término específico con el cual los niños son designados, el cual registran con una grafía distinta a Preuss, que sin embargo sabemos hace referencia a lo mismo: “reciben el nombre colectivo de *tevainurixi*” (1987: 59).

fertilidad” (1998: 274), quienes vendrían siendo para nosotros, diversas madres míticas.

Los datos de Preuss, no sólo son valiosos por haber sido aportados por uno de los pioneros de la etnografía en torno a los huicholes, junto con Lumholtz, sino por subrayar la importancia de la acción enunciativa de cantos y mitos, como un complemento importante para el entendimiento e interpretación de las fiestas. A su vez, es un autor que abre varias líneas de análisis para la fiesta del tambor, como un ritual que guarda cierta relación con las cosechas, la presencia de existencias que colaboran con el crecimiento de las milpas y su retirada en forma de lluvias, y la condición alada que caracteriza al niño o *tuwaino*, lo que lo aproxima a colectividades de existencias como los dioses, distanciándolo de los humanos.

Ya en la década de los 30 del siglo XX, el antropólogo norteamericano Robert Zingg, registra el mismo ritual en la localidad de Ratontita (San Sebastián), designándola como la “ceremonia de los primeros frutos”, mencionando que:

“Resulta obvio que el acento se inclina hacia las diosas de la temporada húmeda, ya que las mujeres y los niños son los principales participantes de esta ceremonia (...). Esta ceremonia es para las mujeres y los niños tal como corresponde a una ceremonia de fertilidad y multiplicación” (1982: 145).

Zingg, señala que se trata de una celebración importante y concurrida, en donde los primeros elotes y calabazas cosechadas por las familias son ofrecidas como ofrenda a los dioses, siendo hasta el final de la fiesta, que la gente puede comer de sus cosechas:

“Más que una fiesta de acción de gracias, esta ceremonia vuelve a la gente más sagrada y a los primeros frutos menos sagrados para que se los pueda comer sin peligro. Los mitos dicen claramente que esta ceremonia quita las impurezas de los primeros frutos y los vuelve aptos para ser consumidos. Sin esta ceremonia, los alimentos estarían tan impuros en sentido ritual, que si los huicholes los comieran en esas condiciones, morirían” (1982: 151).

Cuatro décadas más tarde, Peter Furst y Marina Anguiano (1987), dedican una obra exclusivamente a dicho ritual, y proporcionan por primera vez el segundo

término con el que los huicholes llaman a esta fiesta, *Tatei Neixa*,³ más el de *Wima Kwaxi*.⁴ El primero lo traducen como “la fiesta de nuestra madre”, y el segundo al ser una contribución de Lumholtz, conservan parte de su traducción, agregando la variante de “golpear”, en vez de “tocar el tambor”.

A diferencia de Lumholtz, para quien dicho ritual tiene la finalidad de mantener la salud de los niños, mediante la observancia de los dioses, y la propuesta de Zingg, que subraya la importancia de purificar los frutos para comer las cosechas. Además de ser una ceremonia de fertilidad y reproducción, en donde los primeros frutos cosechados son ofrendados a los dioses. Para Anguiano y Furst, el propósito principal de dicho ritual no tiene que ver con fomentar la valoración o aprecio de los primeros frutos de la agricultura de subsistencia, sino más bien:

“impregnar las mentes infantiles con la tradición del peyote y una especie de mapa subjetivo de la geografía de lo sagrado, mediante un metafórico viaje celestial al hogar de la Diosa Madre y más allá, al mágico país del Divino Venado-Peyote, llamado *Wirikúta [sic]*” (1987: 7-8).

Es en el trabajo de Anguiano y Furst, en donde encontramos por primera vez, el tema de la transformación enfocada a los niños. Sin embargo, más que una riqueza, nosotros lo consideramos un retroceso, en relación a los planteamientos tempranos de Preuss, pues no se considera a los niños como seres cuya condición es más próxima a los dioses que a los humanos, sino a la inversa, como humanos consumados que se transforman en animales, específicamente en pájaros, lo cual por una parte simplifica la complejidad de los procesos de transformación chamánica entre los huicholes, y por otra, cierra la posibilidad para comprender la dimensión ontológica, a partir de la cual, no sólo es posible, sino real, pertenecer a otros colectivos de existentes, cuyas características son distintas a las de los humanos.

De hecho, para Furst (1987) el “vuelo mágico” de los niños es tan sólo una alegoría, es decir, desde su perspectiva, la acción ritual se reduce a un acto

³ El cual escriben como *tatei neiya*.

⁴ El cual escriben como *wima kwari*.

didáctico, de carácter evocador, en donde el creador, en este caso el *mara'akame*, explica el ritual, a manera de figura literaria o tema artístico, que pretende representar una idea, para que todos logren comprender lo que está sucediendo, valiéndose de lo que pueda, entre lo que estarían incluidas formas humanas, animales u objetos cotidianos.

Aunque en la bibliografía de la obra de Anguiano y Furst (1987), no aparece citada la obra clásica: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, de Eliade, no es difícil advertir su influencia, a partir de términos, como el de “vuelo mágico”, con el cual, incluso Eliade tituló uno de sus apartados (1996 [1951]: 366-370).

Tomando en cuenta, que para Eliade el vuelo mágico es la manifestación simultánea del éxtasis y de la autonomía del alma, la cual califica como: “imaginaria”, la propuesta de Anguiano y Furst, adquiere una dimensión simbólica, en donde las acciones rituales son vistas como meras representaciones mentales, sin un fundamento real, como el mismo Eliade lo plantea: “Un análisis de la “imaginación del movimiento” demostrará hasta qué punto la nostalgia del vuelo es algo esencial de la psiquis [*sic*] del hombre” (1996: 368).

A finales del siglo XX, y hasta la actualidad, la obra más propositiva al respecto es la del antropólogo austriaco, Johannes Neurath, quien para referirse a dicho ritual utiliza los términos de: “Danza de Nuestra Madre, *Tatei Neixa*, proceso ritual también conocido como fiesta del tambor o fiesta del elote” (2002: 286), retomando los nombres dados a dicha fiesta por sus antecesores e incorporando cambios mínimos como hablar de danza, en vez de fiesta, o de elotes, en vez de calabazas.

Con más de veinte años de investigación etnográfica entre los huicholes, la obra de Neurath ha transitado por diferentes caminos teóricos, abordando un mismo tema, desde distintas perspectivas a través del tiempo. Nosotros podemos distinguir, al menos dos momentos, dentro de su trabajo, uno, inicialmente centrado en el estudio de los ciclos rituales y las cosmovisiones

indígenas mesoamericanas, y otro, enfocado al estudio de las ontologías, interesado en los procesos de reproducción cultural, en donde eso que llamamos naturaleza, no es entendida como algo dado, sino como un constructo social. Ambos momentos, son altamente prolíficos, y en cada uno de ellos aporta información, y nuevas interpretaciones para el estudio de la fiesta del tambor.

En sus inicios, para Neurath, dicha fiesta, enfatiza el vínculo entre el ciclo de vida humano y el ciclo agrícola del cultivo de la milpa entre los huicholes. Para el autor, se trata de un ritual agrícola que corresponde a un cambio de ciclo estacional, entre la época de lluvias y las secas.

Señala, que en la concepción huichola, este tiempo del año es equivalente al primer amanecer, correspondiente a la primera salida del sol, después del diluvio, cuando el mundo se hizo sólido y los seres dejaron de ser blandos, cuando dejaron de ser justamente como los niños. Es el tiempo en que se retiran las diosas de la lluvia, y la gente se despide de las *Nia´ariwamete*, y se acaba la época de lluvias. Al mismo tiempo, se presentan a los dioses, los elotes y las calabazas, junto con los niños menores de cinco años. Estos realizan peregrinaciones simbólicas al cerro *Paritek+a*, en el oriente, y al mar, en el poniente, lo cual constituye un primer rito comunitario de paso para ellos, de hecho su ingreso a la sociedad huichola.

Sí bien, en su primera etapa, Neurath no habla expresamente sobre la incompletud de los niños como humanos, es entendible que su participación en el ritual los aproxima, permitiéndoles como él dice, su ingreso a la sociedad huichola, algo que ahora sabemos sucede hasta que cumplen con sus cinco peregrinajes, pues no es lo mismo un niño que participa por primera vez, que el que lo ha hecho en cinco ocasiones, el primero inicia y el segundo termina, perdiendo su condición de *tuwaino*.

En sus inicios, Neurath no habla de transformación, pero introduce los cimientos sobre la transición que experimentan los niños en dicho ritual, al alcanzar la condición de *tewi* o persona, lo cual coincide con los

planteamientos de Preuss, al considerar la pertenencia previa de los niños a otras colectividades de existentes, como los dioses, y su tránsito o consolidación como humanos, a partir de la praxis ritual: “*Tatei Neixa* marca el momento en que los elotes se secan y se convierten en mazorcas, que es cuando los niños dejan de ser como dioses de la lluvia y se vuelven verdaderamente seres humanos” (2002: 286).

Además de coincidir con algunas interpretaciones de sus antecesores, como el que antes de participar en una fiesta de *Tatei Neixa*, los niños menores de cinco años no pueden probar elotes, regla no tan estricta para los adultos, pero que sí es un requisito importante para realizar la cosecha, actividad que se lleva a cabo uno o dos meses más tarde, el autor también añade novedades a lo ya dicho, como por ejemplo, la presencia de personajes rituales que son águilas, señalado por Preuss, en cuyas alas dice: los pequeños peyoteros viajan sentados (*Ibidem*: 288-289).

En un primer momento, su etnografía habla de las acciones de los existentes, antepasados y muertos, como “supuestos” (*Ibidem*: 285), de peregrinaciones, viajes y caminos “simbólicos” (*Ibidem*: 286, 290), adjudicando a las acciones rituales un papel de simple representación, restándoles con ello el adjetivo de algo real y posible. Un hecho, que seguramente se debe a las propias limitaciones de la teoría etnográfica en boga, en la cual se circunscribe su obra, retroalimentada en gran parte por la antropología simbólica de la época, el estructuralismo de Lévi-Strauss, imperantes en la antropología mexicana de los años 90, y el desarrollo de los estudios de cosmovisión, bajo las tendencias de dos principales autores: Alfredo López Austin y Johanna Broda, ambos, maestros de dicho autor.

Años más tarde, inmerso en nuevas discusiones, explora los alcances y limitaciones de un nuevo enfoque sobre ontologías, alejándose radicalmente de las teorías imperantes de los noventa, mismas que marcaron indeleblemente su producción inicial, argumentando incluso en contra del binarismo simple en los estudios de cosmovisiones indígenas, lo que permite complejizar sobre los

estudios del cosmos y la persona *wixarika*, al abordarlas como categorías no estables, y cuyas características son difíciles de definir.

El autor, parte del principio de que entre los huicholes, cosmos y persona son categorías inestables (Neurath 2008a). Para ejemplificarlo, utiliza los términos “persona”, “ancestro” y “enemigo”, *tewi[yari]*, *tewari* y *teiwari*, el primero significa “persona”, “gente”, “ser humano”, “indígena”; el segundo, “abuelo” y, metafóricamente, “ancestro deificado”; el tercero “vecino”, literalmente: “distante”, también “mestizo”, “otro”, incluso “enemigo”, ambos pueden utilizarse para referirse a un mismo ser, como en el caso de algunas deidades. Tal hecho, no es una casualidad lingüística, sino una evidencia sobre la ambivalencia del concepto de persona, la cual es sistemática.

Neurath propone, que ninguna de estas categorías es en sí misma susceptible de ser comprendida, pues en términos del pensamiento huichol lo que importa son las transformaciones. De esta manera, lo que se presta al análisis, son los procesos rituales, que implican un tránsito de una de estas categorías, a la otra.

El autor, identifica por lo menos tres importantes relaciones de tránsito, tanto en la mitología como en el ritual. La transición de *tewi* a *tewari*, la cual implica un proceso de iniciación chamánica, es decir la transformación de una persona en ancestro. El movimiento opuesto, que sería el tránsito de *tewi* a *teiwari*, o sea de persona a ancestro pero en relación al mundo mestizo, un tipo de anti-iniciación, y finalmente un tercer movimiento en donde se trata de adquirir la humanidad propiamente dicha, convertirse en un simple *tewi*, en persona o ser humano, tránsito que hasta cierto punto se aleja de una lógica iniciática caracterizada por la necesidad de construir una alianza entre enemigos y ancestros *teiwari* y *tewari*: “Puede decirse que el requisito para celebrar esta alianza muy precaria entre los de arriba y los de abajo es haber fracasado en la iniciación” (*Ibidem*, 2008a: 33).

De los tres tipos de relaciones de tránsito propuestas, identifica a la humanidad como posiblemente el estado más frágil, ubicándolo a medio camino entre los

extremos, y para explicarlo recurre a la narrativa mítica del primer cultivador *Watakame* y la alianza matrimonial que establece con el maíz, el cual le sirve para hacer una novedosa interpretación sobre el ritual del tambor.

En dicho mito, se narra como *Takutsi* salva únicamente a *Watakame* y a su perrita, los granos de maíz y otras semillas, y como al desalojarse la aguas fundan un rancho e inician su vida de agricultores, en donde su perrita se transforma en una esposa humana que le prepara el alimento. Otra versión mítica del origen del maíz, es un pacto matrimonial entre *Watakame* y las hijas de una diosa algo ominosa, que habita en un pequeño rancho, ubicado en el algún lugar de las profundidades de la barranca, con las cinco muchachas maíz, las *niwetsika*.

Los huicholes actuales, son descendientes de este matrimonio mítico entre *Watakame* y las muchachas maíz, razón por la cual para Neurath, la relación entre el hombre cultivador y las plantas de maíz, equivale también a un matrimonio, de tal manera que cultivar y alimentarse de las cinco variantes de maíz tradicional es el paradigma huichol:

“la identificación con el maíz vale especialmente para las mujeres. Las cinco variantes del maíz son concebidas como hermanas y se asocian a los cinco rumbos del cosmos: *Yuawime*, el maíz azul oscuro del sur, *Tuxame*, el maíz blanco del norte, *Ta+lawime*, el maíz morado del poniente, *Taxawime*, el maíz amarillo del oriente y *Tsayule*, el maíz pinto del centro deben sembrarse juntas en el coamil (*waxa*, milpa), aunque nunca revueltas. De esta manera, el cultivo de maíz es el modelo para la familia políglica huichola” (2009: 38).

A partir de tal fundamento, y como producto de un matrimonio entre hombres humanos y mujeres-plantas, los niños recién nacidos se identifican con el maíz explica Neurath y para poder vivir, deben perder algo de esta identificación, y someterse a un rito de iniciación que los separe de los elotes y demás primeros frutos, lo cual también los hace alcanzar la transición a *tewi* o persona humana.

Para el autor, el concepto huichol de la persona se encuentra sobredeterminado por la relación entre el cultivador y la planta. Muchos nombres personales, tanto de hombres como de mujeres, se refieren a algún

aspecto del cultivo de la milpa: “Los niños reciben nombres como *Xitakame*, “joven jilote” o *Xikatame* “joven de las cinco primeras hojas de la planta de maíz”, las niñas llevan nombres como “*Niwetsika*”, que es el nombre de la diosa del maíz, *Utsiama* “semilla guardada en la troje”, o *Ke+wima*, “guía de frijol” (2009: 34)

El rito en cuestión es *Tatei Neixa*, la “danza de Nuestra Madre”, es, en primer lugar, un rito iniciático y mortuorio para el elote y, en segundo lugar, un rito de paso para los niños. En la primera fase del ritual, los niños, los elotes y las calabazas tiernas se tratan igual y se conciben con lo mismo. Elotes, calabazas y bebés, son los productos del matrimonio agricultor-plantas de maíz.

Hasta la segunda fase, se establece una separación. Los niños no aguantan y se quedan dormidos, los elotes y las calabazas continúan la fiesta. Según los cantos chamánicos, el elote se autosacrifica para que la gente, y en particular, los niños, puedan celebrar una comida de los primeros frutos. Al mismo tiempo, el elote se convierte en una deidad astral, es decir, un ancestro deificado.

El niño no se autosacrifica, así que aún no logra la iniciación chamánica, únicamente adquiere un *status quo* que le permite alimentarse de maíz; es decir, se convierte en una persona *tewi*. Pero no es que el niño deje de ser maíz, sino que los elotes dejan de ser “gente” y, como consecuencia de su autosacrificio, se convierten en ancestros.

El hecho de que el maíz se deja comer, implica que es un ancestro que se sacrificó en beneficio de sus descendientes. Pero el maíz no sólo es ancestro. Como planta de maíz es esposa del agricultor y, en forma de elote, es su hijo. Comer maíz, por ende, siempre tiene una connotación de canibalismo.

Los amazonistas describen que la relación entre hombres y animales de cacería se complica, porque se les atribuye humanidad a estos animales. Entre los huicholes y, posiblemente, otros grupos mesoamericanos agricultores, esta relación ambivalente involucra, sobre todo, el maíz. Al comer maíz, nunca se sabe con seguridad si uno está comiendo gente. Parafraseando a Deleuze

[1966], *tewi* tiene una “existencia dudosa”. De un estado aún no humano, identificado con el alimento, o incluso con los “vecinos”, se pasa eventualmente a un estado ya no humano de dios ancestral (Neurath, 2008a: 41).

Neurath señala al igual que otros autores, como el maíz en Mesoamérica no es considerado sólo un simple alimento, debido a que existe una relación especial de los seres humanos con este grano, la cual puede derivar en identificación. Sin embargo, para el autor, dicha relación no es algo que pertenezca al ámbito de la naturaleza o a un discurso identitario por parte de los indígenas, sino a ontologías en donde la identificación con el maíz “revela una forma amerindia de relacionarse con el otro” (2009: 35), por ello para el autor, la relación con el maíz es también cultural, y no algo que se fundamenta en un discurso de identidad, sino en una relación con los otros, una “alteridad constituyente”, que incluso tiene tintes de alianza con el enemigo.

RITUAL Y PERSONA

2.1. UNA LECTURA NUEVA Y DISTINTA SOBRE LA FIESTA

Como se mencionó, la fiesta del tambor ha sido llamada etnográficamente de distintas maneras, lo que en ocasiones crea confusión, pues no se sabe si se está hablando de la misma fiesta, algo común en la etnografía sobre los ciclos rituales de los huicholes. A pesar de los distintos nombres etnográficos que se le han dado: “fiesta de las calabazas verdes”, “fiesta de las calabazas y los elotes tiernos”, “ceremonia de los primeros frutos”, “fiesta del elote” o “fiesta de la cosecha”, existen ciertas coincidencias, pues se hace referencia a los frutos de la milpa y su condición inmadura.

Wima Kwaxi y *Tatei Neixa*, son los nombres indígenas con los que indistintamente es denominada la fiesta, y de los dos, el segundo es el más conocido. El primero, ha sido traducido por lo regular como “tocar el tambor” y el segundo como “Fiesta o Danza de Nuestra Madre”. Es complicado hacer una traducción literal de *Wima Kwaxi*, a nuestro parecer erróneamente llamado tocar el tambor, ya que en ambas fases se toca dicho instrumento, sin embargo lo interesante del término es que lleva la palabra *Kwaxi*, utilizada para nombrar al ancestro venado, *Tatutsi Maxa Kwaxi*, el Bisabuelo Cola de Venado, que al igual que el término de *Tatei Neixa*, hace referencia a un ancestro, en este último caso Nuestra Madre Maíz, *Tatei Niwetsika*, que en la última fase baila en forma de atado de mazorcas.

Como en otros rituales, la fiesta se divide en fases, y los nombres que se le dan tienen que ver con ellas, por lo tanto *Wima Kwaxi* o *Tatei Neixa* son términos que responden a determinadas acciones y temporalidades dentro del mismo ritual. *Wima Kwaxi* como proceso ritual, corresponde a la primera fase y *Tatei Neixa* a la segunda, es decir, una antecede a la otra. Con *Wima Kwaxi*, el ritual da inicio, y con *Tatei Neixa* finaliza. Sobre los nombres dados a la fiestas, en relación a fases dentro del ritual, ver Pacheco (2010: 21-28), en relación al ritual mortuario *wixarika*, y sus dos nombres indígenas: *Witaimari* o *Muki Kuewixa*.

La primera parte del ritual, *Wima Kwaxi*, se caracteriza *grosso modo* por tratarse de una sesión que inicia por lo regular cuando el Sol está a punto de llegar al cenit, y termina cerca de la media noche. Después de un breve descanso o pausa, *Tatei Neixa* es la continuación y segunda fase, la cual inicia después de la media noche, y termina cuando el Sol aparece nuevamente en el amanecer, y se eleva hasta llegar al cenit.

En *Wima Kwaxi*, participan activamente los niños pequeños de la comunidad y se toca el tambor a cielo abierto, cuando en *Tatei Neixa*, se van a dormir, mientras las calabazas y mazorcas se cuecen al fuego, tocándose el tambor dentro del patio hundido del templo *tuki*.

Como la mayoría de los rituales *wixaritari*, la fiesta se rige por la trayectoria del Sol, y la primera fase de la fiesta *Wima Kwaxi*, corresponde a *t+kari* o la noche, que es cuando el Sol alcanza su punto más alto en el firmamento y comienza desde el cenit a descender u ocultarse hasta llegar al punto opuesto, el nadir, desde donde continúa su camino en *Tatei Neixa*, que corresponde a *tukari* el día, que es cuando el Padre Sol ya recorrió gran parte de la parte baja del mundo y se encuentra a medio camino rumbo al amanecer, para después volver a elevarse hasta el cenit.

La fiesta del tambor, no es un ritual poco trabajado o sobre el cual no exista mucha información, por el contrario, hay un corpus basto al respecto y sin embargo, esta no es una condición que nos lleve a concluir que ya todo está

dicho, que no hay mucho que aportar al respecto, o que muy poco de lo que existe vale la pena. Por el contrario, para nosotros el que no sea desconocido y que haya información considerable al respecto, lo hace más interesante, retomando lo que consideramos relevante y haciendo una nueva relectura de los datos, bajo la óptica de nuevos paradigmas teóricos.

En nuestro apartado sobre antecedentes, queda claro que conforme la etnografía sobre dicho ritual fue avanzado, también se fueron acumulando distintas interpretaciones, muchas de ellas se retoman y otras se contradicen, pero son estas las bases de las cuales nosotros partimos para hacer una relectura, tomando como eje el estudio de la persona, la transformación y las relaciones entre distintos colectivos de existentes.

Tomando en cuenta lo anterior, para nosotros el estudio del ritual, no puede ser unívoco y estar dirigido solamente a un fin, de tal manera que muchas de las interpretaciones deben ser retomadas, a pesar de sus posibles contradicciones internas y algunas otras, deben ser duramente criticadas y desechadas, con la consideración, de que fueron elaboradas bajo el desarrollo de las teorías antropológicas de la época, que a manera de marcos, establecen límites estrechos para la interpretación de los datos etnográficos.

Interesados en dar un vuelco a las interpretaciones etnográficas sobre el estudio de la ritualidad y la persona *wixarika*, y con el fin de superar ciertas limitaciones, en donde no existe más cabida que ver a la praxis ritual, como representaciones simbólicas o supuestos, nos adscribimos a analizar nuestros datos, bajo la lupa de la antropología de las ontologías, pues dicho enfoque permite tomar en serio lo que practican y creen nuestros informantes, como lo señala Holbraad:

“Esto, es, entonces una ontología: El resultado de intentos antropológicos sistemáticos para transformar sus repertorios conceptuales de una

manera tal como para poder describir su material etnográfico en términos que no son absurdos”⁵ (en Neurath, 2011: 22).

Se trata, como lo señala Romero (2011), de que la ontología occidental, no continúe siendo la única apuesta para el entendimiento de las prácticas de los pueblos estudiados, buscando elementos que nos permitan entender los “regímenes de verdad”, subyacentes a discursos como los de los huicholes, en donde los ancestros, en el tiempo mítico fueron personas, o donde los niños o *tuwaino*, con sus alas o *wainuri*, van volando hasta *Wirikuta*, por citar algunos ejemplos.

Tomando en cuenta la ontología de los *wixarika*, proponemos una relectura de la praxis ritual de la fiesta del tambor, los seres involucrados en dicho ritual, las relaciones sociales entre diferentes colectividades de existentes y la transformación, a partir del estudio de la persona y la forma en que ésta se concibe entre los huicholes.

En cuanto a la fiesta del tambor, coincidimos con Neurath, de que propiamente no es una fiesta de la cosecha, pues aún y cuando se cortan para el ritual algunos elotes tiernos y calabazas que se ofrendan a las deidades, mismos que después son consumidos por la gente, la mayor parte de los frutos de la milpa por no encontrarse completamente desarrollados, permanecen varias semanas más en los coamiles para que sigan creciendo, antes de ser cosechados en su totalidad.

A pesar de no ser una fiesta de la cosecha, en ella las familias agradecen a sus ancestros la presencia de calabazas, mazorcas y niños recién nacidos, frutos nuevos producto del reciente temporal o ciclo agrícola, que en su condición aún inmadura, incompleta o tierna, les han sido otorgados por su intermediación.

⁵ Texto original: “*This, then, is what an ‘ontology’ is: the result of anthropologists’ systematic attempts to transform their conceptual repertoires in such a way as to be able to describe their ethnographic material in terms that are not absurd*” (Holbraad, 2008).

Tal agradecimiento, se convierte en un pago, en donde los frutos de la milpa que se cortan durante la fiesta, se sacrifican y son cocinados en primera instancia para alimentar a los dioses y posteriormente a los hombres.

“es un agradecimiento por habernos hecho este regalo, que estamos recibiendo, es un vínculo con los nuevos alimentos y los niños, por ello entonces gracias, y gracias a los niños, como el alimento nuevo que se recibe. Se busca que no haya cosas malas, se promete o se cumple y son tiernos los dos” (Las Latas, diario de campo, octubre 2012).

En la concepción *wixarika*, los frutos de la milpa y los niños, no son sólo el producto del trabajo agrícola y las relaciones sexuales entre los hombres, sino de la decisión y el otorgamiento de éstos por parte de los dioses, pues sólo se pueden lograr mediante su intervención, pues son ellos quienes tienen la última palabra, antes de que los hombres puedan gozar de los frutos que los alimentan y los niños como descendencia.

El protocolo dicta, que antes de que los humanos puedan comer de sus milpas, sus frutos deben ser cocinados y ofrecidos a los ancestros durante la fiesta del tambor, bajo el principio, de que no respetar dicha regla, es cortejar el infortunio, provocar su disgusto y por ende recibir un castigo, como pudiera ser el piquete de un alacrán o cualquier desventura.

Para poder comer los nuevos frutos de la milpa, más importante que los agradecimientos, es el tema de las identificaciones, ya que los niños, al ser iguales que las mazorcas y calabazas, estarían comiendo un congénere, comiendo algo parecido a un acto de canibalismo, razón por la cual es necesario establecer una separación entre ambos, mediante el auto sacrificio de los frutos tiernos, quienes al hacerlo devienen en ancestros en forma de alimento, distanciándose de los niños, quienes siguen siendo lo mismo, es decir, frutos tiernos.

Como preámbulo de la cosecha, la fiesta del tambor es una despedida, en donde de forma diplomática las madres míticas invitadas al inicio de la temporada en forma de lluvia, ahora son retiradas, revirtiendo el reinado de la oscuridad que hasta ese momento prevalece, pues el temporal, es conocido

como “la gran noche”, *t+karipa*, y es necesario vivir un nuevo amanecer, en donde el Padre Sol adquiriera nuevamente jerarquía.

De lo anterior, depende el buen desarrollo y maduración de los frutos de la milpa, ya que si las madres en forma de lluvia no se retiran, los frutos no pueden secarse, corriendo el riesgo de pudrirse por tanta agua, un riesgo siempre latente, que anula la posibilidad de concretar exitosamente una buena cosecha, con la cual poderse alimentar los siguientes meses.

En un primer nivel, los frutos de la milpa son el objetivo, en un segundo nivel, son los niños, que también se busca obtener, para lo cual se lleva una curación masiva de los infantes en el apartado de *Wima Kwaxi*, componente aflictivo de la fiesta del tambor.

Si bien los frutos de la milpa, mazorcas y calabazas, ofrecidas como pago en forma de alimento a los dioses durante la fiesta del tambor, propician la posibilidad de que los cultivos se logren, y de que éstos puedan ser consumidos por los adultos, el devenir de los niños es distinto, pues sólo el auto sacrificio de los frutos y el cumplimiento de compromisos rituales por parte de sus padres, revierte la identificación entre frutos tiernos y niños.

El compromiso o pago, que los padres deben hacer por un hijo, para cambiar su condición de fruto tierno a humano, es la participación del infante en cinco fiestas del tambor, de ser posible consecutivas, obligándolos a un trabajo agrícola y ritual por cinco años, tiempo durante el cual los dioses que otorgaron la vida a sus hijos, recibirán como alimento, sangre de los animales inmolados, mazorcas y calabazas de sus cultivos, y ofrendas que los padres están obligados a entregar en distintos lugares de la geografía ritual.

“En el caso de los niños, unos participan en su primer ceremonia, otros en la segunda, tercera, cuarta y otros en su despedida, es variante su participación según se empieza, va avanzando o termina, pues son cinco años u ocasiones en las que debe participar un niño” (Las Latas, diario de campo, octubre 2012).

Las interpretaciones de Anguiano y Furst (1987), durante mucho tiempo han servido para explicar la fiesta del tambor como un ritual iniciático, en donde los pequeños son “mini” peregrinos, a quienes se introduce a la vida religiosa, la tradición y las creencias del grupo, mediante vuelos imaginarios que impregnan sus mentes con un mapa de la geografía sagrada. Sin embargo, su propuesta debe ser revisada detenidamente, pues al no contemplar la preexistencia de los niños dentro de otros colectivos de existentes, se da como un hecho su condición humana, y no en tránsito de ser, lo que facilita que el ritual pueda ser interpretado como una iniciación, cuando la contradicción ritual, es que con la visita de los *tuwaino* a los ancestros, lo que se busca generar no es una proximidad, sino un distanciamiento de relaciones.

Para nosotros, la participación de los niños en las distintas fiestas del tambor a las que están obligados a participar, nada tiene que ver con su iniciación, sino con su desagregación del colectivo de existentes de los cuales aún forman parte, o sea las deidades. Es decir, los niños antes de vivir con los seres humanos, viven junto a los dioses, y socialmente son parecidos a éstos, ¿qué necesidad habría en iniciarlos, cuando de origen son parecidos o casi como los dioses?

Para los huicholes, los niños llevan una vida social dentro de otras colectividades de existentes antes de su nacimiento y aparición entre los seres humanos, cuya vida entre estos últimos, depende del otorgamiento del alma, por parte de los existentes con los que han cohabitado previamente, pues son justamente padres y madres míticas quienes otorgan el alma a los bebés, introduciéndola en los cuerpos que han sido fabricados por sus madres humanas.

La idea del otorgamiento del alma a los niños, por parte de las deidades, quienes no forman parte del colectivo de los humanos, presupone un parecido o cierta similitud entre niños y ancestros, por lo menos durante un largo periodo de la niñez, y a su vez, la retención de los pequeños por parte de dichas colectividades de existentes, a pesar de la residencia de los infantes entre los humanos.

Casos que ejemplifican la preexistencia de los niños en colectivos de existentes antes de nacer entre los humanos, los podemos encontrar en la etnografía de distintas partes del mundo, como África Occidental, la parte septentrional de América del Norte y el norte de Eurasia, en donde es común que la vida de los niños sea atribuida a reencarnaciones de parientes fallecidos:

“por ejemplo en el mundo de los *yukagiro*, se entiende que los bebés tienen las habilidades, el conocimiento, el temperamento y los atributos de los parientes fallecidos que los dotaron de alma o los *beng* de Costa de Marfil, para quienes el niño sólo hace manifiesta gradualmente a la persona del pariente que encarna porque los otros muertos tratan de retener a este último entre ellos (Sahlins, 2011).

Entre los huicholes, la reencarnación al parecer es inexistente, pero no el tema del renacer de las almas de niños fallecidos, las cuales son asignadas nuevamente en el cuerpo de niños que están por nacer. Se trata de almas pertenecientes a niños que han muerto siendo pequeños y que vuelven a lado de los ancestros, para ser nuevamente recicladas en otros cuerpos, almas entendidas como el aliento de los ancestros, cuya materia sutil las constituye.

Una consecuencia de lo anterior, hace que los niños se caractericen como seres con almas livianas, que los dotan de la capacidad de volar, justo como las aves, las nubes o los ancestros, una condición que en el ritual del tambor se manifiesta por la portación de alas invisibles, con las cuales acompañan y se trasladan por los cielos, visitando las moradas de aquellos existentes que les han otorgado la vida.

Hasta donde sabemos, el destino de las almas de los niños en los huicholes, siempre están sujetas al interés que otras colectividades o existentes tienen sobre éstas, quienes buscan recuperarlos y retenerlos a su lado. Un ejemplo de ello, es nuestra propia etnografía, sobre la muerte y los rituales fúnebres de una mujer que falleció en Las Latas en el año 2007, días después de haber dado a luz a una bebé, quien le habría sobrevivido un tiempo:

“No aguantó, la misma mamá se la llevó, no tuvo resistencia, había mal nacido, estaba desfigurada, no estaba a su tiempo, estaba incompleta, y así siguió lo que tenía resistencia, y luego comenzó a llorar y al tiempo murió. Se le dio el retiro no más, y se le sepultó junto a la mamá” (Las Latas, Jalisco, diario de campo, julio de 2008).

Para Sahlins, otra creencia muy común en algunas sociedades indígenas es sencillamente que el niño no es todavía una persona, un estado incompleto atribuible principalmente a cuestiones relacionadas con la madurez de la mente o del alma del niño, la cual sólo puede alcanzarse gradualmente a través de interacciones sociales, en especial las que implican reciprocidad e interdependencia, ya que éstas comprenden y enseñan las identidades sociales del niño como humanos.

“Los niños de Fiji tienen “almas acuosas” (*yalo wai*) hasta que comprenden y practican las obligaciones de parentesco y de la jefatura (Anna Becker, Christina Toren). Los niños de la isla Ifalik, en Micronesia, son “insensatos” (arbustos) hasta los cinco o seis años, cuando han adquirido suficiente “inteligencia” (respuesta) para tener un sentido moral (Catherine Lutz). Los niños pequeños en Java no son “todavía javaneses” (*ndurung djawa*), en contraste con los “ya javaneses” (*sampun djawa*), es decir, los adultos normales capaces de practicar la compleja etiqueta y la delicada estética de la sociedad, y de “responder a las sutiles insinuaciones de la divinidad que radica en la calma de la conciencia introspectiva de cada individuo” (Clifford Geertz). Para el pueblo aimara de las tierras altas de Bolivia la niñez es una progresión de una humanidad imperfecta a una perfecta, caracterizada por una asunción de obligaciones sociales, si bien allí está ausente “el elemento punitivo asociado con el concepto de *represión* que usamos para definir el proceso por el cual se socializa un bebé” (Olivia Harris). Para los mambai de Timor los bebés, como los portugueses, tienen corazones indiferenciados, todavía “enteros” o “llenos”, una cerrazón al mundo que implica una especie de aturdimiento o estupor (Elizabeth Traube). Los chewong de Malasia dicen que el alma no está completamente desarrollada mientras no sea capaz de cumplir con responsabilidades adultas, como el matrimonio (Signe Howell). De igual manera entre los hagen, el niño entra a la madurez “por ser capaz de apreciar lo que involucran las relaciones sociales con los demás”. El niño “ciertamente no es *rømi* [‘salvaje’], y más que entrenado, es educado de modo protector para que adquiriera la condición de persona (Strathern)” (Ibidem, 2011: 114-115).

Para el mismo autor, las sociedades tradicionales de muchos lugares del mundo oponen a nuestro biologismo un cierto culturalismo, pues para ellos los niños son humanidad en trance de ser, naciendo como humanos, ya sea incompletamente, o en forma completa, gracias a la reencarnación. A su vez subraya como un hecho antropológico, que la naturaleza y el cuerpo son para

nosotros la base de la condición humana; mientras que para ellos, lo son la cultura y la mente.

Tomando en cuenta lo anterior, es necesario ver la participación de los niños dentro del ritual del tambor desde un nuevo ángulo, cuya finalidad sea lograr en algún momento, la permanencia final de los niños entre los humanos, pues los niños al identificarse con las mazorcas y las calabazas, son frutos tiernos, y a su vez personas incompletas, seres que se encuentran socialmente más cerca de los ancestros, aunque presentes en la cotidianidad de sus familias.

Se trata de una condición, en donde los niños son seres “liminales”, lo que los posiciona ambiguamente como casi ancestros y casi humanos, sin ser durante esa situación, ni lo uno, ni lo otro de forma total, sino ocupando una doble identidad, que los hace ser para el colectivo de humanos, personas incompletas.

Siendo los niños aún parte del colectivo de los ancestros, los padres pagan con la participación de los niños en las fiestas del tambor, deudas rituales, propiciando su salud y permanencia entre los hombres, concretando poco a poco su devenir en personas. Cuando un niño nace, es potencialmente un ser susceptible de convertirse en persona para el mundo humano, “pero es ya, sin embargo, un sujeto en el colectivo de no-humanos” (Romero, 2011: 137).

Pudiera pensarse, que la condición de persona, únicamente se logra gradualmente a través de las interacciones sociales entre los niños, sus padres, la familia extensa y la comunidad, o sea la convivencia diaria o la cotidianidad, sin embargo tal proceso va más allá, e implica el cumplimiento de deudas para con otras colectividades de existentes, mediante la acción ritual, que de cierta forma distancian a los niños de la relación primaria que tienen con dichos seres.

Una de las tareas del ritual, es romper o por lo menos debilitar sus lazos con los no humanos, por ello la contradicción, consiste en que en vez de que los niños sean acercados a los dioses mediante su visita a los lugares que moran,

en realidad de lo que se trata es de alejarlos socialmente de los ancestros, para relacionarlos con los humanos, hasta tal punto, que adquieran la condición de persona, algo que se logra una vez que han sido despojados de sus *wainurite*, o alas, las cuales son desprendidas por el *mara'akame* en el quinto regreso de *Wirikuta*, una vez que el niño o niña ha participado en cinco fiestas del tambor,⁶ ya que la condición de persona puede ganarse paulatinamente, dependiendo del nivel de socialización que existe entre el niño, los humanos y los demás colectivos de subjetividades.

Se trata, de que los niños sean personas, para que conozcan y reconozcan a sus parientes, entre los que se encuentran sus padres, su núcleo familiar inmediato y a la gente de la comunidad. Lograr convertirlos en humanos completos, es integrarlos a una red de relaciones sociales de afecto y apoyo mutuo con miras a una vida futura, en donde el niño se integrará a una vida social ideal entre los humanos durante el tiempo que viva entre éstos.

No ser persona, en la condición de niño, es no hablar el idioma *wixarika*, o no hablarlo bien, en el caso de los que han dejado de ser bebés, es alimentarse de leche únicamente, o apenas ir incorporando los hábitos alimenticios de los humanos, principalmente el consumo de frutos de la milpa, y no contar con un comportamiento como el adquirido por los adultos, contar con alas y con la capacidad para entender el lenguaje de los ancestros, e interactuar socialmente con éstos, al parecer por iniciativa de estos últimos.

Sobre la interacción entre niños y colectividades de no humanos entre los huicholes de Las Latas, ver el apartado: Procesos de iniciación y narrativas de sueños, en Pacheco (2013b: 231-240), en él, se incluye un sueño en donde se describe como los lobos o *kumukite* (ancestro míticos), suelen llevarse a las personas, especialmente a los niños:

⁶ La participación en cinco fiestas, tiene que ver con el igual número de peregrinaciones que los ancestros realizaron hasta poder conseguir llegar al lugar del amanecer, en donde por fin cesó la oscuridad permanente que hasta ese momento reinó (ver grabación de octubre de 2013 en donde *Turutemai* me habla de estos primeros cuatro intentos fallidos y un quinto en donde por fin los ancestros llegaron a *Wirikuta*).

“Cuando yo era joven, vivía en un rancho de la barranca, entonces caí enfermo gravemente, y duré muchos días tirado, durante este tiempo, escuchaba a los lobos aullar en el monte, arriba de la barranca, hacia la mesa, justo a la orilla de los acantilados llegaban los lobos, yo los escuchaba, venían a buscarme, venían por mí, así pasó el tiempo, hasta que me llevaron, así anduve un tiempo entre ellos, entonces cuando estaba más mal (al parecer con altas temperaturas), vino un *mara´akame* con mi esposa, ya creían que me moría, pero me curó, me sacó de aquí (tocando su pecho con la mano) un colmillo de lobo, fue mucho tiempo que anduve con ellos, pero no sé qué pasó todo el tiempo que anduve ahí, no me pude acordar, ya después con el tiempo, fui *mara´akame*, los lobos así hacen con los niños, vienen a andar y jugar con ellos mientras sus padres están fuera, para que no los vean, los visitan, juegan con ellos y luego así, hasta que se los llevan” (Las Latas, diario de campo, 2003).

La iniciación por don, se encuentra muy relacionada con los niños, como lo subraya el sueño con los lobos, ya que los antepasados, eligen a determinadas personas, desde que son pequeñas, para ser *mara´akate*, además de que el don, es algo con lo que se nace, pero que puede manifestarse, ya sea desde niño o en el transcurso de la vida, como alguien nos lo explicó: "algunas personas nacen como *mara´akame*, algunos ya de por sí nacen con ese don, ya nada más unas reglas y total" (Las Latas, diario de campo, julio de 2008).

Contrario a lo que pudiera pensarse por su corta edad, se considera que los niños tienen gran facilidad para soñar y para entablar relaciones, con mucha mayor soltura que los adultos, pues como se me expuso, los niños por su inocencia, pueden sonreír a cualquiera, hacerle la plática a quien se les antoje, irse con quien les dé la mano, ponerse a jugar con los perros, o platicar con los burros, un hecho que brinda a los antepasados la posibilidad de interactuar con los menores, por los que se me aseguró, tienen gran predilección, siendo éstos con quien más buscan comunicarse.

Regresando sobre el tema de la condición no humana de los niños antes de ser otorgados a los humanos, éstos viven como *hakeritsixi*, seres alados, infantes o “angelitos”, que llevan una existencia junto a las madres míticas, quienes los otorgan a las madres humanas, bajo expresa petición de estas últimas, sus parejas y familias, de tal suerte, que los niños aunque nacidos y entre los hombres, pertenecen a la comunidad de los ancestros y esa sigue siendo su perspectiva hasta no alcanzar la condición de personas completas,

mediante la socialización prolongada con estos últimos, y su liberación definitiva, de los colectivos de ancestros.

De esta manera y en su condición de seres alados o *hakeritsixi*, son criticables las propuestas que hablan de la transformación de los niños en animales, pues los niños al contar con sus *wainurite* o alas, cuentan de antemano con la capacidad de volar o trasladarse de forma aérea, como los dioses. Desde esta perspectiva, los niños en el ritual del tambor, vuelan junto a la quimera águila/venado, cual si pájaros, mariposas, o abejas, fueran, con las propias alas invisibles con las que cuentan, mismas que pierden o les son desprendidas, una vez que han cumplido con sus compromisos rituales, con el único fin de separarlos de los ancestros y mantenerlos junto a sus parientes humanos.

En realidad los niños no se transforman en aves, mariposas u abejas, sino que en su calidad liminal, los niños como humanos incompletos, están provistos de habilidades y atributos que los ancestros poseen, como son la capacidad de volar, a partir de alas invisibles que únicamente los *mara'akate* les pueden ver, órganos de vuelo, que de forma poética permiten a los especialistas rituales durante sus cantos, describir a los niños, precisamente como animales o insectos, de forma variable.

La idea de realizar una peregrinación, de forma aérea o volando, por parte de bebés e infantes menores de cinco años, nada tiene de incongruente, pues se sabe que los bebés y niños muy pequeños aún no caminan, y los que ya lo hacen, por su condición como menores, no pueden trasladarse largas distancias. De hecho y a diferencia de los adultos, cuando mueren los niños, sus almas no caminan de forma inversa sobre su vida, sino lo hacen volando, con sus propias alas, dirigiéndose directamente con los ancestros a una región celeste.

Alas "invisibles" o *wainurite*, que se busca quitar a los niños, una vez que han cumplido con sus cinco vuelos o peregrinajes a *Wirikuta*, ya que sin ellas, los niños quedan desprovistos de las habilidades y atributos con los que cuentan

los ancestros. Quitarles las alas, es restarles la posibilidad de volar, de que sus almas se retiren de sus cuerpos, lo que en grado último implica la muerte, es una forma de retenerlos entre los humanos, y hacerlos a semejanza, acercándolos a la humanidad.

Perder o desproveer de alas a sujetos rituales, no es algo que únicamente suceda en la ceremonia del tambor, existen otros escenarios rituales donde personajes rituales se les quitan las alas. Un caso ejemplar, es el del grupo de peyoteros o *hikuritamete*, quienes llevan una corona de plumas de guajolote silvestre sobre sus sombreros, durante el tiempo que realizan sus peregrinajes a *Wirikuta*, plumas que los distinguen temporalmente como la personificación de los ancestros, junto con otros elementos, las cuales pierden o les son retiradas meses más tarde en la fiesta del peyote o *Hikuri Neixa*, a finales del mes de mayo cuando está por iniciar el temporal.

Una vez que el niño ha cumplido con cinco peregrinajes, el chamán lo despoja de sus alas “invisibles”, con ello su condición liminal entre ancestro y humano se borra. De ahora en adelante, se logra que el niño sea una persona completa, lo que implica también dejar de ser niño, pues el individuo huichol adquiere determinadas responsabilidades a muy corta edad, como por ejemplo cuidar a sus hermanos más pequeños, dar de comer a los animales domesticados, ayudar en distintas actividades ligadas con la agricultura, transportar leña e incluso preparar alimentos, tareas que implican reciprocidad y compromisos con los demás miembros de su familia, tareas que poco a poco, van haciéndose cada vez más intensas.

Ser persona completa, no sólo tiene que ver con distanciarse de los ancestros, sino con alcanzar algún grado de madurez, en que se deja de ser niño, pasando de una actitud pasiva en donde todo es dado por los adultos, a una activa, en donde los pequeños desarrollan la capacidad de establecer diversas relaciones sociales con padres, hermanos, familiares y otros círculos sociales de su comunidad.

Por lo regular, es común ver a niños, que a pesar de su corta edad realizan trabajos o actividades en beneficio de la colectividad, colaboraciones que a pesar de las limitaciones de un infante, terminan siendo un apoyo para las familias, trabajos que difícilmente realizarían nuestros niños, no sólo por limitaciones físicas, sino por nuestras concepciones en torno a la infancia, las cuales limitan las responsabilidades de los niños pequeños, a los cuales por lo común se excluye de cualquier tipo de trabajo, destinando sus vidas por largo tiempo, al juego, el esparcimiento y el estudio. Esto no significa que los infantes huicholes no jueguen, estudien o tengan tiempo para el esparcimiento, pero sí que los tiempos a dichas actividades puedan ser más acotados, y que dentro de sus actividades se incluyan como responsabilidades el apoyo, el trabajo y la colaboración familiar, ritual y comunitaria.



Fotografía 1
Niña colaborando con su familia en la siembra de maíz, Las Latas, Jalisco, 1994. Autor.
Ricardo Pacheco Bribiesca.

LA VIDA DEL TAMBOR

LA VIDA DEL TAMBOR: DE OBJETO A SUJETO**3.1. LA HECHURA DEL INSTRUMENTO MUSICAL: EL TAMBOR*****TEPO***

El *tepo*, término que los huicholes utilizan para nombrar a este tambor vertical. Es un instrumento musical unimembranófono de golpe directo,⁷ fabricado a partir de un tronco de árbol ahuecado. En su extremo inferior, la madera es recortada para dar forma a tres patas o base trípode, y en su extremo superior, abierto a manera de boca, es sujeta una piel que sirve para percutir. A media distancia, entre la parte superior e inferior, es recortado uno o dos orificios por donde el aire pasa cuando el tambor es golpeado, permitiendo la salida del sonido.

A diferencia de celebraciones indígenas, en donde la confección de los instrumentos musicales es parte del propio ritual, esto no sucede en la fiesta del tambor. Comúnmente, los tambores son utilizados una y otra vez, a lo largo de muchos años, y son sustituidos, sólo en caso de que se vuelvan inservibles, por ejemplo, cuando los troncos ahuecados se rajan, dejando de funcionar en condiciones óptimas como cajas de resonancia. Lo anterior, no implica que su

⁷ Según la clasificación organológica básica de Sach-Hornbostel, utilizada en el proyecto de catalogación de instrumentos musicales en museos de México. A cargo del Seminario Taller de Conversación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM), por profesores y alumnos de la Licenciatura en Restauración, de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), quienes hicieron un registro de los instrumentos musicales de la región del Gran Nayar, del Museo Nacional de Antropología, elaborando un mecanoscrito en octubre de 2013, que amablemente me proporcionó el Dr. Johannes Neurath.

hechura no sea relevante, pero sí que ésta no coincida con la realización de la fiesta.

Incluso, aún y cuando un tambor se encuentra evidentemente dañado, es difícil que se le deseche, sin que antes experimente todo tipo de reparaciones, con el fin de prolongar su vida útil. Como sucedió, en una fiesta en la que participamos, en octubre de 2014, en un rancho de nombre *tzapomuyewe*, hasta donde se trasladó, desde otra ranchería, un tambor cuyo tronco se encontraba rajado. Dicho tambor, había sido reparado previamente, con un cinturón de varias vueltas de alambre recocado, que cinchaban su tronco. Reparación temporal, con la cual se selló la abertura, y se evitó el que la rajadura continuara avanzando. Lo cual no sucedió, a pesar de las largas horas, durante las cuales el tambor fue percutido, augurando con ello, su segura participación en futuras festividades.

Múltiples son los motivos, que evitan que un tambor sea desechado y relevado por uno nuevo, a pesar de su avanzado deterioro. Por una parte, están en juego las dificultades propias de su confección, en cuanto a tiempo y trabajo. El encontrar el tronco del árbol idóneo para tal fin, y los insumos necesarios para confeccionarlo. Por otra parte, y más importante, es la participación de dichos objetos, en distintos eventos rituales, lo que les asigna un status especial. Algo parecido a un tipo de memoria ritual, cuya acumulación de experiencia los vuelve irremplazables, haciendo a dichos objetos, difícilmente sustituibles.

No sólo los tambores, sino muchos otros objetos, que son utilizados y participan en rituales, dejan de ser objetos comunes y corrientes, para adquirir una condición distinta, a otros iguales que nunca lo han hecho. Tal cualidad, es otorgada, por la misma gente de la comunidad, o por los propios dueños de dichos objetos, quienes recuerdan el uso que de ellos se ha hecho y las experiencias rituales en las que se han visto involucrados, lo que hace de ellos objetos únicos. Un ejemplo de ello, son también las *muwierite*, conocidos en la literatura etnográfica como plumas de chamán.

Lo dicho antes, queda bien ejemplificado con una experiencia que tuve, durante mi trabajo de campo, en el mes de julio de 2012, en Las Latas. En aquella ocasión, un conocido me mostró una amplia colección de plumas de ave, que él, a lo largo de su vida había adquirido. La mayoría de la plumas, las había conseguido en la década de los setenta del siglo pasado, en la costa de Nayarit, en donde vivió varios años. Durante esa época, en sus tiempos libres, se dedicaba a cazar con rifle, aves en los esteros, con el único fin de adquirir sus plumas. Con las cuales, hasta la fecha elaboraba sus *muwierite*.



Fotografía 2
Parte de la colección de nuestro conocido. En ella, hay plumas de aves de regiones como la costa del Océano Pacífico, los cañones y planicies de la Sierra Madre Occidental, o el desierto en San Luis Potosí. Las Latas, 2012. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.

De todas las plumas que me mostro, unas de color negro, con una línea blanca, son las que más llamaron mi atención, pues además de su bello diseño, la textura de ellas era rugosa. Lo cual, mi conocido relacionaba con las olas del mar, tratándose de un ave costera, a la cual nombro como *haramari*. La singularidad de dichas plumas, me llevo a pedirle de favor, que me confeccionara un *muwiera* con ellas, y me lo vendiera, trato que él acepto.

Tiempo después, el *muwiere* fue elaborado, pero alguien se me adelantó y lo compró. Ante tal situación, no cejé en mi petición de que se me hiciera otro, pero como esto no sucedía, en abril de 2015, intenté comprarle insistentemente un *muwiere* hecho con las mismas plumas, que mi conocido tenía, a lo cual, él terminantemente se negó, por tratarse de un *muwiere* no sólo de su propiedad, sino de su uso, que él en múltiples ocasiones había utilizado, en rituales y en peregrinaciones a *Wirikuta*.



Fotografía 3
El codiciado *muwiere* de plumas del ave *haramari*. Las plumas largas proceden de las alas del ave, y en la parte interna de ellas puede apreciarse una textura rugosa, acanalada. Las plumas pequeñas del copete, se distinguen por una línea blanca en el centro. 2012. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.

Como para ese momento yo le había hecho varios favores, él se sintió comprometido, y saldó el compromiso que años atrás habíamos hecho. Durante esa misma tarde, me hizo mi anhelado *muwiere*, con plumas de su colección, del ave *haramari*, el cual finalmente no me vendió, pues terminó regalándomelo. Con su acción, mi conocido no sólo saldo una deuda moral, sino se quitó la enorme presión que yo ejercía sobre un artefacto ritual, que más allá de ser de su propiedad, es un objeto que ha acumulado experiencias en torno a la tradición, y por ende, es susceptible de participar en futuras actividades rituales, lo que no permite su comercialización.

En torno a la singularidad de ciertos objetos, Lumholtz señala, que durante su viaje a las cuevas de *Te'akata*, la adquisición de las esculturas de ciertos dioses le fue imposible. Un caso especial, fue el de la diosa *Takutsi Nakawe*, de la cual únicamente pudo obtener una excelente reproducción. Situación similar, para algunos de los objetos que forman parte de las colecciones etnográficas que el noruego consiguió:

“Trepando un poco más, vi una especie de escondrijo próximo al techo, de donde me bajaron dos fetiches toscamente esculpidos en madera, que representaban á la divinidad de la gruta. No consintieron los huicholes en desprenderse de ellos, pero más tarde obtuve la autorización de uno de sus sacerdotes para que me fabricasen una estatua semejante, con todos los atributos de la diosa, incluso las varas ó serpientes, cada una de las cuales se designa con el nombre de una culebra, y tiene sus marcas especiales, considerándose que las dos de los lados son las flechas septentrional y meridional de la diosa, y las otras dos, sus arcos oriental y occidental. Le pusieron dos túnicas, de acuerdo con el uso de las huicholas que se visten con todas las que puedan (generalmente dos) superpuestas. La túnica de abajo, de la que se ve una esquina inferior á la derecha, muestra el más antiguo dechado conocido de los huicholes, el de las tripas de venado en tejido de panalillo, y la cabeza está cubierta de cabellos blancos, hechos con fina borra de pitahaya” (1946: 162).

El caso de la estatuilla de la diosa *Takutsi Nakawe* no es un caso aislado, pues gran parte de las colecciones de los pioneros de la etnografía en el Gran Nayar, como Lumholtz o Preuss, están conformadas por bellas reproducciones que los indígenas consintieron en fabricarles. Lo anterior, pone en evidencia, que es posible hacer copias a cambio de no entregar los originales. Estrategia a la cual recurren los indígenas, con el fin de no entregar artefactos cuya

participación en el ritual puede ser cíclica o simplemente indispensable. Lo que me recuerda el caso de mi *muwiere*, hecho con plumas del ave *haramari*.

Otro ejemplo, de las colecciones etnográficas obtenidas por Lumholtz, que apoya lo anterior, es la descripción de un arca miniatura de la cual hablaremos en futuros apartados, sobre la cual dice: “El ejemplar que aquí se presenta es de Santa Catarina y fue hecho por uno de los principales. Es copia de una que vi hacer a los oficiales del templo” (1986: 237). Dicho ejemplar, es sumamente valioso para nuestra investigación, por sus características cilíndricas, propias también del tambor, las cuales han caído en desuso en la fabricación actual de ofrendas y que sólo podemos observar en copias existentes en los museos, de ofrendas elaboradas por los huicholes a principios del siglo XX.

Olivia Kindl, en su estudio sobre la jícara huichola, presenta una tipología interesante, sobre este objeto central dentro de la tradición, que nos sirve para repensar otros artefactos. Al respecto distingue tres tipos: las de uso doméstico, las que tienen una función ritual y las inscritas en un contexto meramente comercial, haciendo una subdivisión en las jícaras de uso ceremonial a las cuales llama respectivamente “jícaras-efigie” y “jícaras-votivas” (2003: 87). Tal clasificación, reside *grosso modo*, en que las efigie, son la personificación de un ancestro deificado, materializado en el objeto, y las votivas en cambio, son ofrendas dirigidas a dichos ancestros. Mientras las primeras permanecen resguardadas en los centros ceremoniales, las segundas son depositadas y abandonadas como ofrendas en lugares de culto.

Para Neurath (2013), la diferencia radica en lo que Annette Weiner llama “bienes inalienables”, pues mientras las jícaras votivas son réplicas que circulan y deben renovarse de forma periódica, las jícaras efigie jamás se depositan, sino que permanecen resguardadas en los centros ceremoniales, bajo el cuidado de un “jicarero” *xukuri´+kame*, quien al igual que su jícara, personifica a una deidad ancestral particular.

Si bien dicha tipología, no es aplicable a todos los artefactos rituales, pues no todos tienen su contraparte votiva, la categoría identificada como efigie, basada

en la particularidad de ser una materialización, y personificación de un ancestro deificado, consideramos puede ser extensiva para el análisis de otros artefactos rituales, como el tambor. Sobre todo, si tomamos en cuenta su condición inalienable, pues aunque no necesariamente se encuentran bajo el resguardo temporal de un jicarero, si de la comunidad. Se trata de objetos muchas veces antiguos, cuya existencia puede trascender a varias generaciones.

Como se menciono, los tambores *tepo*, como objetos rituales, no son fabricados en cada ceremonia, utilizandose por tiempo indefinido, con los que ya se cuenta. Los *tepo*, suelen ser instrumentos longevos, que acumulan décadas de existencia, trascendiendo como propiedad a sus creadores, y convirtiéndose en propiedad colectiva, es decir de la comunidad y no de un individuo en específico. Como sí sucede, con otros instrumentos musicales, como pueden ser violines y guitarras.

Lo anterior hace de los tambores, objetos rituales especiales, que si bien pueden ser renovados, durante su existencia son únicos. Circunstancias que nos recuerdan a Santos-Granero, para quien la existencia de algunos objetos inalienables, de propiedad colectiva, transmitidos de generación en generación, como lo son los tambores *tepo*, “sin duda deben tener importantes implicaciones sociales y políticas que aún no somos capaces de conocer” (2009: 11).

Gutiérrez (2010), mencionan que la hechura del tambor, no se realiza en todos los *Tatei Neixa*, pero que cada que un grupo ritual cambia, se hace un nuevo tambor, o que, se ha visto que un mismo grupo, durante dos años consecutivos, fabrique uno. Para nosotros, su información es contradictoria y confusa, y no coincide, por lo menos con lo que nosotros conocemos, ya que los tambores, no son objetos que se fabriquen continuamente, y su sustitución responde a la inutilidad de los instrumentos, cuando éstos se han roto o se encuentran sumamente deteriorados para seguir funcionando, lo cual puede tardar años en suceder, y no a ciclos festivos o el cambio de cargos rituales, como se entiende en Gutiérrez.

En relación a la fabricación de un *tepo*, el autor citado, menciona que antes de la medianoche, los peregrinos bajan a los barrancos para seleccionar “un buen árbol”, que debe ser indicado, según el *Tsauxirika*, por *Tamatsi Kauyumari*, y mientras cortan el árbol el *Tsauxirika* le pide perdón y dice: “*Tamatsi kauyumari*, trae ese tambor para nosotros, para los niños, ya no tomamos la sal; queremos ya la vida y no estar enfermos”. Luego de ser derrumbado, el árbol es transportado al interior del *tuki*, en donde se selecciona un pedazo para darle la forma al tambor.⁸

Por el tipo de redacción, y al no señalar, si la información que presenta, es algo que le dijeron, o un suceso que observó, no queda claro si Gutiérrez participó en la búsqueda y le tocó ver la fabricación del tambor. Aunque lo más probable es que no:

“El proceso de la hechura del *tepo* (tambor) no es en un día, sino que puede durar varias semanas. Incluso, el tambor se deja reposar un año para que suene mejor. Por razones de síntesis, recortamos el continuo etnográfico considerando el episodio ritual como un solo momento” (2010: 173).

En cuanto al tipo de madera, utilizada para la construcción de los tambores *tepo*, existen múltiples variedades, entre las que se encuentran el cedro blanco o *kariuxa*. Se trata, de un género de conífera pinácea, originaria de Mesoamérica, y cuya clasificación científica al parecer es *Cupressus lusitánica*. Habitante de bosques templados, y que en la Sierra Huichola, suele encontrarse cerca de ríos.⁹ Otra, es una variedad de pino o *juku* de la región, un género de pinácea endémica de la Sierra Madre Occidental, bautizada por Lumholtz, como *Pinus lumholtzii*.¹⁰ Aunque en menor cantidad, también suele utilizarse el roble o *tuaxa*, y el tronco del tepeguaje.

⁸ Lumholtz menciona que el tambor está elaborado a partir de: “un trozo de encina ahuecado y cubierto en su parte superior con un pedazo de piel de venado, sosteniéndose el instrumento por medio de tres patas que sobresalen toscamente recortadas en la madera” (1946: 32).

⁹ A pesar de ser frágil, la madera noble de este árbol es útil para fabricar instrumentos musicales, de hecho otra especie de cedro, cuya madera es roja y crece a mayor altura en terrenos de pendiente, es también utilizada para construir el *kanari* (guitarra) y el *xaweri* (violín), adaptaciones locales de instrumentos cordófonos introducidos en la época colonial (Pacheco, 2013d).

¹⁰ Eguluz (1978), mencionó que esta especie primero fue colectada por Seeman con el nombre de *Pinus patula* nombre que llevó de 1852-1857, pero en 1894 fue denominada como *Pinus lumholtzii*. Este pino fue identificado originalmente en el estado de Chihuahua y posteriormente en Jalisco en 1909.

“Los tarahumaras tienen nombres para seis clases de pinos, una cuyas especies, la primera que encuentra uno cerca de Tutuhuaca, era nueva para la ciencia. Aunque no es árbol grande, es muy ornamental por sus flexibles ramas semejantes á látigos y sus colgantes agujas de ocho á diez pies pulgadas de longitud” (Lumholtz, 1946: 398).

El pino o *juku*, es una especie que puede vivir muchos años y crecer hasta 10 o 20 metros de altura. Su tronco llega a tener diámetros que llegan a medir de 25 a 50 centímetros, lo que lo hace ideal para fabricar tambores *tepo*. Su madera es de textura fina, pesada, compacta, sonora y amarilla, y comúnmente se emplea para fabricar instrumentos musicales, como el mismo Lumholtz lo señaló: “Los tarahumaras prefieren la madera de estos pinos para construir sus violines” (1946: 399-400).



Fotografía 4
Ejemplar de pino *Lumholtzii* muerto, cerca de la barranca de *Taimarita*, 2014. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.



Fotografía 5
"Pinos Lumholtzli",¹¹ Tutuhuaca, Chihuahua, diciembre de 1892. Autor. Carl Lumholtz (CDI, 2006: 70).

La sección de tronco utilizada, debe ser ancha, lo más recta posible, y mayor a medio metro de altura, para poder tocar el tambor en una buena posición, por lo regular, percutido cómodamente por alguien sentado sobre un equipal o *uweni*, cuyos brazos sobre pasan por poco el parche de piel, que se golpea directamente con las palmas de las manos.

¹¹ Los entrecorillados, corresponden a las inscripciones originales de los negativos, o bien a los pies de foto que aparecen en la obra de Lumholtz (Vázquez, 2000: 137).



Fotografía 6
Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 200054. Título: Sacerdote cantando y tocando el tambor, diciembre de 1895, Santa Catarina, Mezquitic, Jalisco.¹²

¹² Publicada en: Lumholtz, Carl. "El México Desconocido". México, INI, 1946, tomo II (p. 32) y CDI, 2006 (p. 29). Ortiz (1992: 25) y CDI (2006: 81).

Etnográficamente, es poco lo que se conoce sobre la hechura de un tambor *tepo*. Nosotros sabemos por medio de exégesis, que su construcción no responde simplemente a la ubicación de un árbol idóneo para ser talado, sino a la comunicación que un árbol específico establece con los humanos. Un llamado, que en sueños reciben los *mara´akate*, mediante el sonido de un tambor percutido. Dentro de los relatos que el huichol Ramón Medina¹³ le proporcionó a Fernando Benítez en torno a la fiesta del tambor, éste narra una sesión de canto chamánico, durante la cual el *mara´akame* escucha el llamado del *tepo*, o árbol que deberá ser talado para la construcción del tambor: “Oigo al Tepo que suena cinco veces: pau, pau, pau, pau, pau. Nos está llamando” (2002: 408).

A pesar de lo extenso del relato de Medina, hemos decidido incluirlo. En función, de la escasa información etnográfica sobre la hechura del *tepo*, en su narrativa encontramos datos interesantes sobre el proceso técnico de su elaboración y su relación con la cacería del venado, con cuya piel se forma el parche o “viste” al tronco ahuecado: “Esta piel va a ser para el Tepo –dice el *maracame*-, y la sangre del corazón será la sangre de su corazón”. De hecho el derribamiento mismo del mismo árbol, se describe como la captura de un venado:

“Primeramente el *maracame* canta para saber cuál será el árbol con que se debe hacer el sagrado Tepo:

-Compañeros, hermanos, esta noche sabremos qué árbol del bosque nos señalaran los dioses, y ese será el árbol de los cantos.

A las ocho, el *maracame* se sienta en su equipal, en su *uwene*, y dice:

-Miren, compañeros, yo con la ayuda de *Tamatz Kallaumari* y con mi sabiduría buscaré el árbol que consagre nuestra fiesta. Nosotros queremos, bisabuelo Cola de Venado, que nos hagas el favor, todo el favor, de buscar ese *Tepo* sagrado para nuestros niños. (...)

-Yo haré lo que esté de mi parte para buscar ese *Tepo* -responde *Tamatz*.

Teikuewima, la Muchacha Santa, acompañada de las mujeres, entra en el *tuki* y le da al *maracame* la petaca de sus *muwieris*. Se sientan alrededor del fuego y le dicen al *maracame*:

-Ojalá que hagas algo por nosotros. Ya nos anda por comer calabazas (*sikoakame*).

¹³ “En este español, Ramón me relata durante varias semanas las fiestas y los mitos que reproduzco más adelante. He modificado ligeramente la conjugación de los verbos tratando de evitar su monotonía y he introducido cierto orden en la sintaxis, porque de otra manera el texto sería ilegible” (Benítez, 2002 [1968]: 389).

-No tengan pendiente, mis hermanos, mis compañeros. Yo veré a *Watákame*, el Dios Labrador. El conoce los árboles, y más o menos él me puede decir cual tiene buen sonido a fin de que nuestros hermanos de los ranchos lejanos oigan el *Tepo* y vengan a nuestra fiesta. Sólo les pido que me acompañen en mis cantos.

-No perderemos una sola de tus palabras, *maracame*.

-*Kakáwame* (cotorra verde), tú que cantas día y noche sin que nunca se te acabe la voz, yo clamo a ti para cantar bien y no volverme ronco. *Tatevarí*, tú que me acompañas siempre, y tú, *Tamatz Kallaumari*, mi Hermano Mayor, ayúdenme a cumplir mi compromiso. Tal vez no pase nada malo y oigamos lo que tenga que decirnos el labrador *Watákame*. *Tamatz Kallaumari*, tu que todo lo puedes con tus *muvieris*, vamos juntos a preguntarle a *Watákame* dónde se halla el árbol *Tepo*.

-Mira, mi *maracame* –responde el Gran Venado-, ya sabes que yo te acompaño a todos los lugares donde te ocupan.

-Tú me das el poder de hacer y deshacer y por eso clamo a ti.

Le habla entonces *Tamatz* a *Watákame*. El chamán interpreta:

-Me ha caído un rezo de los compañeros del *Tukipa* y yo te pregunto a ti, *Watákame*, que has andado mucho y conoces los árboles, dónde hay uno capaz de servirnos para el *Tepo*.

Watákame: -Yo sé de un buen árbol que podía servirnos.

Tamatz Kallaumari: -¿Qué árbol es?

Watákame: -Es *awakuri* (palo colorado)

Tamatz Kallaumari: -Nada más eso quería saber. Cómo tu eres el labrador siempre tomamos tu consejo.

Watakame: -Son los árboles del *Tepo*.

Tamatz Kallaumari se dirige al *maracame*: -Me dice *Watákame* que es el árbol *awakuri*. En un barranco hay cinco árboles, y de esos cinco, el del centro es el que servirá para el *Tepo*.

-Muy bien –dice el *maracame*-, mañana iremos todos los hombres a tumbar el *Tepo*. Está en el barranco de los nogales.

Luego el *maracame* le pregunta a los hombres:

- ¿Ya tienen calabazas buenas y grandes?

- Sí, ya tenemos calabazas buenas y grandes.

Tamatz Kallaumari al *maracame*: -Mañana, llegues al árbol, le tapas la boca con tus *muvieris* para que no se le salgan sus pensamientos ni su corazón. Allí, en su boca, los compañeros le meterán el primer hachazo, y luego tú con tus *muvieris* le tapas las piernas a fin de que la tierra no le vaya a quitar la voz. Después seguirán metiéndole hachazos hasta que caiga.

-Ya comprendí los acuerdos que me pones. Ahora nos despedimos de ti, de *Kakáwame*, del Abuelo *Tatevarí*, de *Watákame*.

-Estoy a tus órdenes siempre que quieras ocuparme

-dice *Tamatz Kallaumari* y se despide silbando cinco veces. Luego desaparece como una sombra que deja un vientecillo helado.

En la mañana los hombres levantan al *maracame* de los brazos y le dan las gracias.

-Miren, compañeros –responde el *maracame* llorando-, no me den las gracias. Ustedes mismos saben que yo no encuentro nada, que *Tamatz Kallaumari* es el que hace y deshace y que yo soy solamente su voz, su intérprete, Ahora nos vamos a tumbar el *Tepo* y ninguno debe comer ni beber agua.

-Está bien –responden-. Lo que tú digas eso se hace.

-Traigan dos hachas y cinco cestos. *Teikuewima* me dará mis *muvieris*.

-¿Querías tus *muvieris*? –pregunta la muchacha.

-Sí, los quiero porque vamos a tumbar el *Tepo*.

El *maracame* se dirige a las mujeres.

-Ahora deben decirme cuantos niños hay.
 -Son diez (*tamamata*).
 -Todos deben esperarnos aquí alrededor del fuego.
 Volveremos a mediodía.
 Los niños se sientan con sus madres. Antes de partir, el *maracame* se detiene junto al fuego y le dice:
 -Oigo al *Tepo* que suena cinco veces: pau, pau, pau, pau, pau. Nos está llamando.
 El *maracame* es el primero de la fila. Lleva dos *muvieris* en la cabeza y va diciendo:
 -Oigo las sonajas del *Tepo*: Shiu, shiu, shiu, shiu. Está suspirando.
 Llegados a poca distancia del árbol, el *maracame* ordena a dos hombres que lo acorralen, y tomando de su cabeza un *muvieri* señala un lugar alto del tronco. Allí clava la primera hacha y hace lo mismo en el pie del árbol, con la segunda hacha.
 -Ahora sí, túmbenlo –ordena el chamán-. Coloquen los cestos junto al *Tepo* para que todas las astillas caigan en ellos.
 Tirado el árbol, lo ahuecan, labran sus tres patas, le abren un agujero en el centro que representa su corazón y terminan haciéndole en torno de la “boca” las horadaciones donde deberá ir clavado el cuero del parche.
 Las mujeres salen a recibirlo con velas encendidas. Viene el tambor cargado a las espaldas de un hombre y lo siguen sus compañeros llevando en los cestos sagradas astillas. Después de dar la vuelta ceremonial alrededor del fuego, lo paran frente al equipal del *maracame* y dicen todos:
 -Has venido a nuestro *tukipa* y te recibimos con gusto y con voluntad. Ahora sólo falta que matemos a un venado para darte su sangre y su corazón.
 Al día siguiente se van por los barrancos donde pacen los venados. El *maracame* es el que dispone los menores detalles de la cacería:
 -Afilen bien sus flechas y cuando salte *Masha* le pegan en el mero codillo. Tú, te vas por este lado y tú te vas por este otro lado y te paras en aquella falda –les ordena a dos de los cazadores-. Nosotros iremos por el centro acorralándolo.
 Entonces lo ven y todos corren y silban. El hombre del arco dispara su flecha.
 Grita:
 -Vénganse, reúnanse aquí, ya lleva mi flecha.
 Lo siguen de cerca, azuzándolo:
 -Ushi, ushi, ushi.
 Aquí se dobla *Masha*, allá lo alcanzan y lo rematan. El *maracame* les da una faja de lana para cargarlo. Llegando el *tuki* le ofrecen comida, le prenden sus velas y lo destazan.
 -Esta piel va a ser para el *Tepo* –dice el *maracame*-, y la sangre del corazón será la sangre de su corazón.
 Más tarde asan el cuerpo en un pozo, lo meten en un costal, ya que la carne es intocable, y anuncia el *maracame*:
 -Mañana haremos la fiesta de la calabaza. Traigan a *Sikoakame* y estén alegres los hombres, los niños, las mujeres. Ustedes compañeros hagan las clavijas y estiren bien el cuero de nuestro *Tepo*.
 Concluido el trabajo, el *maracame* lo toca cinco veces: Tau, tau, tau, tau, tau.
 -Ah, quedó bien. Tiene buen sonido, buen corazón y buenos pensamientos.
 En la noche lo “cala”, es decir, lo prueba a fin de que lo oigan las diosas del agua *Tatei Aramara*, *Tatei Rapavilleme*, *Tatei Kashiware* y los dioses de *Viricota*” (Benítez, 2002 [1968] 405-410).

Sobre el proceso técnico de confección, y las partes que constituyen al tambor *tepo*, Karl Lumholtz cuenta con una descripción bastante completa. En ella, hay

algunos datos que no son tan precisos, como la especie de árbol utilizada y la piel de animal con la cual se hace el parche, o los orificios con los que cuenta, sin embargo es un buen ejemplo sobre la forma del instrumento musical:

“Es un trozo grande de nogal, ahuecado mediante un implemento de hierro, la parte superior está cortada de forma pareja. Sobre este extremo se estira una piel de oveja, aunque por lo regular se usa la de un venado (*nāwi*). El pelo, por supuesto, se quita primero cuidadosamente y la piel se aplica aún húmeda. Se extiende sobre el tronco rebasando hacia los costados unos cinco centímetros. Se ata por medio de una hilera de clavos hechos de otate (*ha'ku*), insertados a casi dos centímetros por debajo del borde, pero escasamente visibles si se mira el objeto desde arriba, se refuerza con una tira angosta de piel de oveja (o de venado). Al extremo inferior del tambor se le forman tres patas burdas de alrededor de 13 cm de longitud. Más o menos a la mitad, entre la parte superior y el fondo del tambor, aparecen dos orificios cuadrados (*ma'ra ra'va*) diametralmente opuestos entre sí. El interior está alisado con fuego y ahumado, porque durante todo el tiempo que se utiliza el tambor, en su interior se pasa ardiendo una antorcha de madera de pino, con el objeto de estirar la piel. El humo sale por los orificios mencionados. El tambor no tiene forma regular, como sería de esperar; no obstante permanece firme, apoyado sobre sus patas y sirve muy bien a su propósito” (1986: 252).

Nosotros sabemos, que para confeccionar un tambor, es mejor utilizar el tronco de un árbol muerto, un tronco seco, cuyo interior pueda ser ahuecado con facilidad. Algo que resulta relativamente fácil, con la especie de pino más utilizado, el *juku*. Trabajar con madera seca, hace posible vaciar el corazón o *iyari* de los troncos, que es como llaman los huicholes a lo que hay dentro dentro del interior de los árboles:

“El *tepo* se elabora de madera de pino o roble, pero tiene que ser grande (longevo), por que de viejo se pudre adentro, se le saca el interior, lo cortas y listo. Tenemos varias variedades de *juku*, las que tienen las hojas para abajo son machos y los que tienen para arriba hembra, esos son buenos, de primera calidad y sirven para hacer el tambor, pues el macho tiene mucha resina, tiene mucho ocote, *tsuayari*, y el hembra menos” (diario de campo, Las Latas, mayo de 2014).



Fotografía 7
Pino muerto, derribado con motosierra, cuyo interior, corazón o *iyari* se pudrió. Las Latas, 2014.
Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.

Durante los primeros días de enero de 2012, conviví con un grupo de jóvenes de Las Latas, que por esos días se encontraban ejercitándose con una pesa rustica fabricadas a partir de un tronco o madera de roble, *tuaxa*. Al tenerse que turnar la única pesa con la que contaban, decidieron fabricar una nueva

barra y un par de mancuernas, para lo cual derribaron un nuevo roble, en una barranca cercana. En tan sólo un par de horas, talaron el nuevo roble, cortaron los 3 segmentos, y devastaron la parte central de los troncos, respetando los extremos, con lo que rápidamente consiguieron tres pesas, una en forma de barra y dos mancuernas. Mientras lo hacían, observe que devastando la parte central, llegaban al núcleo del tronco, el cual se distinguía de la madera que lo recubría y la misma corteza. Este centro o núcleo, era de una constitución más dura y de color café oscuro, y terminaba dando la apariencia de un tubo o barra, que sostenía en sus extremos o puntas, secciones de tronco inalteradas. Gracias a este hecho, pude conocer la constitución de los distintos maderables que conforman el tronco de un roble, que en sí son tres, el núcleo, la madera más suave que lo envuelve y una pequeña capa de cortezas que envuelve las dos primeras. Al núcleo, a manera de sustancia interna, la llamaron *iyari*, un término polivalente, que los huicholes utilizan para referirse a distintas cosas, entre ellas el órgano que bombea la sangre o corazón en seres humanos y animales, pero también para referirse a las entidades o almas que ocupan el interior de diversos seres existentes. A su vez, la madera que envolvía dicho núcleo junto con la corteza era designado con el nombre de *kunieri*,¹⁴ término este último, sobre el cual no obtuve ninguna explicación.

3.2. CORPORALIDAD, PIEL Y MITOLOGÍA: EL PARCHE DEL TAMBOR

La vida, y agencia de los artefactos rituales, no es algo dado, ni permanente, y depende de muchos factores. En el caso del tambor *tepo*, por principio, es necesario que sea un cuerpo *a doc*, para el alma o entidad anímica del ancestro mítico en específico que lo ocupará, a lo que se le suma el tratamiento ritual de dicho cuerpo por parte de los participantes directamente involucrados en la festividad, y la creación de imágenes rituales, a partir de la puesta en marcha de relaciones sociales entre seres humanos y ancestros.

¹⁴ En el glosario de Liffman aparece un término parecido que es *k+pieri*, el cual traduce como pequeño cilindro de roble o encino que significa una relación con el fuego del *tukipa*; la leña de tal fuego (2012: 273).

Cuando hablamos de cuerpo *a doc*, nos referimos por una parte, a que como tronco vaciado, el tambor *tepo* por sus características huecas funciona como un cuerpo contenedor, que puede recibir y ser ocupado por el alma de un ancestro, cuya composición gaseosa, es a su vez, el aire que penetra en la caja de resonancia del tambor, el cual al ser percutido, produce su sonido o ruido característico.

Por otra parte, el tambor, es un cuerpo que ha sido construido o generado expresamente para un existente en específico, un personaje único, la persona venado *Tamatsi Kauyumari*, de tal manera que el *tepo*, es el cuerpo de un venado, un tronco de árbol hueco, “vestido con piel de venado”,¹⁵ cuyo parche de percusión, elaborado con la piel de este animal, lo diferencia en su corporalidad ante la de otros seres existentes.

“Dicho de otro modo, los humanos y todas las clases de no humanos tiene materialidades diferentes en el sentido de que sus esencias internas idénticas se encarnan en cuerpos de propiedades contrastadas, cuerpos a menudo descritos como simples ‘vestidos’ para subrayar mejor su independencia de las interioridades que los habitan” (Descola, 2001: 43).

El cambio de corporalidad, a partir del uso de pieles, como si de vestidos se tratase, es una idea presente en muchas tradiciones intelectuales amerindias y en los huicholes no es la excepción. Un buen ejemplo de ello, son las narrativas míticas sobre el ancestro *Tamatsi Watakame*, quien después de que pasara el gran diluvio se dedicó a cultivar la tierra y a vivir con una perra, quien posteriormente se convirtió en su mujer.

“Vivía con la perra en una gruta, donde la dejaba de día cuando se iba a su labor. Como todas las tardes que volvía encontraba tortillas, tenía curiosidad de saber quien las hacía. Á los cinco días, se escondió detrás de unas matas, cerca de la cueva, para espiar, y vio que la perra se quitaba la piel y la colgaba, quedando convertida en una mujer que se arrodilló á moler. Entonces se acercó poco á poco por detrás, cogió el cuero y lo echó á la lumbre. ‘me has quemado mi ropa’ gritó ella poniéndose á aullar como perro. El indio le lavó la cabeza con el agua del nixtamal que ella misma había preparado; la refrescó así, y desde entonces ha seguido siendo mujer. Tuvieron muchos hijos é hijas que se

¹⁵ “La piel de venado es buena para el parche del *tepo*, pues aunque es delgada, es muy resistente” (diario de campo, Las Latas, mayo de 2014).

casaron y poblaron el mundo yéndose á vivir en las cuevas" (Lumholtz, 1946: 191).¹⁶

Viveiros de Castro, señala, que si hay una noción particularmente universal en el pensamiento amerindio, es la de un estado originario de indiferenciación entre humanos y animales, descrito por la mitología, como lo podemos constatar en el mito huichol de *Watakame* y su perrita. De lo anterior puede destacarse que la condición original común a humanos y animales (y otros seres), no es la animalidad, sino la humanidad. Algo de lo que dan cuenta los mitos, al señalar cómo los animales perdieron los atributos que los humanos mantuvieron, y los humanos continuaron iguales a sí mismos. Lo anterior, nos debe llevar a considerar, que los animales son ex-humanos y no los humanos ex-animales, hecho que tiene que una conexión evidente con la idea de las ropas animales que esconden una "esencia" humana-espiritual común.

"Ese barajar las cartas conceptuales me lleva a sugerir el término multinaturalismo para señalar uno de los rasgos que diferencian el pensamiento amerindio de las cosmologías 'multiculturalistas' modernas. Mientras que éstas se basan en la implicación mutua entre la unicidad de la naturaleza y la multiplicidad de las culturas, la concepción amerindia supondría, por el contrario, una unicidad del espíritu y una diversidad de los cuerpos" (Viveiros, 2002).

Basándonos en lo dicho hasta aquí, podemos decir, que aún y cuando el tambor, vestido con piel de venado, es un cuerpo a *doc*, para el ancestro *Tamatsi Kauyumarie*, el tambor no es tan sólo un animal, o un venado cualquiera, sino se trata de un ancestro mítico, quien en el tiempo primigenio fue persona, o sea un ser humano, que posteriormente tomó la corporalidad de un venado. De tal manera, que parafraseando a Viveiros, el alma o entidad anímica que ocupa temporalmente el artefacto ritual, esconde una "esencia"

¹⁶ En una versión más extensa y con ciertas variantes, este mito se encuentra en su obra, *El Arte Simbólico y Decorativo de los Huicholes*: "Vivía con su perra en una cueva y durante el día ella se quedaba en el hogar mientras él estaba en el campo. Cada tarde, cuando regresaba, encontraba panecillos de maíz preparados para él. Tenía mucha curiosidad por saber quién lo hacía. Después de cinco días que pasó escondido entre los arbustos, cerca de la cueva, para observar, vio cómo la perra se sacaba su piel y la colgaba. Así descubrió que era una mujer quien se arrodillaba a moler maíz en el metate. Avanzó furtivamente hacia ella, acercándose por atrás, rápidamente tomó la piel y la tiró al fuego.

- ¡Haz quemado mi túnica! –gritó ella, y se puso a aullar como un perro. El la bañó con agua mezclada con el maíz molido que ella había preparado y eso la refrescó; desde entonces es una mujer. El tuvo una familia muy grande, sus hijos y sus hijas se casaron, y el mundo se pobló de personas que vivían en cuevas" (1986: 236).

humana-espiritual, común a la de los demás participantes en el ritual, bajo una corporalidad distinta.

De hecho, es importante mencionar, que en algunos mitos, *Tamatsi Kauyumarie*, es llamado *Tamatsi Watakame*. Es decir, el primer cultivador, el hombre que vivía con la perrita, y cuya identidad primigenia es la de un ser humano, posteriormente toma la corporalidad de un venado. Esto resulta de gran interés, pues como agricultor y practicante del sistema agrícola de roza, tumba y quema, que es el tipo de agricultura tradicional que los huicholes utilizan para el cultivo del maíz, *Watakame* no sólo es un especialista en desmontar la tierra para cultivar la milpa, sino un conocedor de las distintas especies arbóreas de la región:

“-No tengan pendiente, mis hermanos, mis compañeros. Yo veré a Watákame, el Dios Labrador. El conoce los árboles, y más o menos él me puede decir cual tiene buen sonido a fin de que nuestros hermanos de los ranchos lejanos oigan el Tepo y vengan a nuestra fiesta. Sólo les pido que me acompañen en mis cantos” (Benítez, 2002 [1968] 406).

Por ejemplo, en el tiempo primigenio, *Watakame* es un talamontes, que combate una y otra vez infructuosamente el crecimiento de una vegetación avasalladora, motivo que sumado a otros, lo lleva a construir un arca a partir de un tronco de árbol vaciado, en la cual logra salvarse del gran diluvio. A su vez, *Watakame* es también el constructor del primer tambor *tepo*. Ambos, arca y tambor, son troncos ahuecados, artefactos míticos y rituales en los cuales el mismo venado se transforma.

3.3. ARCAS Y TAMBORES: TRONCOS AHUECADOS

Entre el arca, o embarcación mítica en que *Tamatsi Watakame* se salvó del diluvio, y los tambores *tepo*, existen similitudes, ya que dichos artefactos son contruidos a partir de troncos ahuecados. Sin embargo, sus coincidencias no son únicamente físicas, sino ontológicas, ya que ambos funcionan como vehículos o contenedores, que temporalmente pueden ser ocupados por existentes para navegar, y realizar desplazamientos rituales entre lugares, ya sea volando en el aire, o flotando en el agua, y a su vez son cuerpos dadores de puntos de vista, que brinda condición al sujeto.

En la ceremonia del tambor, queda claro que el *tepo* es ocupado por el alma del ancestro venado, *Tamatsi Kauyumari*, y en la narrativa mítica sobre el gran diluvio, se narra como *Watakame* viaja en el interior de un arca o tronco ahuecado, junto con su perra y sus semillas, como lo atestigua la siguiente versión:

“Un huichol talaba árboles para poder cultivar su terreno, pero cada día se encontraba con que los árboles derribados el día anterior habían vuelto a crecer. Preocupado y cansado, desistió; pero volvió al quinto día decidido a averiguar que sucedía. Al poco tiempo, una anciana con una vara en la mano se levantó del suelo, en medio del claro. Señaló con su vara hacia Tate´Rapawiye´ma (el sur); luego hacia Tama´ts O´to ta´wi y hacia Tate´Hau´tse Kupu´ri (el norte); después hacia Tate Kyewimo´ka y Sakaimo´ka (el oeste); hacia Uwio´tali (hembra), al este, y hacia Tate´Ve´lika Uima´li (arriba). Por último hacia Tate´vali (abajo) y todos los árboles

Molesto exclamó:

-¿Has sido tú quien ha estado deshaciendo mi trabajo todo el tiempo?

- Sí –respondió ella-, porque quiero hablar contigo.

La mujer que era Tako´tsi Nakawe´, le dijo que estaba trabajando en vano.

- Viene una gran inundación –dijo-, no faltan más de cinco días. Vendrá un viento muy amargo y picante como el chile que te hará toser. Haz una caja con árbol de *salate* tan larga como tú y ponle una buena tapa. Lleva contigo cinco granos de maíz de cada color, cinco frijoles de cada color; también al fuego y cinco tallos de calabaza para alimentarlo y una perra negra.

El joven hizo lo que *Nakawe* le había dicho. Al quinto día tenía la caja lista en la que había colocado las cosas que le había indicado. Entró en ella, llevando consigo a la perra, y la anciana puso la tapa encima. Luego calafateó todas las grietas con el pegamento de la planta *Kwe´tsaka*, pidiéndole a él que le indicara dónde había aberturas. Ella se sentó encima de la caja con una guacamaya posada en el hombro. La caja flotó sobre el agua hacía el sur, durante un año, el próximo hacía el norte, el siguiente hacía el oeste, el cuarto hacía el este y en el quinto año hacía arriba y todo el mundo se llenó de agua. Al sexto año el agua empezó a bajar y la caja se detuvo en una montaña, cerca de Toapu´li (Santa Catarina), donde todavía se le puede ver. El hombre quitó la tapa y vio que todo el territorio aún estaba lleno de agua, pero las guacamayas y los pericos hacían valles con sus picos y las aguas comenzaron a correr y las aves las separaron en cinco mares. Luego comenzó a secarse todo y nacieron los árboles y los pastos, ayudados por la Madre Tierra (*Tate´Yuliana´ka*)” (Lumholtz, 1986: 235 – 236).¹⁷

En la narrativa recogida por Lumholtz, literalmente el arca, es descrita como una caja, un tronco hueco con tapas, herméticamente sellado. Con ello, se enfatiza la capacidad de dicha embarcación, como un elemento, cuya capacidad es la de contener y guardar. En este caso, al primer cultivador, su

¹⁷ Una versión más corta pero que guarda similitudes es la de Anguiano y Furst: “La diosa le enseñó al *héwi* cómo derribar un árbol de amate (esp. *Ficus*) y sacar de su tronco una caja a prueba de agua. Cuando las aguas subieron, la diosa encerró herméticamente a *Watákame* y a su perrita compañera dentro de la caja” (1987: 30).

perra, sus semillas, fuego y los rabos secos de calabazas que utilizará como combustible.

En la actualidad, las arcas que los huicholes fabrican como ofrendas, reproduciendo el arca mítica que *Watakame* construyó, no guardan el diseño original, pues estas, si bien también son elaboradas con el tronco de un árbol, su forma es la de bote (embarcación con cubierta), y no con la forma cilíndrica que es como en los mitos es descrita. Nosotros contamos con varios ejemplos de este tipo de barcas, dejadas en una cueva de la Isla del Rey, en San Blas, Nayarit.



Fotografía 8
Arca con *Takutsi Nakawe*, dejada como ofrenda en la Isla del Rey, en el Océano Pacífico.
San Blas, Nayarit. Diciembre de 2011. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.



Fotografía 9
Arca con *Tatutsi*, dejada como ofrenda en la Isla del Rey, en el Océano Pacífico.
San Blas, Nayarit. Diciembre de 2011. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.

A pesar de los formatos actuales en las arcas ofrendadas, afortunadamente existen dos arcas antiguas con forma cilíndrica, adquiridas a principios del siglo XX, por dos de los pioneros de la etnografía del Gran Nayar, Lumholtz y Preuss. El ejemplar adquirido por Lumholtz, es posible que se encuentre dentro de las colecciones del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, a donde fue a parar gran parte de su colección, y sobre el arca de Preuss, sabemos que se encuentra en el Museo Etnológico de Berlín.

A partir de estos dos ejemplares, podemos conocer el prototipo de arca primigenia, fabricada y utilizada por *Watakame* para salvarse del gran diluvio, y establecer las similitudes que existen entre arcas y tambores, como vehículos o cuerpos contenedores, que diversos seres existentes utilizan, no sólo para trasladarse durante sus aventuras míticas y rituales, sino para fungir como sus propios cuerpos. Ya que tanto arcas, como tambores, tienen la capacidad de servir como cuerpos temporales para contener entidades anímicas, operando

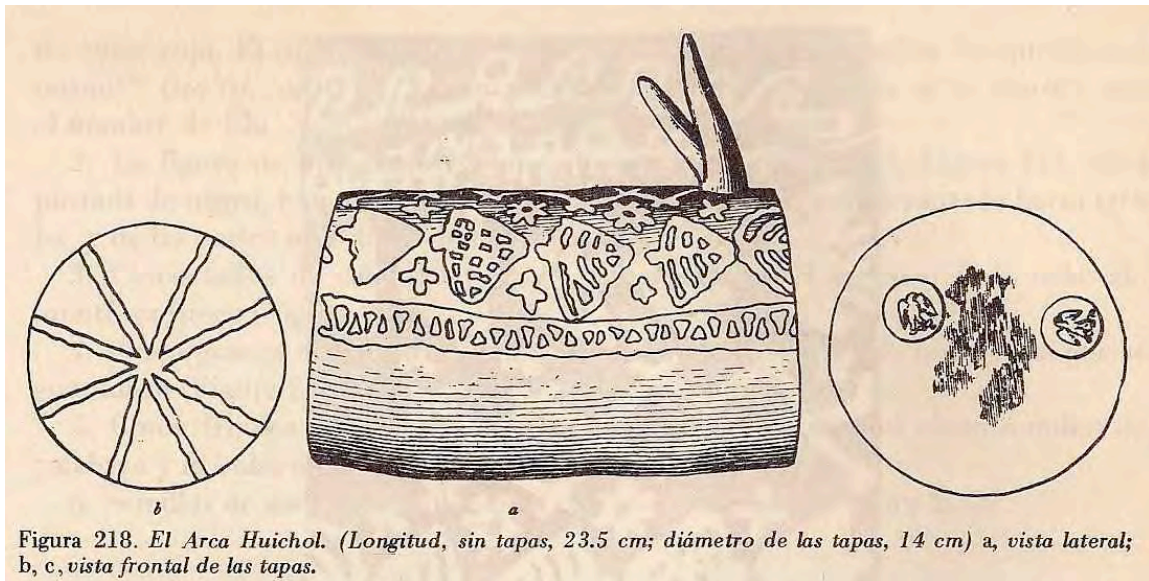
de forma compleja la transformación de dichos objetos en los propios seres a los cuales prestan su materialidad corpórea.

El mejor ejemplo etnográfico, es el arca miniatura con cornamenta que Lumholtz adquirió, una copia que el noruego mando a hacer, a partir de una ofrenda original que estaba a punto de ser llevada a dejar. Dentro de sus características, puede observarse el ser un cilindro de madera ahuecada con tapas, en cuyo exterior están pintados distintos diseños de pintura *uxa*, de la misma manera en que los tambores *tepo* son pintados con pintura amarilla en el ritual. También se incluye la figura con forma humana de *Tamatsi Watakame*, su perrita y tallos de calabaza, y lo más destacado para nuestro interés, en la parte superior dos cuernos:

“El bote es un pequeño madero de salate, ahuecado y cerrado en sus extremos con dos discos á manera de tapones. Tiene arriba unos picos para imitar los cuernos de venado de que iba provista el arca original á fin de que se detuviera en la maleza cuando bajase el agua. La pintan de azul, con dibujos amarillos de mariposas, flores de totó y olas de mar” (Lumholtz, 1945: 191).



Fotografía 10
“El Noé huichol y su arca”. Longitud: 23.5 cm. (Lumholtz, 1946: 191).



Fotografía 11

“Dibujo del arca con sus tapas” (Lumholtz, 1986: 237).

Sobre dicha embarcación, Lumholtz abunda con más detalle en su obra sobre el Arte Simbólico:

“La figura 218 muestra un arca de perfil y las tapas que van a ambos costados. De una mirada se podrá constatar que no responde precisamente a la descripción que se da en el mito, pero las tradiciones siempre varían. En una versión de la leyenda del diluvio, preservada por los coras, el arca se describe como un tronco hueco tapado en ambos extremos. El ejemplar que aquí se presenta es de Santa Catarina y fue hecho por uno de los principales. Es copia de una que vi hacer a los oficiales del templo. En aquella ocasión (era diciembre) se estaban elaborando objetos ceremoniales: flechas; jícaras votivas decoradas principalmente con granos de maíz, etcétera, que iban a emplearse como ofrendas para propiciar lluvia al año siguiente. Entre los objetos había un arca de este tipo. También se ofrecerían plantas de *hi'kuli*, cultivadas en unos racimos de tres o cuatro plantas, uno de los cuales tenía granos de maíz incrustados. Toda esta parafernalia se enviaría a distintos lugares sagrados, ubicados al este y al oeste, al norte y el sur. El destino del arca era la Madre Agua del Sur (Tate'rapawiye'ma) que, como ya se mencionó, es una laguna grande, al sur del territorio huichol, conocida como Laguna Magdalena. Con excepción de la Laguna de Chapala, que tal vez nunca vieron los huicholes, no existe ningún cuerpo de agua tan grande en esa parte de México.

El ejemplar que aquí se presenta es un pequeño tronco de un árbol llamado *salate*, agujerado por dentro con algún implemento de hierro. Su nombre es *ra'pa*, igual que el árbol (compárese con el nombre de la madre a la que está dedicado, *Rapawiye'ma*). Se le ha quitado toda la corteza y, de alguna manera, la superficie ha sido pulida. Ambos extremos están cerrados por tapas con forma de disco, hechas de la misma madera. Estas tienen tres centímetros de grosor, con una disminución hacia el borde interior para que puedan ajustar con los extremos del tronco. Sobre la parte superior, pegada a una ranura, hay una pieza de madera de color azul que de alguna manera se parece a un par de cuernos. Intenta representar la cornamenta de un buey, pero estoy seguro de que en épocas anteriores los huicholes utilizaban astas de venado para este

propósito. Su función era enredar a la embarcación entre los arbustos cuando bajaran las aguas y detenerla de esta manera. La parte externa del arca es azul, decorada con varias figuras amarillas. La parte que supuestamente queda encima del agua tiene los siguientes diseños, que simbolizan el agua y sus efectos (figura 219: a, b y f), el mar (a) muestra las olas, consideradas como pequeñas serpientes; (c) y (e) son mariposas; (d) es una pequeña serpiente llamada *Hai'ku*. Los diseños en forma de estrella que se aprecian por doquier son flores blancas llamadas *toto'*.

La tapa que se encuentra próxima a los "cuernos" (figura (218c) presenta una mancha amarilla al centro y encima dos centavos mexicanos, adheridos por medio de cera. Estos son una ofrenda. La otra tapa (b) está decorada con cuatro líneas amarillas que se cruzan en el centro.

Dentro del arca estaban los siguientes objetos:

1. Una imagen de madera (figura 220) representando al ancestro de los huicholes que se salvó del diluvio. Se trata de una imagen toscamente esculpida y desproporcionada, ya que la cabeza es de más o menos un tercio del tamaño del cuerpo. Está pintada de negro, aunque la cara está ornamentada con un poco de color rojo. El nombre del ancestro es *Wata'kami*, que significa "el que hizo el coamil" (*wa'tsi*, *watsi'a*). Es un principal o mayor. También se le conoce por el nombre de *Ulu'No'no* ("la pequeña flecha").
2. La figura de una perra toscamente esculpida (*cuk u'ka*), Figura 221. Está pintada de negro, con excepción de la parte inferior de la cola levantada hacia arriba, y de las partes superiores de las orejas.
3. Cinco tallos de calabaza (*wapu'*), con los cuales el ancestro de la tribu alimentó su fuego (Figura 222).
4. Cinco granos de cada uno de los siete colores de maíz y la bolsa en la que se guardaron (Figura 223).
5. Cinco frijoles de cada uno de los cinco colores distintos; cinco semillas de calabaza y la bolsa en que se guardaron (Figura 224).
6. Semillas de *wa've* y la bolsa en que se conservaron (Figura 225)" (1986: 236-239).

Tanto en las arcas de Lumholtz como de Preuss, puede observarse que se trata de embarcaciones cilíndricas a partir de troncos ahuecados, técnica similar utilizada en la confección del tambor ceremonial *tepo*, artefactos míticos y rituales en cuyo interior viajan o son ocupados por ancestros míticos.

En las arcas, destaca la presencia del primer cultivador, *Tamatsi Watakame* y su perrita, una de las transformaciones de la diosa del maíz, quién posteriormente se convierte en su esposa, de igual manera también viajan con él, otros ancestros, como el fuego, el abuelo *Tatewari* y distintas semillas, quienes al igual que el fuego y la perra, son transformaciones de otros seres existentes, como las muchachas maíz o granos de maíz de distintos colores, o la muchacha amaranto o *wawe*.

Cuando uno observa las arcas, pareciera que la única persona que viaja en su interior es *Watakame*, junto con un cánido. Sin embargo, los distintos elementos en el interior del arca, son seres o manifestaciones corpóreas de sus transformaciones, pues como hemos mencionado, los granos de maíz, no son únicamente semillas que *Watakame* cultivará al concluir el diluvio, sino son las muchachas maíz, y su hermana, el amaranto, cuyos ojos negros y pequeños, son las diminutas semillas esféricas del *wawe*, por sólo citar un par de ejemplos.

Algo similar sucede con el tambor, durante la fiesta, pues su interior no sólo es ocupado por el alma de *Tamatsi Kauyumari*, el ancestro venado. Ya que al ser calentado su interior con fuego, con el fin de tensar el parche de piel de venado que los músicos percuten y golpean, durante el canto del *mara´akame*, también recibe en su interior la entidad anímica de *Tatewari*, el abuelo fuego y las almas de los niños o *tuwaino* participantes, de tal forma que la naturaleza tanto de arcas como tambores, en su calidad de artefactos huecos, sirven para guardar o contener, una diversidad de objetos y a su vez, subjetividades.

Así mismo, tambores y arcas, son transformaciones de *Watakame*, quién en sí mismo es *Tamatsi*, el ancestro venado, como puede observarse en la embarcación de Lumholtz, que en realidad es un arca astada, un venado con cuerpo de arca, de igual forma que el *tepo*, un tambor cuya cabeza, es un parche de piel de venado. Para brindar más elementos sobre la corporalidad cérvida sobre el arca, como la personificación de *Watakame*, es preciso observar la tapa que se encuentra próxima a las cornamentas, en el arca de Lumholtz, decorada con pintura *uxa* y dos monedas. Tapa, que en realidad es el propio rostro del venado, y cuyas monedas por debajo de los cuernos, son sus ojos y la pintura amarilla, la pintura característica de los peyoteros.

Sí uno observa con mayor detenimiento el arca de Lumholtz y analiza la pintura corporal externa del tronco ahuecado, uno puede encontrar muchas otras sutilezas. Como por ejemplo, el que los ojos del venado, representados por las dos monedas en la tapa frontal, se encuentran por arriba de la línea, o los diseños que simbolizan el agua del mar, y las olas, lo cual sugiere un venado

con medio cuerpo sumergido en el agua, cuya cabeza, sugerida por los cuernos y los ojos, se encuentran fuera del agua.

Así mismo, la línea del agua, sugerida por la olas del mar, divide en dos el cuerpo del venado, la parte baja y la parte superior, en esta última y por arriba de lo que vendría siendo la línea de flotación se encuentran una serie de diseños ligados con lo celeste, como pueden ser las estrellas, pero más significativo son un grupo de dibujos triangulares, que Lumholtz describe como mariposas.

No hay duda que la parte superior del tronco, o lomo del venado, se encuentra ligada con el arriba y lo celeste, de hecho, la presencia de pintura amarilla *uxa*, la pintura del Padre Sol, *Tayau*, y los elementos triangulares de seres alados lo confirman, los cuales más que mariposas, parecen ser aves vistas desde arriba, incluso en proceso de transformación.



Figura 219. Desarrollo del dibujo del Arca.

Fotografías 12
Diseños de seres alados sobre la parte superior del arca. (Lumholtz, 1986: 238).



Fotografías 13
Diseños de seres alados sobre la parte superior del arca. (Lumholtz, 1986: 238).

Es interesante que el arca mítica de *Watakame*, se relaciona con seres alados que lo acompañan, al igual que los “niños alados” o *tuwaino* acompañan al *tepo* en la fiesta del tambor. En el arca de Lumholtz, al parecer aves o mariposas, dibujadas sobre el lomo del tronco, vuelan acompañando al venado, justo en la dirección que éste sigue, pues la dirección de la cabeza del venado (sugerida por la cornamenta y sus ojos/moneda, en la tapa frontal), coinciden con el vuelo de estos seres.

En el caso del vuelo de los niños, en la fiesta del tambor, éstos también acompañan a *Tamatsi Kauyumarie*, y son descritos poéticamente en los cantos y en las exégesis como: Aves, abejas, tórtolas, águilas (Furst y Anguiano, 1987), y aguillillas o *kuixi*, “águilas pequeñas” (Manzanares, 2009: 51), incluso como “mariposas grandes y blancas” (de la Torre, 2000: 25). Como sucede en los dibujos de aves y mariposas, dibujados con *uxa* en el arca de Lumholtz. Lo anterior nos lleva a pensar, que tanto arcas como tambores, realizan viajes míticos y rituales, donde otros seres los acompañan, algunos en su interior, y otros de forma aérea, en su exterior, pues como el mismo mito lo indica, la anciana *Nakawe*, una vez sellada el arca, viajó sentada en el exterior acompañada de una guacamaya, ave que junto a otras guacamayas y pericos, una vez terminado el diluvio, cavaron barrancos con sus picos, para drenar el agua y separarla en mares.

En cuanto al arca de Preuss, ésta, se presenta como el mismo rostro de la deidad, la cual si bien no cuenta con monedas o pintura adherida en sus tapas, presenta en la parte exterior del cilindro, dos espirales unidas por una franja con diseños geométricos en su interior, que de forma duplicada, recuerda los diseños con pintura *uxa*, en los rostros de los peyoteros. Pinturas o visiones obtenidas en su peregrinación al desierto, en su encuentro con los deidades y en su personificación misma.



Fotografía 14

Copia de una ofrenda para la diosa *Takutsi*, que recuerda la canoa del diluvio con *Watakame*, el primer sembrador, que es rescatado en el diluvio, y su perrita, una de las transformaciones de la diosa del maíz. En el interior de la canoa se encuentran las semillas de los diferentes cultivos (maíz, frijol y calabaza). Santa Catarina Cuexcomatitán, Jalisco (Alcocer y Neurath, 2007: 46).¹⁸

Al respecto, únicamente se necesita ver, la similitud de la pintura facial que aparece portando una mujer peyotera, en una fotografía tomada por León Diguet, que si bien no se trata del mismo diseño, ejemplifica muy bien, las características de algunas pinturas, cuya composición se encuentra constituida por elementos circulares, en este caso espirales, en ambas pómulos, unidos por un puente sobre el tabique nasal, cuyo diseño se acopla magníficamente a la curvatura o complejión del rostro humano, y que en el caso del arca de Preuss, lo hace también, a la curvatura del tronco.

¹⁸ Decidimos respetar la cita original que Alcocer y Neurath, incluyeron en relación al arca de la colección de Preuss.



Fotografía 15
Jicareros huicholes (ca. 1896). Autor. León Diguét.

Tanto los diseños con *uxa* presentes en el arca, como en el de los dos peyoteros, al centro de la fotografía de Diguét, iconográficamente son espirales. Diseños regularmente vinculados con el agua y las distintas madres míticas, cuyas transformaciones son hoy en día, cuerpos de agua, como manantiales, lagos y mares. Diseños que normalmente portan mujeres, pero que no se excluyen en hombres, pues el género de los humanos, no es determinante, para adquirir las responsabilidades rituales, ligadas con una deidad femenina o masculina.

El arca de Preuss, es parte de los objetos rituales que el autor reunió y que actualmente se encuentran en Berlín, objetos que él concebía como medios de expresión del culto, que junto con los textos, los cantos y las danzas, consideraba no sólo de importancia religiosa, sino, en igualdad de circunstancias:

“En reiteradas ocasiones, Preuss criticó la tendencia de considerar cualquier objeto ritual sólo como una simple ofrenda de los instrumentos mágicos con los que los dioses crean el mundo y a los hombres, porque su elaboración misma es un rito que actualiza los acontecimientos míticos que se sucedieron en el principio de los tiempos” (Alcocer y Neurath, 2007: 39).

Los autores citados, mencionan que así como Preuss insiste en que la ofrenda no es solamente un mero obsequio a seres reverenciados, su elaboración y dedicación es también un rito que reactualiza el nacimiento y posibilita la

existencia de los dioses, como sucede con la réplica de la canoa del diluvio, con la cual se renuevan dioses particulares:

“El que no se pueda diferenciar claramente entre dioses e instrumentos mágicos resulta muy interesante para la teoría de la religión. Preuss sostiene que en el origen de la religión no puede haber concepción alguna sobre una deidad, ya que la transición de los objetos mágicos a los dioses es un fenómeno tardío en la historia de la humanidad. En el caso de los indígenas del Gran Nayar, los dioses son los objetos mágicos utilizados por los chamanes y encargados de los centros ceremoniales” (*Ibidem*: 42).

Con su teoría de la magia, Preuss se aparta de Frazer y otros autores de la época como Lumholtz, para quienes el ritual es una conducta utilitaria basada en conocimientos falsos, que eventualmente será superada por la razón humana. Preuss acepta a su vez, sin problema alguno la polisemia de los simbolismos rituales, presupuestos que nos sirven para entender mejor como los tambores *tepo* y las arcas, como instrumentos míticos y rituales, sirven a distintos existentes como medios o vehículos, para transportarse y realizar sus viajes. Siendo a su vez, las corporalidades de los dioses o los mismos dioses, instrumentos que los especialistas rituales utilizan durante las fiestas, como bien sucede en la fiesta del tambor.

LA AGENCIA DEL TAMBOR: LA AUTONOMÍA DE LAS IMÁGENES

LA AGENCIA DEL TAMBOR: LA AUTONOMÍA DE LAS IMÁGENES**4.1. EL ESPACIO PARA LOS INVITADOS Y LAS PINTURAS CON FLORES**

La fiesta del tambor, depende de un cúmulo inmenso de preparativos, pero principalmente de la presencia de sus invitados, los cuales se van dando cita poco a poco, reuniéndose en el centro ceremonial el día pactado. Pero no es sino hasta que todo esta listo y que la mayoría de los asistentes se encuentran presentes, que el ritual da inicio. Tal proceso dura varios días y largas horas, que hacen difícil discernir entre los preparativos y el inicio propiamente del ritual, sin embargo en algún momento del día indicado, todo se encuentra listo, y todos los involucrados presentes.

Algunas familias junto con sus niños viven en el lugar, pero muchos otros se trasladan desde rancherías dispersas en la Sierra al centro ceremonial, realizando previamente el corte de los frutos tiernos de sus milpas, en los coamiles que tienen sembrados, pues al igual que sus hijos, estos habrán de participar en la fiesta y junto con ellos deben ser llevados al *tukipa* el día de la fiesta.

En cuanto al espacio ceremonial, las casas de los ancestros deificados y el tambor, son los *hikuritamete* o grupo de peyoteros, quienes se encargan de prever que todo se encuentre listo y en orden, para que las deidades puedan llegar y ser recibidas, para lo cual trabajan arduamente, pues ellos, aún y

cuando vivan o sean de otros lugares, durante los cinco años que tienen cargos, deben vivir en el centro ceremonial, para atender todo lo relacionado con la vida ritual del lugar.

Viviendo los peyoteros en el centro ceremonial, son ellos, los *hikuritamete*, quienes antes de que lleguen las familias, con sus niños y frutos, se encargan de encender la fogata dentro del *tuki*, invitando al abuelo fuego *Tatewari*, a estar presente en la fiesta, siendo el primer ancestro que ocupa su lugar, mientras ellos se encargan de limpiar y decorar los demás templos o *xirikite*, a donde habrán de llegar los demás dioses, así como el grupo de sillas o equipales donde se sentarán los demás invitados, junto con el *maráakate* y sus ayudantes, así como el tambor que se habrá de tocar.

Desde un día previo, el grupo de peyoteros trabaja afanosamente en el patio del *tukipa*, cosiendo incansablemente centenares de flores que ensartan una por una, en largos hilos, con la ayuda de agujas. Se trata de producir suficientes guirnaldas, en donde para un sólo metro lineal, se incorporan más de cincuenta botones de flores. La flor utilizada es el *puwari*, una variedad de cempasúchil, que previamente ha sido recolectada en cantidades considerables, en las propias milpas de las familias participantes, en donde crece.

Mientras unos ensartan flores, otros con ayuda de escaleras, colocan los hilos floridos en los templos. En el *tuki*, las guirnaldas quedan suspendidas en el interior de su techo, trazando caminos entre el oriente y el poniente, y el norte y el sur, mientras que en los templos *xirikite*, las tiras se colocan en la parte más elevada de sus fachadas, por arriba de los dinteles de las puertas, muy cerca de las piedras labradas y con orificio *tepali*.



Fotografía 16.

Guirnaldas de flor de *puwari* y cucharilla ya secas, en la fachada del *xiriki* de *Tamatsi partsika*. Autor Juan Negrín. Las Latas. 1976.¹⁹

A las tiras de flores suspendidas, se suma la confección de figuras más elaboradas en las fachadas de los tres *xirikite* elevados. En el extremo oriente del patio, en el templo de *Tamatsi E'aka Teiwari*, se dibuja una cruz. En el de *Tamatsi partsika*, dos venados a los costados de un peyote o *hikuri* y en el de *Tayau*, un Sol, mientras que en el interior del *tuki*, en su extremo sur, un águila. El arte de formar figuras usando guirnaldas de flores, en nuestra opinión es semejante a dibujar pinturas, bajo la técnica de tejido, como también sucede con los cuadros de estambre, los textiles y los objetos de chaquiras, la diferencia es que en el ritual, terminan creándose imágenes y formas alusivas a los dioses, que habitan esos templos y a quienes se espera recibir durante el ritual.

Pintar figuras con guirnaldas, surge de la colocación, entrecruzamiento y tejido de tiras de flores de color naranjas y amarillos, tonalidades semejantes al color de la *uxa*, con la cual simultáneamente se pinta el tambor y a quien también se le colocan dichas guirnaldas, junto con los atados, *+kite*. De igual forma, el hilo

¹⁹ La fotografía fue tomada del artículo: Corazón, memoria y visiones de Juan Negrín (2005: 40), en la revista Artes de México #75 sobre el Arte Huichol, en donde erróneamente el pie de foto identifica las guirnaldas de flor de *puwari* con hilos de peyote.

que más tarde se sujeta del *maxakuaxi* o vara con cola de venado a los piel del tambor y la cruz o *tsikuri*, a los pies del tapanco, de donde penden copos de algodón y flores de *puwari*, se asemeja a dichas guirnaldas.

Para la consolidación, en ocasiones se utilizan estructuras, las cuales al parecer son hechas con varas de carrizo y posiblemente actualmente se utilice el alambre, lo cual no tenemos del todo claro, sin embargo lo que más resalta a simple vista, es que dichos dibujos florales parecieran formarse de hilos suspendidos en el aire, sujetos a las paredes, pero carentes de un soporte.

4.2. EL TAMBOR COMO SUJETO

Por lo regular en la localidad de Las Latas, son sacados del *xiriki* de *Tamatsi Partsika*, dos tambores *tepo* al patio *tukipa*, sin embargo sólo uno de ellos es el oficial, estando presente el segundo únicamente de reserva, por si se presentan problemas con el primero. La idea, es que en caso de algún desperfecto, el ritual no se vea suspendido y pueda sin ningún problema tener continuidad. El tambor oficial se mantiene en el centro del patio y el posible sustituto queda fuera de la escena, el primero es pintado y ataviado, y el segundo permanece igual.

Con dos tambores, uno como actor principal, y un sustituto, el cual puede sin grandes problemas ocupar el lugar del primero, una pregunta obligada sería: ¿es el tambor un objeto con vida propia y por ende un objeto subjetivo? o se trata de un objeto plano en el sentido que lo menciona Descola (1996), para quien algunos objetos y seres vivos son planos, por carecer de alma y de otros atributos de personalidad, lo que los distingue de seres animados que si la poseen.

Desde nuestra perspectiva, los tambores *tepo* son objetos subjetivizados, objetos planos, cuyas corporalidades permiten a manera de cuerpos contenedores la presencia de determinadas entidades anímicas o almas, que los dotan de animacidad y agencia, pues como propone Gell (1998), los objetos subjetivizados pueden o no, de principio poseer algún tipo de sustancia o alma,

pero no tienen la cantidad o calidad necesaria para ser capaces de actuar por su cuenta, requiriendo necesariamente la intervención del ser humano para activar su agencia, y en este sentido pueden ser descritos como “agentes secundarios”.

Al respecto Santos Granero (2009), distingue entre objetos subjetivizados y subjetivos, siendo los primeros, incapaces de agencia autónoma y por lo tanto de ser organismos independientes. Situación particular de los tambores *tepo*, quienes a pesar de ser artefactos musicales únicos y especiales, por tratarse de instrumentos que sólo son fabricados en sustitución de tambores viejos e inservibles, no son objetos a los cuales se les atribuya vida propia o estén sujetos a un tratamiento especial o reverencial fuera de la acción ritual, pues como se ha mencionado en algún momento, sorprende ver como los tambores, una vez terminado el ritual, son arrumbados y almacenados en algún templo, hasta nuevo aviso o realización de una nueva festividad.

No se trata de objetos vistos como personas *per se*, como regularmente la etnografía pudiera entender, sino de artefactos rituales que son ocasionalmente considerados como subjetividades, se trataría por lo tanto de objetos que para “ser”, se originan a través de la llegada del alma, retornando a su condición original, de objetos planos, con el abandono de las almas que los han dotado de animacidad y agencia, a partir de la intervención ritual de los seres humanos.

Los tambores, son objetos que son dotados de subjetividad, objetivación, capacidades, afectos y conocimientos, en suma, con un alma o almas infundidas, pero no por la gente que los hace o fabrica, sino por los actores rituales que posteriormente los visten, los pintan y los tocan, quienes gracias a sus acciones posibilitan la llegada de los ancestros deificados, que posteriormente ocupan el interior de sus cuerpos.

Hay objetos, que a partir de su fabricación o de su ejecución, adquieren cierto grado de subjetividad, al ser infundidos por el alma de quien los construye o de quien los toca, estableciéndose una fuerte relación entre el instrumento y

dichos individuos, quienes muchas veces son también sus dueños, sin embargo con el tambor *tepo* no sucede lo mismo, pues al no existir algo que se le parezca a la propiedad privada entre los huicholes, su construcción y ejecución no establece vínculos individuales.

Al ser el *tepo* un artefacto ritual de propiedad comunitaria, se diluye la relevancia de su o sus fabricantes, dando paso a los diversos actores rituales que entran en contacto con él, que en un principio son algunos peyoteros y el *mara'akame*, y posteriormente todos los que lo percuten o tocan a lo largo de la ceremonia, sumando una gran cantidad de personas, específicamente varones, hombres adultos y niños.

Como lo señala Santos-Granero (2009), las cosas con más probabilidades de convertirse en subjetividades, son las que entran en contacto con el cuerpo de los seres humanos, como las que se usan o tocan. Como el tambor, el cual es infundido de alma, mediante la participación directa de muchos de los participantes en el ritual, a través de cuatro principales acciones: al ser pintado o vestido, al introducir fuego o calor en su interior, al ser tocado junto con el batir de las sonajas de los niños, y mediante los “ruegos” o cantos del *mara'akame*.

A las acciones que dotan de animacidad y agentividad al *tepo*, como pueden ser pintarlo o vestirlo, se suman los gramaticales y semióticas, las cuales terminan fundiéndose, difuminando sus fronteras, pues el canto del *mara'akame*, es dado por el mismo ancestro venado *Tamatsi Kauyumari*, que es el mismo tambor, cuyo sonido o música, constituye tanto una forma de hablar como de ser percibido. Al respecto, Gutiérrez menciona que en virtud de la confección de un nuevo tambor, la razón dada para ello, fue: que “el otro ya no cantaba” (2010: 173).

Como en muchos ejemplos etnográficos, no sólo en las tradiciones intelectuales amerindias, los sonidos o música emanada por los instrumentos, son concebidos como su habla o canto, y el *tepo* no es la excepción, poniendo de manifiesto su condición de persona, pues una característica de la

humanidad es el habla. De esta manera, al ser tocado el tambor, el ancestro venado es percibido de múltiples maneras, como palabra, como canto, como pulsación, como vuelo, como trote, en suma, *Tamatsi Kauyumari* se hace sentir.

“Esto es lo que el tambor dice cuando se lo toca. Allí me voy a dirigir. Al sur, al norte, al este, hacia arriba, así le habló a Nuestro Abuelo, Nuestro Padre, Nuestras Madres, Nuestro Bisabuelo, a todos ellos. Así habla el *mara´akame*” (Anguiano y Furst, 1987: 49).

Severi (2008), explica que en el caso de muchas tradiciones chamánicas amerindias, en donde la función de autoridad, queda estrictamente dependiente de la actividad ritual, ésta se construye a través de la definición de una identidad compleja, chamán-cantador. Ella misma, basada en la puesta en marcha de una serie de identificaciones ontológicas contradictorias, en las que el enunciador es concebido como perteneciente simultáneamente a regímenes ontológicos diferentes, como cuando pronuncia la palabra ritual, por ejemplo como humano-animal. Sin embargo, estas formas especiales de la enunciación, testimonian una atribución de autoridad focalizada siempre en un ser humano, sin ser percibido jamás como el autor de un texto.

Como en la fiesta del tambor, en donde los seres sobrenaturales hablan a través de el chaman. Convirtiéndose el *mara´akame*, en un mero instrumento de la voz o los cantos que *Tamatsi Kauyumari* le brinda, anulándose parcialmente la identidad humana del cantador, quien durante la fiesta, transmite durante su canto, la palabra del ancestro venado.

Otros casos de definición de autoridad “desprovista de autor”, independientemente de la escritura e incluso de la oralidad, no confiada a un ser humano, es el caso de los “artefectos”, el cual ejemplifica excelsamente Severi (2008), a partir de una monografía de Pascal Boyer, sobre el arpa de los *fang* de Camerún.

En el caso del tambor, es posible hablar de un punto intermedio, en donde la función de autoridad depende tanto de un ser humano, como de un artefacto,

en este caso el *mara´akame* y el *tepo*. Lo interesante de ello para nosotros, es saber en qué medida la autoridad del especialista ritual se basa o se encuentra sustentada en su relación con el artefacto ritual, y a su vez, que independencia tiene el tambor en relación al chamán, pues sí bien el canto del *mara´akame* es brindado por el ancestro venado *Tamatsi Kauyumari*, quien es el mismo instrumento de percusión, el tambor, no siempre suena por intermediación de él, ya que el tambor es percutido por todos, y no precisamente por el *mara´akame*, como algunos autores mencionan.

Dicho en otras palabras, el canto del *mara´akame*, le es proporcionado por el ancestro venado *Tamatsi*, pero éste como tambor, suena o “canta”, por la acción de otros participantes en el ritual y no por el *mara´akame*, pues no es él quien lo percute, lo que sugiere en cierta medida, independencia de este último, o por lo menos así lo parece, pues son otros y no él, quienes lo llevan a una situación de actividad.

A nuestro parecer, se trata aquí de una situación en que la presencia de una autoridad y la persona humana no está directamente asociada, o al menos no la del *mara´akame*, sino la de los demás percutores del instrumento, quienes en un ritual a nivel *tukipa*, pueden ser decenas de personas, de tal forma que en el momento de la celebración de un ritual, o durante la enunciación del canto mítico por parte del especialista ritual, es el objeto mismo el que termina portando enteramente la responsabilidad y el peso del ejercicio de una autoridad.

Severi (2008) menciona que en este tipo de situaciones, el objeto es *anónimo*, portador de una identidad opaca, misteriosa o indescifrable, en el sentido de que su identidad no refleja la identidad de ningún ser humano, ni la de un eventual participante en el ritual, ni la de su ‘autor’ material, pues el artefacto está desprovisto de toda referencia exterior, en el sentido de que es en sí mismo portador del principio de su propia legitimidad. Situación que termina sucediendo durante el ritual del tambor, en donde el *tepo*, al ser tocado o percutido por muchos, y sin existir, un personaje en concreto que lo haga, hacen que el estatus del artefacto se aproxime a una definición mínima,

cercana a cero, de la identidad. Ser tocado por muchos, resulta siendo, nadie, en donde el objeto termina asociada a una intencionalidad concebida como *independiente* de toda voluntad humana, cuanto y más, cuando no es el especialista ritual, quien lo percute.

En la fiesta del tambor, se da un proceso en suma complejo y contradictorio. Por una parte, el instrumento musical, cobra independencia de toda voluntad humana como subjetividad, a pesar de su relación con el cantador y con un número nutrido de personas que lo percuten, y por otra, el *mara´akame*, el instrumento, la palabra y la voz dada por el ancestro venado *Tamatsi*, y un número determinado de personas que apoyan al cantador, se convierten en un solo ser.

Tal amalgama de relaciones entre seres humanos y otros existentes, dan por resultado un ser complejo, un ser fantástico, entre venado y águila, un ser alado, que incluye al artefacto, su sonido o música, la palabra o canto de *Tamatsi*, al *mara´akame* como diplomático y como enunciador, a los percutores del tambor, que en suma son la mayoría de los hombres presentes (niños y adultos), dos segunderos que repiten el canto del chamán, dos hombres con cargo de águila, en la punta de las alas o hileras conformadas por hombres sentados a los dos costados del *mara´akame*. Es esta definición paradójica de la identidad, a la vez evidente e indecible, la que transforma al tambor, en fuente de autoridad, un tambor dotado de voz, que se hace sentir y ser percibido por medio de su sonido o música, que le confiere el estatus de ser viviente, que en suma puede ser comprendido como una quimera sonora, como lo sugiere Severi, para el caso del arpa *fang*.

Hemos mencionado en apartados previos, que el tambor durante el ritual desempeña el papel de un cuerpo contenedor, el cual es ocupado efímeramente por el *iyari* o alma del venado, personificando a *Tamatsi Kauyumari* por un tiempo determinado. Proceso similar que sucede con otro tipo de instrumentos musicales, cuya característica en común es estar huecos, lo que brinda la posibilidad para ser ocupados por entidades anímicas cuya naturaleza gaseosa les permite introducirse en todo tipo de cuerpos. Un

ejemplo de ello, son guitarras, violines, tambores y caracolas marinas.²⁰ Estos artefactos rituales dotan de cuerpo a distintos tipos de existentes, en cuyo interior se manifiestan a través del sonido que emiten: el latido de su corazón, el trote de su carrera, el ruido de su aleteo, el estruendo o ruido de las olas del mar, o la voz de sus melodías.²¹

Como en todo ritual, el ancestro *Tamatsi Kauyumari*, es el principal aliado del *mara´akame* en sus actividades rituales, y siempre es convocado por medio de sus plumas o *muwierite* para que le ayude y le proporcione el canto que habrá de entonar. En la ceremonia del tambor, no es distinto, pues el *mara´akame* sigue utilizando sus *muwierite*, pero se incluye otra modalidad, la visita del alma de dicho ancestro en el instrumento musical que será percutido, ya que el ancestro venado *Tamatsi* será quien llevará a los niños hasta *Wirikuta*, como líder o puntero de la peregrinación, de tal manera que el objetivo de la acción ritual es entonces operar un cambio de status del artefacto, de una situación de pasividad a una situación de actividad, y no únicamente de que proporcione su canto al especialista ritual, como sí sucede en otras ceremonias.

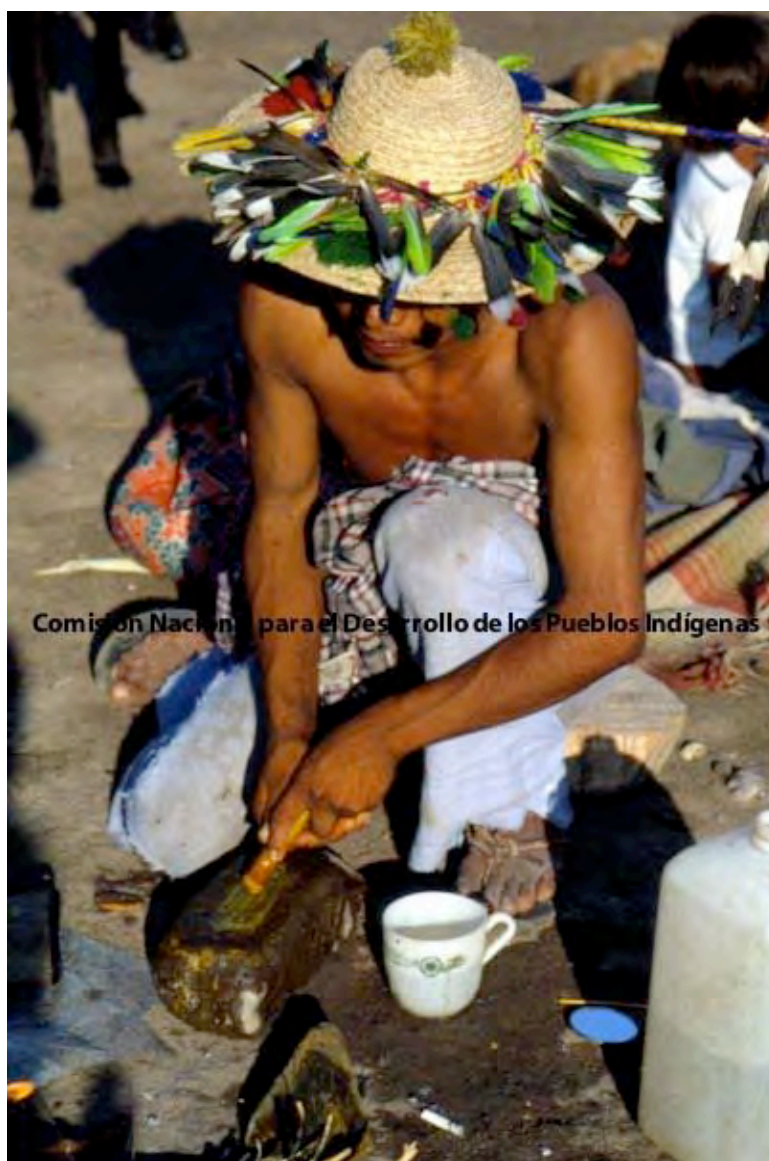
4.3. VESTIDO PARA LA OCASIÓN: EL TAMBOR TEPO Y LA PINTURA AMARILLA

Acompañados por la fogata ritual encendida en medio del patio *tukipa*, y simultáneamente a la elaboración y colocación de guiraldas de flores de *puwari* en los templos, otros peyoteros pintan al tambor, contribuyendo a la creación de imágenes, que poco a poco van apareciendo, para lo cual es necesario que otros compañeros muelan afanosamente raíces de *uxa* mezclada con agua, las cuales frotan con fuerza sobre pequeñas piedras planas o cóncavas, para obtener suficiente colorante, un tinte diluido de consistencia espesa, que se guarda en pequeños recipientes o botecitos de

²⁰ Durante el ritual de *Hikuri Neixa* se toca una trompeta utilizando una caracola marina, la cual sirve para llamar a la abuela *Takutsi* hasta el mar. A su vez esta caracola forma parte de las pertenencias de *Takutsi* a resguardo del peyotero que ostenta su cargo, quién personificándola durante el ritual la hace sonar (Diario de campo del 2012).

²¹ Al igual que otros años, durante la festividad de *Hikuri Neixa* de 2012, la pieza interpretada por los músicos obtenida recientemente en la peregrinación a *Wirikuta*, fue grabada atentamente por una gran cantidad de peyoteros, que con sus teléfonos celulares, reproductores *walkman*, o reporteras, fijaban la melodía dada por los ancestros.

crystal, produciendo la suficiente materia prima para que grupos de pintores, generen los diseños o dibujos, en el tronco externo del *tepo*.



Fotografía 17
Fototeca Nacho López, CDI, No de inventario: 18842.
Molienda de *uxa* con agua. El Potrero, municipio del Mézquital, Durango, junio de 1991,
Autor: Lorenzo Armendáriz.

Pintar el cuerpo de los participantes, y el tambor con *uxa*, conlleva a los peyoteros un gran esfuerzo y laboriosas horas de trabajo, ya que se necesitan grandes cantidades de pintura líquida de color amarillo, con las que un grupo selecto de personas se dedica a elaborar una serie de dibujos sobre la parte externa del tronco y sobre los cuerpos de los seres humanos, los cuales deben estar pintados antes de que el *mara'akame* comience a cantar.

La *uxa*, es una planta o arbusto espinoso de frutos rojos, que crece en la mesa central del desierto de San Luís Potosí, cuya distribución es más extensa que las áreas en donde crece el peyote o *hikuri*. Nosotros la hemos ubicado tanto en el área cercana a *Wirikuta*, como en las cercanías del Cerro de las Salinas. Su nombre, es dado tanto a la planta, como al colorante o tinte de color amarillo que se obtiene de sus raíces, un tinte que tiene como particularidad el encontrarse únicamente en los troncos de la planta cercanos al suelo y por debajo de éste.



Fotografía 18
 Cerro de Las Salinas en los límites entre San Luís Potosí y Zacatecas (fondo), Corte de planta de *uxa* y extracción de un trozo de su raíz (esquinas inferior derecha e izquierda) y detalle de un cuadro de estambre del artista Mariano Valdez (esquina superior derecha). Autor Ricardo Pacheco. 2013.

Botánicamente, la *uxa* corresponde a la *Berberis trifoliata* (Bauml, Voss y Collings, 1990), pero para los *wixaritari*, se trata de la pintura de su Padre el Sol, *Tayao*. Pintura con la que se untaron los cuerpos y rostros los antepasados, cuando lograron llegar después de cinco intentos a *Wirikuta*, certificando tan portentoso suceso, con el tinte amarillo de la luz del Sol, con el

cual se sigue autenticando todo tipo de procesos rituales relacionados con el lugar donde surgió el Sol y por ende el primer amanecer.

Se trata de una pintura/escritura, que legitima el poder en contextos rituales y la autoridad de los ancestros, pues al igual que la sangre de los animales inmolados, con la que se untan todo tipo de ofrendas, la *uxa* es embadurnada en “artefactos eficaces tales como fierros para marcar ganado, rifles para cazar venado y máquinas de escribir para la elaboración de documentos, poniéndolos así al control de la autoridad ancestral” (Liffman, 2012: 106). De hecho se usa para fijar huellas dactilares, como rúbrica o firma, con el mismo sentido que tiene la sangre.

“Acto seguido, llevaron un mapa o título de propiedad ‘autentico’ (una hoja de papel grande con un romboide cruzado como un *tsikuri* dibujado en ella) a los verdaderos *kawiterutsixi*, que se hallaban presentes, que lo ‘firmaron’ –también se podría decir ‘registraron’- con huellas dactilares amarillas de *uxa* en sus cuatro esquinas y en el centro, lo que desató la euforia general” (*Ibidem*, 2012: 124).

El que la *uxa* sea un tinte o colorante que sólo se obtiene en el desierto, al igual que el peyote o *hikuri*, lo convierte en un recurso endémico para los huicholes, una pintura que también tiene la cualidad de ser un texto ancestral, dejado por las deidades, como regla que debe cumplirse, y cuya portación señala en los peregrinos, el acatamiento de dicha norma, que es la de continuar con una tradición.

“No todo es *Wirikuta*, es un lugar específico, *haikitene*, tuzal queda fuera, *wiri* es untar, es donde se pintaron los *kakaiyari* para festejar, celebrar lo que ya habían obtenido, todo, una forma de legitimar que no había sido en vano” (diario de campo, ranchería de *Tzapomuyewe*, 23 de octubre de 2014).

Regresando a la preparación del tambor, primero es necesario desempolvarlo, pues como instrumento musical, éste ha permanecido varios meses almacenado en el templo desde su última participación en algún ritual, revisar el estado de su parche o piel, y limpiar su tronco, para después poder pintarlo y ataviarlo, es decir vestirlo para la ocasión.

Para ello, varias personas se dedican a raspar el cuerpo exterior del tronco ahuecado, pues un tambor que ha sido tocado en alguna ceremonia previa, es un tambor cubierto de hollín tanto en su interior, como en su exterior, que debe ser limpiado y vestido, con una serie de aditamentos, que lo harán lucir y distinguirse, como un peyotero o peregrino, entre los que se encuentran collares de flores de *puwari*, morrales tejidos y jícaras o bules corrugados de tabaco, que circundan el parche de percusión, en donde también se clavan plumas o *muwierite*, además de la pintura *uxa* sobre su cuerpo.



Fotografía 19
Detalle de fotografía: Juan Negrin, Artes de México, núm. 75. (2005: 33).

Por tratarse del final del temporal, y el retorno de la época en donde el Padre Sol alcanza nuevamente supremacía, *Wima Kwaxi* es parte de las actividades relacionadas con los peregrinajes al desierto, en donde los niños, liderados por *Tamatsi Kauyumari*, el tambor, adquieren la condición de peregrinos. Estatus que queda legitimado de forma tangible en sus cuerpos, mediante la portación de la pintura amarilla *uxa*.

En un primer nivel, y sin importar el tipo de diseño que portan los niños y el tambor, la *uxa* indica en ambos, el estatus o condición de peregrino, participantes en un viaje aéreo a *Wirikuta*, en donde sus pinturas tienen el mismo significado religioso. Sin embargo, en un segundo nivel, los diseños establecen una separación, pues mientras los niños llevan puntos en el rostro, que indican el número de peregrinajes realizados, el tambor con un conjunto de diseños más elaborados, subraya su jerarquía y manifiesta su poder de visión o “don de ver”.

Por lo común, las pinturas en el tambor, presentan una combinación de figuras abstractas y naturalistas, en donde es común ver la silueta de venados, plantas de peyote, flores estilizadas y líneas punteadas, que muestran de forma gráfica el viaje mítico del ancestro venado *Tamatsi Kauyumari* al desierto de *Wirikuta*, y su vivencia del primer amanecer, en donde como venado se transformó en peyote, alcanzando la iniciación. Evidentemente se trata de escenas, y no de dibujos independientes unos de otros, hechos que sucedieron en el tiempo mítico y están a punto de recrearse en el propio ritual, ilustrando el viaje que *Tamatsi* realizó en el pasado, pero que también está a punto de suceder.



Fotografías 20 y 21
Dibujo aproximado de la pintura dibujada en el tronco del *tepo*, de la fiesta del 2012, en Las Latas (extremo izquierdo). *Tepo* percutido en la fiesta del tambor de 2014, en el rancho de *Tzapomuyewe* (extremo derecho). Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.

Por ejemplo, durante la festividad celebrada en 2012 en el *tukipa* de Las Latas, el *tepo* fue pintado con diseños geométricos estilizados y naturalistas, que presentaban una escena explícita del viaje, a partir de la silueta de un venado parado a cierta distancia frente a un *tsikuri* o cruz de estambre, ambos unidos por dos líneas punteadas, una a ras de sus patas y la otra al nivel de la cabeza, representando el desplazamiento aéreo y subterráneo, un viaje de ida y vuelta que el venado llevaría a cabo.

Lo interesante de los dibujos pintados con *uxa*, sobre los troncos de los tambores, es que estos responden a una operación en donde la tradición intelectual *wixaritari*, cuyo conocimiento es eminentemente oral, se traduce a pinturas. Una escritura en imágenes, comparable con las imágenes-texto, que Magaloni (2014) ha estudiado en los antiguos códices mexicanos, las cuales se caracterizan por ser un sistema de pictogramas, en donde se muestran narraciones y escenas, mediante dibujos de objetos y sujetos, o figuras simbólicas que representan las ideas o conceptos.



Fotografía 22
Secuencia de pintura con *uxa* que abraza en un ángulo de 360° el tronco de un tambor *tepo*, a partir de la sobre posición de cuatro fotografías que permiten ver el conjunto. Ranchería de *Tzapomuyewe*. 2014. Autor. Ricardo Pacheco.

Otra particularidad de las pinturas, principalmente de las figuras de animales y plantas, como venados y peyotes, son determinados recursos pictóricos y gráficos utilizados por los pintores, a partir de los cuales las figuras parecerían tener vida propia y movilidad. Se trata de siluetas con un contorno definido mediante líneas precisas, en cuyo exterior e interior se pintan puntos

pequeños, una técnica que da cierto dinamismo y realce a los seres míticos representados.

Al dinamismo de las figuras pintadas, y los recursos pictóricos y gráficos utilizados, también se suman otros factores, como el consumo del peyote, ya que dichas pinturas están hechas para ser observadas bajo los efectos del *hikuri*, que tiene por característica las visiones multicolores, la intensidad en el brillo de los colores y la movilidad de las formas. Las cuales a su vez suelen combinarse con los juegos de luces y sombras, producido por el fuego de las fogatas rituales, en especial durante la noche, lo que les imprime mayor fuerza y movimiento.

Refiriéndose a las pinturas del códice florentino, Magaloni (2014), apunta que en las tradiciones artísticas mesoamericanas, el acto de pintar era una acción ritual capaz de provocar que lo desconocido apareciera y existiera, mediante la cual las imágenes pintadas eran activadas para ser concebidas como sujetos, imágenes significativas y poderosas, que tuvieron la misma importancia que tiene la escritura en el mundo occidental, pero con una naturaleza distinta. Un planteamiento que puede ser traspuesto a las pinturas de *uxa* en el *tepo*, cuyas imágenes son representaciones, pero también sirven para activar un objeto, específicamente un ancestro, cuya presencia y acciones se inscriben sobre su tronco.

Los objetos rituales no solamente ‘representan’, sino que tienden a ‘presentar’ a seres poderosos; es decir, que la creación artística, además de ofrecernos figuraciones que muchas veces pueden leerse desde el plano simbólico, engendra criaturas con vida y voluntad” (Neurath, 2013: 59).

Como se ha dicho, contrario a los que sucede con los niños, los troncos de los tambores muestran diseños de mayor complejidad, destacando el poder de visión o “don de ver”, situación que se reafirma, con la aplicación de pintura *uxa* que enmarca los orificios sonoros, recortados a medio tronco, en donde se dibujan puntos o dedazos amarillos en forma de circunferencia que los rodean.

Si bien estos orificios, cumplen una función acústica, favoreciendo la propagación del sonido, también son entendidos por los huicholes como bocas por donde el tambor habla, pero mayormente como ventanas u “ojos”, mediante los cuales el ancestro *Tamatsi Kauyumari*, ve. Un hecho que se reafirma al ser conceptualizados como *nierikate*, mediante los cuales, el venado potencializa su capacidad para soñar y adquirir visiones.

En términos funcionales, dichos orificios, son accesos y al mismo tiempo salidas, por donde entra el aire, que al percutir el tambor, sale como melodía. Sin embargo, por su condición limítrofe, son umbrales, que en términos ontológicos, posibilitan la capacidad de ocupar un punto de vista, en el sentido que lo plantea Viveiros (2003), para quien la “personidad” y la “perspectividad” son una cuestión de grado y de situación más que propiedades fijas distintivas de una especie en específico. Lo que aplicado al tambor, se traducen en una perspectiva, a partir de la cual, el ancestro venado *Tamatsi Kauyumari* observa el mundo exterior, ya que como ser, el *tepo* es un sujeto activado, un “algo que posee ojos” y *nierikate*, que le brindan el poder o don de visión, mismo que se expresa de forma tangible en la pintura corporal plasmada en su tronco.

Nierika, es un concepto complejo, que hace referencia tanto a objetos rituales, como a capacidades que los seres adquieren, se trata de un término polivalente que se relaciona con los pómulos y el rostro, con especial alusión a los ojos y la capacidad de observación que se deriva de ellos (Kindl, 2008). También puede tratarse de artefactos como espejos, tejidos o tablas de estambre de uso ritual que son utilizados como ‘instrumentos para ver’ o como obras resultantes de determinadas visiones. Categoría en la cual se circunscriben las pinturas faciales de los peyoteros y las imágenes-texto de los tambores *tepo*, que son las propias visiones del ancestro venado, obtenidas a través de los orificios acústicos de los tambores, que también son *nierikate*.

Obtener o tener *nierika*, se refiere tanto a poseer y saber utilizar objetos rituales emparentados con la práctica chamánica, como a adquirir capacidades y ‘poderes místicos’, que permiten mirar lo que no es posible observar a simple vista, como por ejemplo, las enfermedades, la brujería, los muertos y los

ancestros, y los espacios que se relacionan con éstos, aspectos invisibles, asequibles únicamente para los iniciados: “Traducido como ‘visión’ o ‘don de ver’, el término remite, entre otras cosas, a una situación en donde el iniciante inventa los objetos de sus visiones, y al mismo tiempo, se transforma en ellos” (Neurath, 2013: 97).

Es importante señalar, que si bien los niños adquieren durante la fiesta el estatus de peregrinos, por portar la *uxa*, sus pinturas no reflejan visiones obtenidas, como sí sucede con las pintura del ancestro *Tamatsi Kauyumari*, o las de los grupos de *hikuritamete*. Parte de la contradicción, radica en que las pinturas con *uxa* en el *tepo*, son las visiones que el venado obtuvo en el tiempo primigenio, y las de los grupos de *hikuritamete* son pintadas después de comer *hikuri* en el desierto, y una vez que han vuelto de él. Cuando en los niños, la *uxa* aplicada, es pintadas en vísperas de realizarse el viaje, sin siquiera haber llegado hasta *Wirikuta*.

De hecho, a pesar de que pintar a los niños puede ser un proceso laborioso y largo, en términos de trabajo y tiempo, tan pronto como todos los niños han sido pintados y el tambor ha comenzado a ser percutido, los niños son nuevamente pintados, pero ahora con pintura negra *y+marika*, la cual anula la luminosidad de la *uxa*, brindándoles la protección necesaria para adentrarse en un viaje lleno de riesgos y de peligros, como veremos más adelante.

La breve condición luminosa de los niños, la cual no se prolonga más allá del inicio de la fiesta del tambor, subraya de entrada la no obtención de visiones o “don de ver” en el caso de los niños, aunque sí su condición de peregrinos. A diferencia del tambor, que por sus elaborados diseños, se muestra como iniciado desde el origen, con escenas pintadas que están dirigidas principalmente a los niños, sobre una vivencia en la que están a punto de participar.



Fotografías 23 y 24
Detalle de los dos orificios o *nierikate* en el cuerpo cilíndrico del tambor. Ricardo Pacheco Bribiesca.

4.4. EL FUEGO INTERNO Y LA PRESENCIA DE *TATEWARI*, “NUESTRO ABUELO FUEGO”

Distintas acciones para poder tocar el tambor *tepo*, pueden ser descritas desde una arista funcional, en un sentido práctico, eficaz y utilitario. Sin embargo, estas prácticas también conllevan otros aspectos, en sociedades donde los objetos son o pueden ser personas, mediante procesos de abducción de subjetividad.

Acciones, como introducir astillas de ocote encendidas en el interior del tronco ahuecado del tambor, pueden y suelen verse únicamente como una forma de calentar el interior y tensar la piel de venado, sujeta en el extremo superior del tronco, técnica que permitirá que la membrana resuene en el interior de la caja acústica, generando un sonido sólido y fuerte. De hecho, cada que la piel pierde firmeza durante el ritual, una y otra vez el proceso se repite, se encienden astillas largas de ocote, se introducen y sin que la flama suba, para evitar que se quemé la piel, se tensa nuevamente el parche de percusión.



Fotografía 25
Calentando el interior del tambor. Autor. Ricardo Pacheco. 2014.

Sin embargo, encender fuego dentro del tambor va más allá, pues tiene que ver con la vida de las “cosas”, de las personas, pues para estar vivo en el ámbito en que se desarrolla la vida de los seres humanos, se necesita calor, la llama interna que conserva la vida. No tenerlo o perderlo, es morir, estar muerto o pasar al inframundo, un reino oscuro y frío, que es como se describe en ocasiones el lugar en donde los muertos siguen viviendo, de una forma distinta a los humanos que aún conservan la vida.

Morir, no sólo tiene que ver con secarse, con perder la humedad que existe en el cuerpo. Como lo explica Neurath (2008b), para el culto antiguo de momias en la región del Gran Nayar. ‘Carne seca’, casi petrificada, relacionada con el culto moderno a ancestros que se manifiestan en cristales de roca, piedras, montañas y toda clase de materiales duros. Sino también con enfriarse, con perder el calor interno, muchas veces entendido como un fuego interno, un principio presente, no sólo en tradiciones indígenas, sino también en Occidente.

La creencia *wixarika* sobre la muerte, implica la existencia de destinos posmortem para los muertos en donde éstos continúan viviendo. Dichos mundos, se encuentran divididos por espacios virtuales u ontológicos, ligados con los rumbos del universo, el arriba y el abajo, una suerte de polaridad diferenciada también por una suerte de climatología, en donde el inframundo se liga con el frío y el mar, la parte acuosa del mundo, en donde el Sol se oculta y pierde prominencia, y a donde el común de los seres humanos va a radicar. Desarrollado el principio, entre vida y calor, y por ende, muerte y frío, dicho principio se rompe, cuando del fallecimiento de un iniciado se trata: "... y cuando mueren van a la tierra donde el sol nace, la cual es caliente y agradable, mientras que el común de la gente va a donde el sol se oculta y donde se dispone de mala agua para beber" (Lumholtz, 1946).

A su vez, el fuego no sólo es generador y síntoma de la vida que ha cobrado el tambor, sino subraya la presencia interna de las subjetividades que ahora ocupan el tambor, pues el fuego, no sólo es calor y vida, sino la presencia misma de seres existentes en su interior, pues somos personas en tanto que cuerpos contenidos por almas, en este caso el tambor es y puede ser ocupado por distintas subjetividades.

La más evidente, es la del ancestro mítico *Tatewari*, nuestro abuelo "el fuego", quién junto al mismo *Tamatsi Kauyumari* ocupan el interior, pues como cuerpo contenedor, el tambor tiene la posibilidad de recibir no a una, sino a varios existentes, o más bien las almas de éstos, para dar vida a una sola persona, el venado. La idea puede parecer confusa, pero no hay que olvidar que cuando un niño nace vivo, son varias madres y padres míticos quienes le han otorgado un alma, un compuesto conformado con sus alientos.

Lo importante en realidad, no es conocer el número determinado de almas que ocupan un cuerpo, un tema al cual la etnografía mesoamericana ha dedicado demasiados esfuerzo y un sin fin de respuestas no concordantes. Sino en saber que el alma, en muchas sociedad indígenas amerindias, es una fusión de varias de éstas. Al respecto Romero, muy atinadamente señala: "se trata, en consecuencia, de un conjunto anímico, múltiple que "activa" de manera

diferente el cuerpo que alberga. Por un lado la persona se fisiona, por otro las almas se fusionan” (2011: 44).

Sí entendemos lo anterior, no hay necesidad de gastar esfuerzos infructuosos para plantear que los huicholes, los nahuas o los tzeltales, tienen más de un alma, sino dos, cinco, nueve, o trece almas, un paradigma contable que siempre nos conducirá a errores numéricos y discusiones vanas en donde alguien ya encontró y propuso frente a un adversario académico que siempre no son trece, sino catorce, descalificando su obra, para posicionarse como el nuevo especialista en la etnografía del grupo indígena en cuestión. Lo relevante es la fusión y la heterogeneidad en la composición de las almas indígenas, cuyo número indeterminado de donantes indudablemente puede variar y cuya naturaleza es fluctuante.

La idea de un tronco hueco o tambor en cuyo interior se encuentran presentes o viajan varias deidades, nos recuerda el mito del diluvio y el arca de *Tamatsi Watakame*. En específico, la versión recogida por Lumholtz (1946: 189-191), en donde al primer cultivador se le pide llevar lumbre y cinco tallos de calabaza, que le sirven de combustible para alimentar el fuego, al interior del tronco ahuecado con tapas. En dicha narrativa, *Watakame* no viaja solo, sino lo hace acompañado de una perra, el fuego y diferentes semillas, quienes en realidad son también otros existentes.

“Desde ayer, dice el mara’akáme, los dioses, el Hermano Mayor (Maxa Kwaxí), Káuyumaric, Tatewarí y los demás, están dentro del tambor, esperando para llevar a los niños volando a Wirikúta, hoy mismo” (Anguiano y Furst, 1987 [1971]: 65).

Cuando se calienta el interior del tambor, y el parche de piel se tensa en la fiesta, no sólo se cuenta con un instrumento en condiciones de ser percutido para sonar bien, sino se lleva a cabo, parte del proceso en donde se le dota de subjetividad, y las almas de los antepasados se presentan en el interior, y dan vida y animación a lo que antes únicamente era un objeto.

4.5. EL PERCUTIR DEL TAMBOR

Una vez que la gente ha comenzado a ser pintada con *uxa* y el Sol se encuentra en el cenit, el sonido del tambor *tepo* hace acto de presencia, acompañado por decenas de sonajas que los niños y sus madres agitan juntos. Ambos sonidos, los del tambor y las sonajas, abren un telón musical, al cual se une el canto del *mara´akame* y su coro de segunderos.

A diferencia de los señalamientos, en algunas etnografías, en donde se menciona que el *mara´akame* es el percutor del tambor y a su vez cantador, en Las Latas, el *mara´akame* se avoca expresamente al canto y la multitud de varones participantes, a la percusión del tambor. Ya que dicha tarea, es imposible de ser realizada por un solo hombre durante varias horas seguidas, ya que además del cansancio que se genera al golpear el parche del tambor, no es raro sufrir ampollas y dolor en las manos, sobre todo en las falanges, con las cuales se golpea el borde del tronco ahuecado.

Durante la fiesta del 2013, pusimos atención en el número de participantes que percutieron el tambor en un lapso aproximado de una hora, contando diecinueve diferentes individuos, lo que da un promedio de menos de cinco minutos por cada ejecutante. Por otra parte, es importante señalar que el gran número de personas que se turnan para tocar el tambor, no sólo responde a razones prácticas, sino a la misma acción y efecto para dar animación y vida al tambor, dotándolo de latido, un pulso que se engarza con el canto del *mara´akame* quien convoca al ancestro venado *Tamatsi Kauyumari*, para que ocupe y se instale dentro del *tepo*.

El momento en el que el tambor deja de ser considerado tan sólo un instrumento musical, para ser un sujeto, con vida y agencia, es difuso y poco preciso, y responde más bien a un proceso complejo, en donde poco a poco la suma de acciones rituales emprendidas, lo dotan de subjetividad. Acciones comandadas y dirigidas por el especialista ritual, pero acompañadas y apoyadas por un gran número de colaboradores, que a la larga hacen posible tal circunstancia.

Un marcador ineludible de dicho proceso, que incluso antecede al canto del *maráakame*, es el inicio de la percusión del tambor, un acto considerado propiamente el inicio de la fiesta y el arranque del viaje, descrito por los participantes como el momento en el ancestro *Tamatsi* hace acto de presencia y remonta el vuelo, en donde tanto el tambor como los niños, se elevan al cielo y juntos comienzan a aletear.

Para dicho suceso tanto el *maráakame* como sus ayudantes, los dos cantadores o segunderos, y las dos águilas o *werikate*, se ponen de pie y se desplazan junto al tambor, mientras que los demás participantes habiendo ya tomado sus posiciones los esperan sentados. Los hombres en los equipales, y las mujeres y los niños detrás de ellos, en costales sobre el suelo. Ahí el *maráakame* dirige rezos al aire, y junto con los dos segunderos y las dos águilas que llevan sus sonajas, golpean el parche del tambor en cuatro ocasiones, con un número similar de pausas, para golpearlo una quinta ocasión, acción secundada por los niños y las madres, a partir de la cual comienzan a sonar su sonajas.

Una vez que el tambor ha sido percutido en cinco ocasiones, inicia el acompañamiento de las sonajas, pues ha iniciado el vuelo. A lo cual, se le suma la percusión melódica del tambor. Es decir, una sucesión de sonidos de altura variable, ordenados en una estructura de sentido musical, que ejecutan otros participantes, distinta a los cinco golpes antes escuchados. A todo ello, se le añade el canto del *maráakame*, quien nuevamente toma asiento. Además del meneo de las sonajas, de las dos águilas, quienes también toman asiento, situándose en los extremos de la fila de sillas.

De la misma manera en que se inaugura el vuelo y se convoca la presencia de *Tamatsi* en el tambor, a partir de cinco golpes más sus respectivas pausas, la clausura o fin del viaje es similar, pues nuevamente son cinco golpes, dados por las mismas personas, que hacen que la fiesta culmine, concluyendo el sonido de los instrumentos, y la participación del ancestro *Tamatsi*.

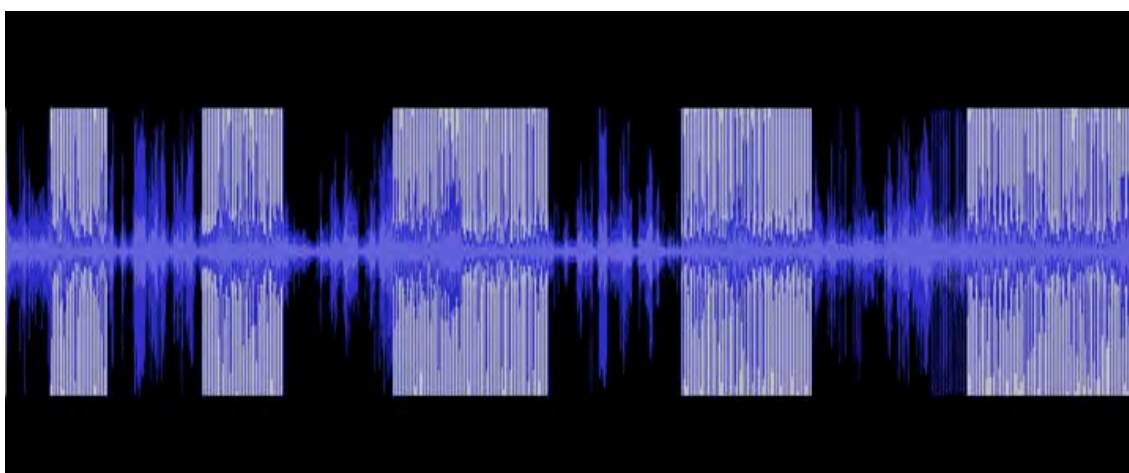
Durante una de las fiestas del tambor a nivel ranchería en la que participamos, tuvimos la oportunidad de grabar el inicio de la fiesta y por ende el momento en que el *mara akame* y las *werikate* percuten por primera vez en cinco ocasiones el tambor, grabación que posteriormente nos sirvió para obtener una grafica de sonido, de uno de los momentos más significativos a partir de los cuales se dota de subjetividad al tambor, pues es a partir de dichos golpes, que la música y el canto da inicio, produciendo sonidos que en su conjunto son la certificación de que algo esta sucediendo, un algo que se traduce como la presencia y la acción del ancestro venado, quien comienza su trote-vuelo, y de quien también se dice se puede escuchar su latido, su respirar y su aleteo.

En dicho esquema, los gráficos lineales de color azul sobre barras de color más claro, muestran cada uno de los cinco golpes dados al tambor, mientras que las líneas sobre fondo negro son las pausas. Dichos gráficos muestran como a partir del tercer evento o golpe, que se encuentra a la mitad de la gráfica, el sonido se intensifica, pues cada golpe o evento, en realidad incluye varios golpeteos consecutivos, cada vez dados con mayor fuerza o potencia, lo que hace vibrar por mayor tiempo la membrana o parche del tepo, vibración que en el patrón de la imagen, se observa como un conjunto de líneas paralelas en mayor cantidad a otros eventos, cuyas ondas repetitivas en forma de picos llegan más alto.

Así mismo y como puede observarse en la gráfica, las pausas no registran una carencia total de sonido, al mostrar barras también, se trata del sonido envolvente de la fiesta o contexto auditivo, en donde en la grabación original pueden escucharse ruidos propios del movimiento de las personas y sus conversaciones, pero principalmente el llanto de bebés, lo que hace que las pausas o silencios musicales, que hay entre cada golpe o conjunto de percusiones consecutivas, se perciban como en un terrible escandalo, que pareciera ser una ausencia de tiempo, desorden o caos que desaparece, una vez que vuelve el siguiente golpe o percusiones consecutivas del tambor.²²

²² Agradezco los comentarios de la doctora Laura Romero, en torno a la composición caótica de las pausas, después de haber escuchado dicha grabación, reproducida en el examen de

Frente a pausas o silencios, que generan sonidos caóticos y desordenados, las percusiones del tambor son patrones de ritmo: “*tam, tam, tam, tam, tam...*”, timbres musicales que activan procesos cognitivos en la audiencia, en el tiempo y sobre el tiempo, introduciendo un antes y un después, y por ende, tanto un pasado como un futuro. Por ello, escuchar los sonidos del tambor, permite a los escuchas imaginar lo que sigue y visualizar algo posterior, surgiendo las emociones, responsables de modificar el ánimo de los participantes en el ritual.



Fotografía 26

Gráfica de audio, que ilustra el sonido producido por los cinco primeros golpes dados al *tepo*, por el *mara´akame* y las *werikate*. Grabación en la ranhería de *Tzapomuyewe*. Octubre 2014.
Autor de la gráfica: Jorge Emiliano Ponce García.

A nuestro parecer, los patrones de ritmo generados por los cinco primeros golpes dados al tambor, son acciones que preceden a otras, sirviéndoles de entrada, anuncio o comienzo, se trata de un preludio, no sólo a la música que está por continuar, sino precisamente a las acciones de un ancestro, que mediante la música se hace percibir. De forma burda, los cinco golpes, son semejantes y parecidos a la enunciada contable, que un niño espera para tirarse un clavado: “uno, dos, tres”, o la frase dicha a quienes esperan comenzar una carrera: “en sus marcas, listo, fuera”, o el sonido de una bala de salva, disparada para que comience una competición deportiva, ya que define y ordena el tiempo y la consecución de acciones, de algo que está a punto de ocurrir.

candidatura de la presente tesis, aportación que me sirvió para comprender y analizar los patrones de ritmo y su papel de marcadores en el tiempo.

Retomando otras acciones visibles que dotan de subjetividad al tambor, también se encuentra el canto del *mara´akame*, pero previo a esto el calentamiento interno del tronco y su percusión prolongada, suma de acciones y voluntades que de un momento a otro, hacen que un instrumento musical en reposo, un tronco de árbol hueco, un cuerpo vacío, frío e inerte, sea ocupado por una deidad, un cuerpo con alma, cuyo calor interno transmite el latido de su corazón, un sonido que a su vez es pulso, y a la vez es trote, pues la música que se genera, es la de un venado en plena carrera, cuyo latido de su corazón, también puede ser escuchado.

Tocar el tambor rítmicamente es un requisito básico para que el ancestro *Tamatsi kauyumari* convocado por el *mara´akame* en su canto se presente en el ritual, pues su animacidad no sólo depende del fuego o calor que arde en su interior, sino de un corazón que late, un pulso con ritmo, un pulso fuerte que unas veces se entiende como el latido de su corazón y otras como el golpeteo de sus pezuñas o su acelerado trotar, el cuál rítmicamente se alcanza, una vez que la gente colectivamente logra tocar el tambor y darle una continuidad rítmica a lo largo del ritual:

“Bate la tambora el oficiante con las palmas de las manos, produciendo en el intervalo de los golpes que da con la derecha, toques más rápidos con la izquierda; y aunque las pulsaciones correspondientes son apenas sincrónicas, causan á distancia el efecto de redobles iguales” (Lumholtz, 1946: 32).

En su travesía a *Wirikuta*, el tambor/venado tiene un fuerte latido y un sólido galope producido por todos los que tocan el tambor, ya que la música del tambor no es generada por el *mara´akame* sino por decenas de participantes quienes se turnan para tocar, cada uno se esfuerza un par de minutos, sosteniendo un ritmo fuerte que a la menor señal de decaimiento es sustituido por un nuevo músico, logrando con ello dar vida, latido y trote a *Kauyumari*, por más de diez horas, en la primera parte del ritual, más su correspondencia nocturna en la segunda parte.

En la percusión del tambor, una persona suple a otra, sin que se suspenda el golpeteo, para lo cual el músico entrante introduce una mano sobre la piel del

tambor y comienza a sonarlo, mientras el saliente se lo permite, tocando este último únicamente ya con una sola mano y no las dos, de tal manera que dos golpes sincronizados con las manos de las dos personas sobre la piel del tambor, permiten que el latido o galope no se suspenda. Mientras uno se para, otro toma asiento frente al tambor y busca alcanzar nuevamente cierto ritmo o tonalidad de pulso/galope, con un golpe de la mano izquierda por dos de la mano derecha. A pesar de que cada ejecutante imprime su sello particular de percusión, puede decirse que hay una continuidad rítmica, que le da consistencia al latido/trote, del venado/tambor.



Fotografía 27
La percusión del tambor. Autor Karl Lumholtz (CDI, 2006: 88).

Al mismo tiempo que los golpes y el esfuerzo físico de los participantes dan latido al corazón del venado, con el propio latido de sus corazones, también dan fuerza y vida al venado para ejecutar su viaje a *Wirikuta*. Alimentado por la fuerza de los que lo tocan, el venado entra en calor, por los golpes y energía que imprimen los músicos, sobre su piel, y por la introducción ocasional en el tambor desde su parte inferior, de rajadas de ocote que ayudan a tensar la piel y a su vez oscurecen su cuerpo de hollín:

“Varias veces hay que restirar la piel de la tambora durante la noche, lo cual se efectúa introduciendo una rajas de ocote ardiendo dentro de la caja, á fin de que el cuero se contraiga con el calor. A causa de esto, el interior del leño está siempre chamuscado y cubierto de humo (...)” (Lumholtz, 1946: 32-33).

Conforme transcurre el tiempo, *Tamatsi kauyumari*, la persona tambor/venado no sólo está presente, sino activo y fuerte realizando una larga travesía. A su vez, poco a poco se transforma en un “ser oscuro”, por el hollín que desprende el humo de las rajadas de madera de ocote en el interior de su cuerpo, hollín que lo pinta de negro, haciendo de él un ser invisible, lo que le permite sortear los peligros del viaje, exacerbando sus atributos como venado, un ser astuto, artista en el arte del ocultamiento, del escape, un ser esquivo, que difícilmente deja que se le vea o atrape.

En la mitología del Gran Nayar, la astucia e inteligencia del venado es algo que queda muy bien ejemplificado en distintas narrativas, un caso paradigmático es un mito recogido por Lumholtz entre los coras, en donde el venado roba al conejo su calzado, con el cual termina bailando mitote y cantando:

“El conejo tenía antiguamente pezuñas como los venados, y el venado tenía uñas. Se encontraron una vez en el camino y se saludaron como buenos amigos. Dijo el venado: “Oye, amigo, préstame tus cacles para ver como me quedan. Sólo por un momento.” El conejo, que tenía miedo de que el venado se los cogiera, primero no quería, pero consintió al fin; y el venado luego que se los puso, se paró y comenzó á bailar. “Oh, qué bonito suenan!” dijo. Dio cinco vueltas y se puso á bailar mitote y á cantar. El conejo estaba sentado mirándolo, muy afligido y temeroso de que el venado no le devolviera sus sandalias. El venado le pidió permiso de dar cinco grandes vueltas sobre las montañas. El conejo le dijo que no, pero el venado se fue prometiéndole que pronto volvería. Regresó cuatro veces, pero á la quinta vuelta ya no apareció. El conejo trepó á una montaña y vio al venado ya muy lejos; lo quiso seguir, pero no pudo, porque

estaba con los pies descalzos. El venado nunca devolvió las pezuñas al conejo, quien sin ellas se ha quedado hasta ahora (Lumholtz, 1946: 501)".

Otra punto interesante de dicho mito, es la relación que establece entre los movimientos del venado y la música, ya que los pasos de la danza y el canto son parte de la música de mitote, algo parecido a lo que sucede con el sonido producido con el tambor *tepo*, el cual en tanto música, es el trote y pulso de del ancestro venado, pero también es su voz y el canto que brinda al *mara'akame*.

La percusión continua y sostenida del tambor *tepo*, mediante la participación de mucha gente que colabora para tocar la música del ritual y se esfuerza por conseguir un sonido armónico a pesar de las distintas formas en que cada uno toca el tambor, es una de las primeras formas de enunciación ritual y subjetividad, que da certeza a que algo está sucediendo, de que *Kauyumari* está ya ahí. Desde ese momento en adelante, su corazón no dejará de latir y sus patas de trotar, gracias a la música y ritmo sostenido generado por los distintos participantes, que turnándose golpean rítmicamente la piel del tambor, el cual deja de ser un objeto, cobrando vida y agencia.

A partir del proceso ritual desencadenado por la música del tambor, la autoridad que detenta el *mara'akame* como cantor y oficiante del ritual queda subsumido a la autoridad de un objeto, basada tanto en la acción enunciativa del especialista ritual pero también en la de todos los participantes, quienes en el transcurso de las horas, suplirán al compañero en turno que toca el instrumento. Dicha autoridad del objeto, es generada por muchos y a la vez por nadie, sino por el propio objeto, el cual cobra autonomía de los demás, al ser él mismo una subjetividad o el propio *Tamatsi Kauyumari*.

Aquí, la crítica de Severi a Gell toma relevancia, en cuanto a que los objetos no tienen agencia como algo dado, sino es algo que subyace a la praxis ritual, pues como hemos explicado, el tambor como objeto fuera de la fiesta es únicamente un instrumento musical, cuya agencia depende de distintas acciones rituales emprendidas por diversos individuos, que le permiten cobrar vida, agencia que se genera a partir de un intrincado proceso de relaciones

sociales entre humanos y no humanos, llámense estos: *mara'akame*, niños padres, ancestros, músicos y público en general.

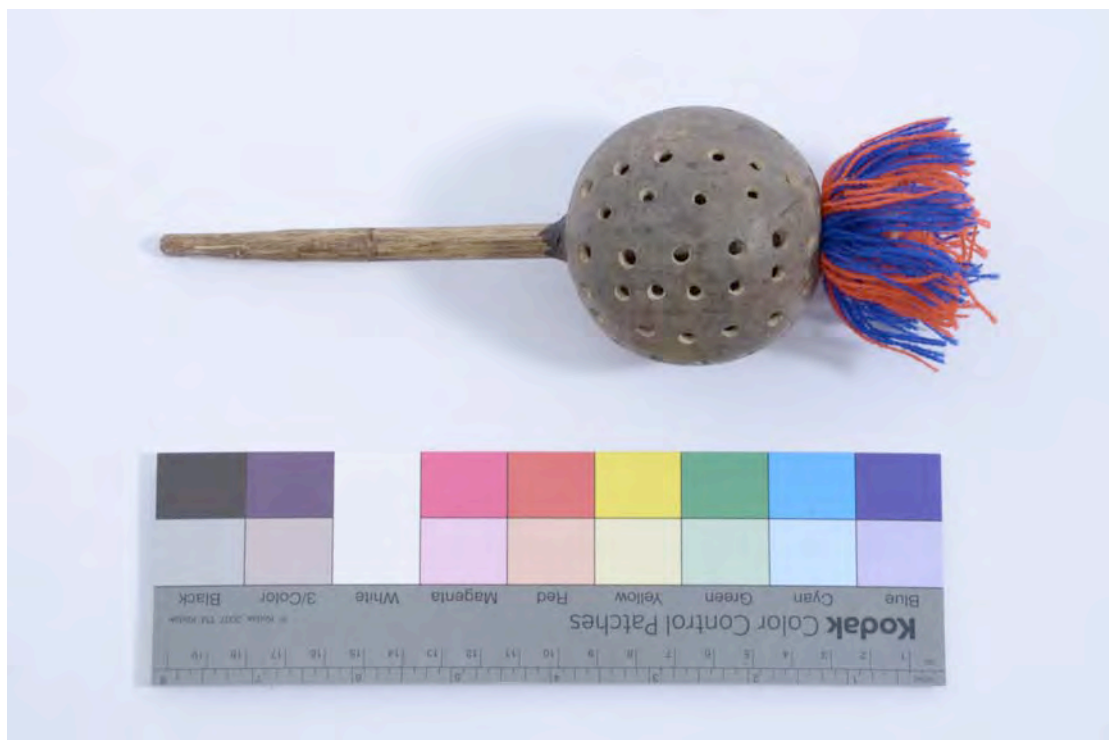
Severi, menciona que al igual que los especialistas rituales acumulan identidades contradictorias, algunos objetos rituales también, situación que concuerda con el caso del *tepo*, quien es un objeto inerte y a su vez un instrumento musical que cobra animación, es un árbol y a la vez es un venado, es un tambor y a la vez una persona (el ancestro *Tamatsi Kauyumari*), es un ser luminoso y a la vez oscuro (visible e invisible), es un ser terrestre y un ser aéreo (corre y vuela), es venado y es águila, cobra agencia mediante las acciones de muchos y a la vez es una subjetividad con voluntad propia y autonomía de acción.

Un ejemplo sobre la acumulación de identidades contradictorias, es el vuelo del ancestro venado *Kauyumari* y los niños alados, quienes a pesar de ser seres terrestres, también vuelan, una capacidad de los existentes muchas veces descritas en distintas mitologías, pero que en el plano de la acción ritual también sucede.

4.6. LAS SONAJAS

Por lo regular, las etnografías sobre la fiesta del tambor, han puesto atención en la percusión del tambor, sin embargo la combinación de sonidos de los distintos instrumentos musicales, tambor y sonajas, así como el canto del *mara'akame*, y la repetición de algunas de sus estrofas por parte de sus segunderos, genera una atmósfera especial y a su vez un ritmo y una música singular. En especial, el golpeteo del tambor, es envuelto por el sonido de decenas de sonajas.

“Durante la fiesta, los niños se llaman *tûwai'no*, todos tienen matracas, pero por ser demasiado pequeños, las madres cargan las matracas; éstas se denominan *kai'tsa* y están hechas de un fruto duro parecido a una pequeña calabaza que crece en un árbol propio de tierra caliente, por ejemplo, el cañón de San Juan Peyotan. El ruido lo producen unas pequeñas piedras que se recogen en los hormigueros” (Lumholtz, 1986 :217).



Fotografía 28
Sonaja perteneciente a la colección Gran Nayar del Museo Nacional de antropología,
STOCRIM. No. de inventario 10-226875.

La *kaitsa* o sonaja, es clasificada como un instrumento idiófono de sacudimiento,²³ compuesta por un fruto duro o cápsula vegetal esférica, en cuyo interior se introducen pequeñas piedras. El mango, está hecho de madera y para asegurarlo, se inserta verticalmente en el cuerpo del instrumento, de extremo a extremo, por un orificio practicado en la parte inferior y otro en el extremo superior, que atraviesa el bule y sobresale en la parte superior. Para ser sonada, la *kaitsa* se toma por el mango y se sacude agitando la muñeca, produciendo un sonido o timbre, descrito como brillante y arrullador, a partir de las piedras que chocan en su interior.

El bule, utilizado para confeccionar las sonajas, por lo regular es calado a lo largo, con una serie de orificios de forma regular y lleva el mismo nombre del árbol del que se extraen, *kaitsa*. Nombre dado a las sonajas, un árbol que según nos informaron se encuentra en las barrancas. Por lo que respecta a las piedras que se colocan en su interior, éstas son recolectadas en los

²³ Según la clasificación utilizada en el proyecto de catalogación de instrumentos musicales a cargo del Seminario Taller de Conversación y Restauración de Instrumentos Musicales (STOCRIM), en el Museo Nacional de Antropología y las colecciones de la Sala del Gran Nayar.

hormigueros de las *a+te*, un tipo de hormigas, de color rojo, que al construir sus nidos, depositan al exterior grandes cantidades de pequeñas piedrecillas, las cuales generan un sonido particular al interior de las sonajas, parecido al sonido del instrumento musical “palo de agua”, confeccionado en un cilindro de bambú.

A pesar del parecido entre el sonido producido por las sonajas y el “palo de agua”, el de la *kaitsa*, no es relacionado con una corriente fluvial, sino con la propia respiración o jadeo del venado. De tal forma, que los sonidos producidos por la percusión del tambor, y el meneo de las sonajas, se convierten en una amalgama rítmica y sonora, que da presencia al ancestro venado, como quimera sonora. Por ello, las sonajas de los niños, no deben ser desvinculadas de la música producida por el tambor, pues juntos, estos elementos musicales, son más bien, manifestaciones del ancestro *Kauyumari*, instrumentos musicales mediante los cuales es percibido el latido, el trote y la respiración del venado.

En algunas versiones, el sonido producido por las piedrecillas de las hormigas dentro de las sonajas, son explicadas como la respiración del venado, en otras como el batir de las alas del venado/águila, o las mismas alas de los niños alados, que viajan detrás del ancestro *Tamatsi* en *Wima Kwaxi*: “Oigo las sonajas del Tepo: Shiu, shiu, shiu, shiu. Está suspirando” (Benítez, 2002 [1968] 405-410).

“Los niños (...) , reciben el nombre colectivo de *tevainuríxi* (...). Y se les dan pequeñas carracas de calabaza, cuyo sonido que, según se afirma, representa el cascabeleo de sus alas, acompañan al tambor, gracias a cuyas vibraciones el shamán y sus espíritus ayudantes elevan mágicamente a los niños al cielo” (Anguiano y Furst, 1987: 59).

A pesar de lo heterogéneo de las exégesis, en todas hay una coincidencia, dicho sonido se relaciona con el viento, que ya sea en forma de respiración o aleteo, permite percibir la presencia del ancestro venado, quien junto con los niños, se alza al vuelo para realizar un peregrinaje.



Fotografía 29

Nido de hormigas *a+te*, y piedrecillas utilizadas para sonajas *kaitsa*. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.

El uso de piedrecillas de nidos de hormigas para fabricar sonajas, no es casual, pues las hormigas son seres del tiempo primigenio, ligadas con el inframundo y la oscuridad, quienes al igual que el ancestro venado, son especialistas en el arte del ocultamiento, pues son justo ellas, quienes en el origen, engañaron a *Watakame*, mediante el uso de cenizas, a manera de pintura corporal, con la cual robaban los granos de la madre maíz:

“En el principio del tiempo, *Watakame* y su mamá, se encontraban muy tristes y hambrientos, porque no tenían maíz para comer, mientras por el contrario, las *tsarixi* (*hormigas arrieras*), que eran como personas, se encontraban felices y con mucho alimento. Como éstas eran sus vecinas, *Watakame* y su madre, se preguntaban cómo esta gente lo obtenía, pues se les hacía extraño que fuera así. De tanto sufrir, *Watakame* un día se animó a preguntarles a las *tsarixi* en dónde lo conseguían, exponiéndoles que el también quería maíz, a lo que las *tsarixi*, respondieron con grandes risotadas y burlas. Pasado el tiempo, las *tsarixi* le dijeron a *Watakame*, que ellas no lo compraban, sino lo conseguían, a cambio de cenizas, mostrándole un puño de éstas. Hecho lo anterior, las *tsarixi* le dicen a *Watakame*: mira si quieres ir con nosotras, salimos tal día, poniéndole cómo condición, que debía llevar sus propias cenizas, llegado el día, parten hacia abajo, haciendo más largo el camino, para nunca llegar, por lo que se les hace de noche, y se detienen para dormir. Mientras *Watakame* duerme, las *tsarixi*, le quitan todas las cejas, pestañas y pelo, y cuando despierta, se da cuenta que no puede ver bien, y se pone a llorar, percatándose de que lo habían abandonado (Las Latas, Jalisco, diario de campo, marzo de 2010).

En este mito, las *tsarixi*, engañan a *Watakame*, pues ellas no cambiaban cenizas por maíz, sino ocupaban las cenizas para oscurecer sus cuerpos, mimetizándose con la oscuridad de la noche, para robarle sus granos de maíz, a la madre mítica, *Tatei Ut+´eanaka*. “Aquí las cenizas, sirven de pintura a las arrieras, para ocultarse, mediante el camuflaje que ofrece el tizne negro, durante la oscuridad de la noche” (Pacheco, 2010: 28).

A la par que el ritual avanza, también el tambor se ennegrece, haciendo cada vez más factible la tarea del ancestro venado, haciéndose no visible y ocultando a los niños, en un peregrinaje en donde se enfrentan a múltiples peligros, bajo una invisibilidad estructural que les proporciona el hollín en sus cuerpos, y el sonido de sus sonajas, cuyas piedrecillas, también reflejan cierta no audición, valga la contradicción, al tratarse de elementos ligados con las hormigas, las maestras del engaño y el ocultamiento.

Al igual que el uso de la pintura amarilla en el tronco del tambor, la cual hace del ancestro venado un ser luminoso, por breve tiempo, pues ésta en poco tiempo es cubierta por el hollín que desprende el humo de los ocotes encendidos que son introducidos en su caja de resonancia, ennegreciendo rápidamente tanto el interior como el exterior del tambor y haciendo de éste un ser oscuro, atributos necesarios para un viaje riesgoso, el uso de las sonajas también presenta una paradoja, pues por una parte su sonido es percibido por los seres humanos como la presencia del animal, pero a su vez, también es un sonido inaudible para los seres que pueden hacer algún daño a los peregrinos, al estar dotados de piedras pertenecientes a las hormigas.

4.7. EL CANTO

A principios del siglo XX, Preuss, señalaba que una investigación etnológica sería, debería documentar los textos indígenas, reconociendo a su vez, que también existían considerables dificultades técnicas para realizar el trabajo de campo al respecto (1998 [1908]: 266). Circunstancias que a más de cien años no han cambiado, pues a pesar de los grandes avances en cuanto al conocimiento de la lengua, son pocos o casi nulos los investigadores que

tienen un dominio sobre el idioma *wixarika*. De hecho, nosotros no conocemos a ninguno, dificultándose con ello el entendimiento y la traducción de los cantos, a lo que se suman prohibiciones de otro carácter, con las que sin duda los primeros etnógrafos no tuvieron que batallar.

Actualmente, en los centros ceremoniales *tukipa* de la comunidad de *tuapurie*, a diferencia de otras comunidades huicholas, hacer investigación antropológica es mal visto y algo expresamente prohibido por la asamblea comunitaria y por los consejos de autoridades locales de cada lugar, así como todas las técnicas de las cuales los antropólogos echamos mano para construir nuestros datos, llámense grabaciones de audio, redacción de diarios de campo, fotografías o grabación de video. Todas ellas deben ser suprimidas, o por lo común realizadas discretamente, de forma clandestina y francamente en abierta desobediencia. Muy pocas personas, que no sean huicholas, suelen tener el privilegio de hacerlo, y por lo común de forma condicionada, lo que complica y pone límites concretos a nuestra labor.

Contrario a la prohibición expresa hacia los antropólogos y visitantes del exterior, la presencia del uso de grabadoras, cámaras fotográficas y de video cada vez es más frecuente y masiva en las ceremonias, pues afortunadamente si así se quiere ver, los huicholes cuentan con los medios para guardar registro de sus ceremonias, como cualquier persona que toma fotos en el cumpleaños de un miembro de su familia. Sin embargo, romper la regla para alguien que no es de la comunidad, puede ser sancionado gravemente con multas económicas, confiscación del material e incluso expulsión del lugar.

En el contexto descrito, nosotros grabamos algunas conversaciones personales y un fragmento de una hora, del canto del *mara'akame* de la ceremonia del 2013. Las conversaciones en español, nos sirvieron para redactar nuestros diarios de campo y el fragmento de canto, para sacar un estimado sobre el número de personas que percutieron el tambor en un lapso de tiempo determinado, pero no para conocer de que habla éste, debido a la mezcla de ruidos en el ritual que hacen inaudible el canto del *mara'akame*, sumado al limitado dominio que poseemos de la lengua.

Lamentablemente y a pesar del fragmento grabado, esta investigación carece de un registro completo de los cantos de la fiesta del tambor y su traducción, lo que nos lleva inevitablemente a echar mano, sobre lo que otros autores han dicho al respecto y algunas reflexiones nuestras, sobre todo al contexto en donde el canto es enunciado.

Como hemos mencionado, la fiesta se divide en dos apartados: *Wima Kwaxi* y *Tatei Neixa*, lo que de facto implica, dos cantos. Dicho de otra manera, el *mará'akame* canta en dos ocasiones, la primera inicia al medio día, con el Sol en el cenit y hasta casi la media noche, y otra, de la media noche hasta el amanecer de un nuevo día. En las dos ocasiones, su canto es acompañado por el percutir del tambor.

Neurath menciona que el cantador, los niños y los primeros frutos emprenden dos viajes narrados por el canto. El primer viaje inicia en una cueva del cañón del Chapalagana, ubicada cerca del rancho de Los Cajones, donde, se dice, nació el tambor. Los peregrinos pasan por Santa Catarina y Las Latas, y luego se dirigen hacia el cerro *Paritek+a*, el lugar de la salida del sol, cuando por la noche inicia la segunda parte, el viaje hacia el mar y a través del inframundo (2002: 290-291).

En el primer apartado, *Wima Kwaxi*, el *mará'akame* canta al exterior, a cielo abierto, en el patio *tukipa*, mirando al oriente, acompañado de los niños, y su canto se suspende en la oscuridad de la noche. En el segundo apartado, *Tatei Neixa*, canta al interior del *tuki*, aún mira al oriente, pero lo hace en el patio hundido del templo, ya sin la compañía de los niños, pero acompañado de los frutos de la milpa, calabazas y elotes, que son cocinados a medio patio, para ser repartidos como alimento después de que su canto sea suspendido con la salida del sol, una vez que los atados de mazorcas, *+kite*, personificaciones de la madre maíz, bailen y sean recibidos.

“Excepcionalmente, esta ceremonia inicia en la mañana y dura hasta el atardecer. Un segundo canto, muy parecido al primero, inicia en la noche y dura hasta el amanecer del otro día. Probablemente este cambio de horario tiene razones prácticas, porque las calabazas tiernas son representadas por niños

chiquitos de la edad de entre uno a seis años que, ininterrumpidamente, tienen que tocar sonajas” (Preuss, 1998: 273).

En la primera parte, la música del tambor, las sonajas y el canto del *mara´akame* se funden, y con el Sol en el cenit y sin suspender su canto, el cantador se levanta de su equipal y se dirige a la esquinas formadas por un semicírculo de hombres sentados también en sus equipales, detrás de los cuales se encuentran las madres con sus hijos sentados en el suelo. Primero va al sur y luego al norte, pasando las plumas de sus *muwierite* por arriba de las cabezas de los niños, sin rebasar la línea de los hombres sentados, los cuales son las alas del tambor (venado/águila), órganos de vuelo, tras de las cuales también están a punto de emprender el vuelo los niños: “no tienen que caminar, sino que van volando, sentados sobre las alas del águila, representada por los dos señores en los extremos del semicírculo de equipales” (Neurath, 2002: 290).

Después de iniciado el vuelo y la curación multitudinaria de niños, que terminan con el cuerpo pintado de negro, durante el transcurso de la tarde, el canto y el percutido del tambor continúan, en un par de ocasiones el *mara´akame* se levanta de su asiento, camina cruzando el patio y va hacia un tapanco que se encuentra en el costado sur del *xiriki* elevado de *Tamatsi Partsika*, de donde toma una piel de cabeza astada de venado, pintada con *uxa*, para regresar hasta el tambor, en donde se encuentra un hilo del cual penden flores y algodones, los cuales avanza, indicando el arribo de los niños a una nueva estación o lugar de culto, durante el trayecto de la peregrinación, algo que se repite en un par de veces.

“El texto del canto describe cómo pasan por cada una de las estaciones del camino a *Wirikuta*. A diferencia de las peregrinaciones reales, no se omite ninguna de las paradas establecidas. El cantador realiza numerosos rituales verbales. Esto significa que en sus cantos describe lo que está haciendo; a excepción de los movimientos frecuentes con los *muwierite* y *maxakwaxite*, dirigidos hacia las cinco direcciones, no realiza actos rituales físicos de mayor expresividad” (Neurath, 2002: 290).

Según el huichol Ramón Medina, grabado en 1966, por Furst y Anguiano, el canto “relata las aventuras de los niños-pájaros” y su gozosa reunión con su

divina madre, quienes vuelan como abejas, en línea recta, alzándose con el viento, como si fuesen una bandada de tórtolas:

“Eso es lo que el tambor dice. Cuando se lo toca (...). A donde los niños vuelan, a donde él los lleva sobre el viento (...).El shamán les dice: “Mirad, niños, no conocéis estos senderos. Hay muchos peligros, hay muchos animales que comen niños, que amenazan a la gente. Esto es lo que ocurre en este camino. (...). El sonido de su vuelo es xiuwa, siuwa, xiuwa. El ruido de sus alas. (...). Actuad y sentíos como águilas. Iréis allá con vuestras alas” (1987: 40- 48).

Con un canto en donde se describe tal situación, el desplazamiento y la visita a los lugares de culto y las deidades que en ellos moran, uno podría pensar que los niños y sus padres, van siguiendo la narración y saben en donde se encuentran, pero la situación es muy distinta pues por lo común ellos no ponen atención a lo que el *mara´akame* dice, un canto que sonoramente se pierde en la amplitud del espacio ritual y bajo el sonido del tambor, detrás del cual se encuentra el cantador, quien en muchas ocasiones canta mirando al suelo, murmurando, y en otras, de forma clara y en tonos altos:

“Con una tarde híper calurosa y bajo la radiación solar por más de varias horas, pregunte a algunas personas si entendían el canto o donde nos encontrábamos? (estación de avance o lugar de culto), pero éstos no sabían y me respondían entender muy poco, de tal manera que la eficacia del canto se supeditaba a la acción, y al avance de los algodones y las flores. La mayoría respondía que ya íbamos por tal o cual lugar, más o menos, sin que su respuesta coincidiera sobre un lugar en concreto” (diario de campo, octubre de 2012).

Con un cansancio y una insolación menguada tenuemente por sombreros, los más y los menos con sombrillas, después de siete horas de actividad ritual y canto, los niños llegan a *Wirikuta*, un suceso que se remarca con la intensificación del sonido y ritmo de las sonajas y el tambor, y actitudes de excitación de los asistentes, formas de enunciación ritual que dan certeza, sobre el arribo de los niños al Cerro Quemado, momento en que cesa momentáneamente el percutir del tambor y el canto del *mara´akame*.

Después de un rato de bendiciones y ofrendas, los niños comienzan en la oscuridad el retorno, retomándose el percutir del *tepo*, el meneo de las sonajas y el canto, los cuales arriban hasta las diez de la noche a su comunidad, suspendiéndose finalmente el canto del *mara´akame* y el tambor, con la música

del grupo de peyoteros adultos, que entran con su música de violín, y silbatos de cuerno de toro, y su danza al patio *tukipa*, señalando el regreso de los niños, quienes después de lavarse las pinturas de sus rostros, se retiran a descansar.

La grabación del canto con la que contamos, es justamente el retorno a la comunidad, en donde los niños son descargados de sus pesado morrales con *hikuri*, o regalos para el *mara´akame*, al pie del tambor, cesando su percutir por la irrupción del grupo de *hikuritamete* que suenan sus instrumentos de cuerda y pitan con sus cuernos de toro.

A media noche y en el inicio de un nuevo día, comienza la segunda parte de la ceremonia, ahora se deshace parte del escenario montado a medio patio del *tukipa*, trasladando los equipales al interior del templo *tuki*, por atrás del fuego. Mirando a oriente, los hombres ocupan los asientos y a sus espaldas atrás de sus sillas se ubican las mujeres, ya sin sus hijos, a quienes se les ha dado la libertad de ir a dormir.

Ahora el tambor vuelve a ser percutido, mientras un grupo de jóvenes voluntarios afuera en el patio deshojan las mazorcas para ponerlas a cocer en una gran hoguera. El viaje ahora es por el inframundo, y sólo lo realizan el *mara´akame*, *kauyumari* (el venado) y los frutos, acompañados por las madres de los niños y los hombres, quienes permanecen en el interior del *tuki*, cuya estructura es también un patio circular hundido.

Hacia la una de la mañana comienzan las danzas levógiro en el interior del *tuki*, alrededor de los asientos, aquí la danza adquiere cierta libertad y aspectos lúdicos, en algunos casos son parejas de mujeres quienes avanzan. Toda la noche se toca el tambor y el *mara´akame* canta, sin muchas variaciones, algunos bailan alrededor de los cantadores en circulo anti horario, en parejas y dan vuelta hacia uno u otro lado de su eje, incluso de forma chusca. Se trata del baile, frenético y desenfrenado de los muertos, pues el patio hundido no sólo se ubica en el inframundo, sino se trata del país de los muertos, en la parte baja del universo.

Son pocas las interrupciones del canto y únicamente como a las tres de la mañana las mujeres salen del *tuki* para barrer con escobas de popote el patio o *tukipa*, para después entrar a cada uno de los *xirikite*, con velas encendidas siguiendo una ruta anti horario, comenzando por los templos en el sur, siguiendo con los de oriente, para terminar en el poniente, con el de *takutsi*. Espacios en donde pronto serán recibidas las diversas deidades, en especial la madre maíz, nuestra madre, *Tatei Niwetsika*.

Antes del amanecer, por hay de las siete de la mañana, el *mara´akame* cesa su canto, al igual que la percusión del tambor, para recibir por fin a nuestra madre, personificada, por los atados de mazorca o *+kite*, atados que las mujeres bailan, acompañadas de la música de violín del grupo de *hikuritamete*. Atados profusamente decorados, cuyas mazorcas, collares de flores, dulces y frutas, son desarmados y repartidos, entre el *mara´akame*, sus segunderos y demás hombres que han fungido como las alas del venado/águila.

La segunda parte o *tatei neixa*, es un momento de abundancia y regocijo, en donde la madre maíz en manos de las mujeres danza, otorgando a los hombres sus frutos, entre los que se encuentran todo tipo de obsequios, como mazorcas, flores, frutas, galletas y dulces. Es un momento de alegría en donde se consuman las acciones del trabajo agrícola y ritual, el cual coincide con lo dicho por Preuss: “Los cantos más que nada hablan de la alegría de los dioses, ya que sus esfuerzos tuvieron buenos resultados y su cooperación para hacer la lluvia fue exitosa” (1998: 273).

A pesar de los postulados de Preuss, en cuanto a la importancia de registrar y entender los textos indígenas, el autor termina aceptando la imposibilidad de participar en dicho viaje, por no comprender el idioma indígena, algo relativo, pues como hemos mencionado, los participantes y en especial los bebés y los niños muy pequeños, no hacen un seguimiento puntual del canto y mucho menos lo entienden, lo que no los absuelve de participar en el peregrinaje, a partir de una serie de acciones rituales de las que sí son plenos actores: “Es una lástima que no sea posible acompañarlos en este viaje lleno de aventuras.

Tampoco podemos escuchar los mitos que se cantan sobre los diferentes dioses que visitan” (1998: 275).



Fotografía 30
Mara´akame cantando y bebé tomando biberon.²⁴ Autor. Juan Negrin. Mesa del Tirador. 1977.

4.8. QUIMERA Y ESPACIO RITUAL

El tambor como artefacto ritual, es un objeto quimera, cuya agentividad y animacidad no sólo depende de las almas que ocupan su corporalidad, sino de su disposición en el espacio ritual. En donde como subjetividad desarrollará sus acciones, con relación a otros actores sociales que también se encuentran en el mismo espacio, quienes en conjunto, dan vida a un solo ser, o quimera sonora, en este caso un tambor alado, un ser con atributos de venado y águila.

Hasta el momento, hemos hablado sobre los procesos a partir de los cuales se dota de subjetividad al tambor, mediante su atavío, una mezcla entre pintura corporal y vestimenta, el encendido de fuego en su interior, la percusión colectiva de éste, y su amalgama con el sonido de las sonajas y el canto del *mara´akame*. Quedándonos pendiente de explicar, la disposición del tambor en

²⁴ Esta fotografía fue tomada de la revista Artes de México sobre el Arte Huichol y aparece acompañada del siguiente texto: La danza de Nuestra Madre *Tatei Neixa*. El *mara´akame* toca el tambor cilíndrico *tepo* (Kindl y Neurath, 2005: 32-33).

el espacio ritual, y su relación con los hombres águila. Personajes rituales, que al igual que los segunderos del canto, apoyan el vuelo del ancestro venado y los niños.

Antes de comenzar y como en todo ritual, se disponen una serie de elementos en el espacio en donde se desarrollarán las acciones, dichos elementos principalmente se colocan en dos extremos del patio del *tukipa*, en el eje oriente/ poniente. En el oriente, y entre los *xirikite* elevados de *Tamatsi Partsika* y *Tayao*, se construye un tapanco, a cuyos pies se disponen un sin fin de objetos rituales, sobre costales a manera de tapetes. Dentro de estos objetos destacan, cinco cabezas de venados, orientadas hacia el este, y siete estacas de carrizo, en donde más tarde se sostendrán las velas. También una cruz grande de estambre o *tsikuri*.

De la cruz de estambre o *tsikuri*, parte un hilo hasta el extremo poniente del patio, en donde se encuentra clavado en el suelo una vara con cola de venado, o *maxakwaxi*. Vara que sirve de estaca, para sujer el hilo. Al hilo, se ensartan cinco flores de *puwari*, con sus respectivas volutas de algodón, las cuales irán siendo desplazadas a lo largo del ritual, en dirección oriente durante la primera parte del ritual, y al poniente en la segunda.

La vara con cola de venado en el extremo poniente, se encuentra a los pies del tambor, detrás del cual están dispuestas las sillas o equipales en forma de herradura, que miran hacia el oriente. En el centro de esta herradura, se encuentran las sillas del *mara'akame* principal y sus dos segunderos. Detrás de los equipales, se disponen costales y todo tipo de bancos (plástico, cartones de huevo apilados, etc.), para las madres y los niños, quienes permanecerán en ese sitio, durante las siguientes doce horas, junto con la compañía de familiares y amistades, que las auxilian intermitentemente.

Con el Sol en el cenit, y en *t+kari*, que es cuando el astro inicia su descenso al inframundo. Y con la percusión del tambor, que para ese momento ya suena desde hace tiempo de forma sostenida. El *mara'akame* se levanta de su asiento, para dirigirse hacia los extremos de la fila de equipales puestos a

medio patio. Una formación dispuesta en forma de herradura, en donde mirando hacia el oriente, se encuentra sentados más de veinte hombre, y detrás de los cuales, están las mujeres junto con sus hijos.

Lo primero que el *maráakame* hace, es visitar la punta del extremo sur de la formación (*tserieta*), para pasar las plumas de sus *muwierite*, por arriba de las cabezas de los niños, extendiendo sus brazos y sin rebasar la línea de los hombres sentados, quienes forman una de las dos alas de la quimera. Mientras lo hace, las mujeres, que se encuentran sentadas detrás de las sillas, se ponen de pie, y buscan a toda costa que las cabezas de sus hijos pasen por debajo de las plumas de los *muwierite* del *maráakame*. Desde ese extremo, el *maráakame* recorre la línea curvada que forman los hombres sentados, o el ala derecha de *Kauyumari*, hasta regresar a los pies del tambor. Repitiendo la operación, de la misma manera, con el ala izquierda, siempre comenzando desde su extremo. Visitada, la fila de los equipales, los niños inician su vuelo protegidos por las plumas del *maráakame*, detrás de las alas de la quimera.

En algunas versiones etnográficas, los hombres o las alas de *Kauyumari*, consolidadas por los hombres sentados en sus equipales en línea curvada, se describen sosteniendo a los niños literalmente sobre sus alas, de tal forma que los niños no vuelan por sí mismos, sino permanecen sentados sobre ellas, mientras el venado aletea y los transporta a *Wirikuta*: “Los pequeños peyoteros de *Tatei Neixa* no tienen que caminar, sino que van volando, sentados sobre las alas del águila representada por los dos señores en los extremos del semicírculo de equipales” (Neurath, 2002: 290).

En las exégesis que recogimos, y en los datos de nuestra etnografía, los niños no realizan una peregrinación terrestre, caminando. Que es la forma, como se llevan a cabo las peregrinaciones a *Wirikuta*, por parte de los grupos de peyoteros adultos. Se trata de una peregrinación aérea, un vuelo que hace posible, lo que de otra manera sería imposible. Una peregrinación, que los niños recorren volando por sí mismos, por su naturaleza alada, y sobre las alas de águila, con las que cuenta *Kauyumari*. Se dice, que los niños viajan

protegidos por las alas, volando detrás de ellas o descansando sobre ellas, cuando se cansan o duermen.



Fotografía 31

Cuadro de estambre sobre la fiesta del tambor. En la parte superior dos águilas en pleno vuelo acompañan al *mara akame* a sus costados, y en la inferior un hombre alimenta a un perro con tortillas, como lo hace el muerto en su camino por el inframundo. Tomado de Schultes y Hofmann (2010: 8).

Desde nuestra opinión, la peregrinación efectuada en la fiesta del tambor, no es un “vuelo mágico”, como propusieron Marina Anguiano y Peter Furst (1987: 44), para quienes la fiesta del tambor se trataba de una alegoría. Tampoco se trata de “una peregrinación imaginaria” (Manzanares, 2009: 50) o irreal, en el sentido de no tener existencia verdadera como lo plantea Neurath (2002: 290) “a diferencia de las peregrinaciones reales”, sino por el contrario, es tan real,

como cualquiera de las peregrinaciones que los peyoteros adultos efectúan de forma terrestre a *Wirikuta*, ya sea a pie como antaño se hacía, o en autobús, como la peregrinación en la que participé en 1995.

Sin embargo, la realidad de dicha peregrinación, tiene una variante de grado, que radica en la posibilidad de poder desplazarse de forma aérea, volando como las aves, con las alas o *wainurite* con las que cuentan los niños, y sobre las alas de águila que porta el ancestro venado. Tener las capacidades de un águila, es contar con alas de gran envergadura, cuya fuerza y potencia permiten volar rápido y a grandes distancias, justo lo que se demanda para un viaje *express*, como el que los niños hacen en la fiesta del tambor.

En el chamanismo huichol, las águilas reales (*Aquila chrysaetos canadensis*), son consideradas aves poderosas, por su inteligencia, atributos rapaces, desarrollada visión y capacidad de vuelo. Lo que hace que los *mara'akate* busquen contactarse con estas aves, transformarse en ellas y manipular artefactos rituales con sus plumas, *muwierite* con los cuales obtienen su canto. De hecho, las varas rituales o *muwierite*, pueden ser elaboradas con las plumas de distintas aves, pero son las hechas con plumas de águila real, a las que mayor poder se les atribuye.

“Si yo fuera águila andaría en el cielo. Moviendo mis alas iría lejos al otro lado del mar, hacia el poniente, donde se oculta el sol. Cuidaría los animales de mi abuelo sentado en la punta de los pinos, iría a bañarme al mar. Desde la cima del peñasco cuidaría todo lo que hay en la tierra, a todo ser viviente, a todo aquello que camina. Seguiría el canto del *mara'akame* hasta llegar a *Pariyatsie*. No importa que alguien, queriendo obtener sabiduría, me matara, porque mis plumas seguirían hablando juntamente con el *mara'akame*. No sería yo quien hablara, sino mis plumas; ellas verían, ellas escucharían, ellas escribirían nuestro camino” (Iturrioz, 1995: 53).

En cuanto a la idea que los huicholes tienen del viaje aéreo de los niños, como algo verdadero y real, está queda reforzada por las limitaciones y por los atributos de los *tuwaino*. Por una parte, se trata de bebés y niños pequeños, que aún no caminan o andan, y si lo hacen, aún así, no pueden recorrer grandes distancias. Por otra parte, se trata de seres que portan alas, lo que

hace viable un viaje volando a *Wirikuta*, dirigido por un ancestro, que trotando y volando los guía en su traslado.

En la quimera, el cuerpo del ancestro venado *Tamatsi Kauyumari*, se encuentra representado en el espacio ritual por el tambor. Mientras que sus alas, se encuentran constituidas por los hombres, que acompañan al *maráakame* a sus costados, sentados en sus *uwenite* o equipales, dispuestos en forma curvada. Los hombres sentados en la fila de equipales, por lo regular son los padres de los niños, y varones invitados para ocupar dichos lugares, expresamente con el fin de apoyar la fiesta. A sus espaldas, sentadas en el suelo, sobre costales, cartones o en pequeños bancos llamados *upari*, se encuentran las mujeres y los niños.

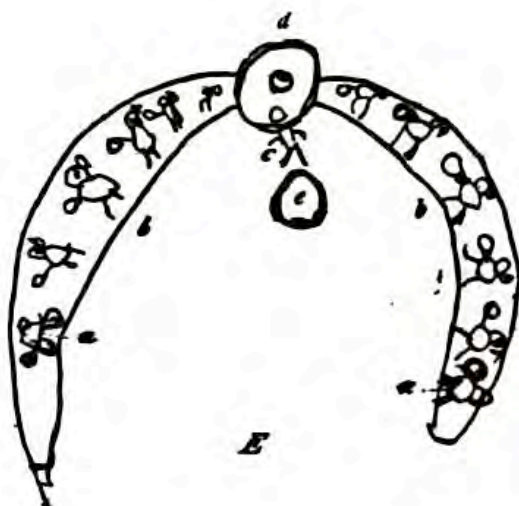


Figura 192. Festividad de las Calabazas Verdes. 1. Diurna. (De un dibujo indio a lápiz). a. Los shamanes guardando a los niños; b. Los niños con sus sonajas; c. El shamán cantante; d. La silla en que se sienta; e. El tambor que bate.

Fotografía 32
Diagramas de la fiesta del tambor, en la obra de Lumholtz.²⁵

²⁵ Cita original: "Festividad de las Calabazas Verdes. 1. Diurna. (De un dibujo indio a lápiz). a. Los shamanes guardando a los niños; b. Los niños con sus sonajas; c. El shamán cantante; d. La silla en que se sienta; e. El tambor que bate (Lumholtz, 1986: 2018).

Al centro de las alas curvadas, y por detrás del tambor, se encuentra el *mara'akame*, y a cada lado sus segunderos, los cuales sirven de bisagras, con los demás varones, que son las alas, y en cuyos extremos se sientan las *Werikate* o águilas, cargo o responsabilidad ritual dado a hombres de edad avanzada,²⁶ que regularmente son *kawiterutsixi* o miembros del consejo de ancianos, gente conocedora de la tradición, a quienes se les considera dan fortaleza y sostienen las alas del ancestro *Tamatsi*: “En los extremos de cada hilera se coloca un shamán llamado *ve' rika* (el sol conejo) con el fin de protegerlos. Los shamanes también llevan matracas” (Lumholtz, 1986:217).

Durante el vuelo, y mientras se encuentran sentados dentro de la formación en forma de herradura, las águilas o *Werikate*, tienen la responsabilidad de agitar sus sonajas o *kaitsa*, al igual que las mamás y los niños. Ambos, *Werikate*, mujeres y niños, son quienes suenan dichos instrumentos, y con los cuales se genera el sonido del batir de las alas, tanto de los niños, como del ancestro *Tamatsi*.



Fotografía 33
Fiesta del tambor en la ranchería de *Tzapomuyewe*. Autor, Xitakame Álvaro Carrillo. octubre de 2014.

²⁶ El cargo dura cinco años y quien lo adquiere debe consecutivamente participar en igual número de fiestas.

**EL VUELO: LOS NIÑOS ALADOS EN
WIMA KWAXI Y SU DEVENIR EN
PERSONAS**

**EL VUELO: LOS NIÑOS ALADOS EN *WIMA KWAXI*
Y SU DEVENIR EN PERSONAS**

5.1. IDENTIFICACIONES PARCIALES, VIDA Y DEVENIR

Durante la fiesta del tambor, los frutos tiernos de la milpa, mazorcas y calabazas, y los niños son considerados como iguales. Vegetales e infantes se identifican, sin importar sus distintas corporalidades, las cuales son evidentes a la vista. Tal identificación por lo tanto, no depende de sus morfologías. Incluso, a pesar cierto parecido, que en ocasiones los mismos huicholes establecen, principalmente entre las calabazas y sus pequeños.

La identificación, que entre niños y frutos de la milpa se hace, no es una particularidad en la etnografía *wixarika* y la podemos encontrar en otras tradiciones intelectuales mesoamericanas contemporáneas. Como por ejemplo, entre los nahuas de la Sierra Negra de Puebla, quienes se refieren a los niños pequeños como *ayontsintli* o niños-calabaza. Dicha relación se establece, por el gran parecido en sus formas corporales, pero principalmente por sus cualidades acuosas y de humedad en ambos, las cuales “no corresponden a los esquemas de la madurez, atribuidas a la humanidad verdadera, al mundo humano y a la adultez” (Romero, 2011: 48).

Siguiendo a Romero, dichos nahuas, ven a sus niños como seres incompletos o cuasi-humanos, por cualidades diversas. Entre las que se encuentran, el estar hechos de leche, ya que es de lo único que se alimentan durante sus

primeros meses de vida, la acuosidad de su cuerpo o la agüita de su mollera: “son plantas, chayotes tiernos, no consumen alimento sólido” (Ibídem: 49), y sobre todo maíz.

Autoras como Chamoux, señalan que tanto en la cultura náhuatl y mesoamericana, como en otros ámbitos de la sociedad mexicana contemporánea, no indígena, el proceso temporal de la vida del ser humano, se evoca frecuentemente, utilizando “la metáfora subyacente”, en relación con la vida vegetal, y especialmente con sus cambios de consistencia en el tiempo: “una mujer mestiza del campo dice que los brujos *tlauepoche* chupan la sangre de los niños porque éstos son chilacayotes tiernos” (20011: 169). Siendo la calabaza, *tzilacayo tli*, una de las principales plantas de uso prototípico, con la cual se evoca la forma de la cabeza humana.

“La analogía no es solamente en las formas de las plantas sino también con sus procesos de desarrollo. En el curso del tiempo los vegetales empiezan por ser blandos, tiernos, aguados y frágiles, y al crecer se vuelven más duros, leñosos, secos y fuertes. Igual pasa al ser humano (y al animal). Es aguado (o húmedo) y tierno en su niñez: se ve muy bien el contenido líquido de la cabeza por la fontanela del recién nacido. Se vuelve más seco, duro en la edad adulta y el proceso culmina en su vejez. El crecimiento endurece (*uapaua*) y deseca. En las fuentes del siglo XVI abundan las metáforas semejantes, el niño es agua, el anciano es palo, etc.” (Ibídem: 170).

Los presupuestos antes señalados, se encuentra también presentes en el caso huichol, y han sido señalados tempranamente en la obra de Neurath de la siguiente manera: “según los huicholes, durante la época de lluvias todos somos niños y todos somos blandos como el jilote” (2002: 283).

Si bien lo huicholes establecen una relación entre los frutos de la milpa y sus pequeños, principalmente con las calabazas, por el gran parecido de sus formas. Por las analogías, entre los procesos de desarrollo de la planta y la vida de los seres humanos, expresadas lingüísticamente mediante metáforas subyacentes. Y por las características compartidas, como la humedad, lo blando y lo tierno. Su identificación va más allá, incorporando cualidades ontológicas que los distinguen como iguales, al ligarlos con un mismo origen. Un tema que nos avocaremos a desarrollar a continuación.



Fotografía 34

Niño con calabazas o *xutsi*.²⁷ Autor. *Xitakame* Álvaro Carillo. Las Latas, Jalisco, 2013.

A simple vista, los niños son hijos de sus padres biológicos, en especial de las madres que los han parido. Mientras que las calabazas y las mazorcas, son el producto del crecimiento de las milpas, que los agricultores han sembrado y trabajado. Sin embargo, en la concepción huichola, no hay nada que los seres humanos tengan o logren, sin la intervención de sus ancestros míticos o deidades.

Desde esta otra perspectiva, los padres humanos tienen hijos o niños, por que los dioses se los dan. De igual forma, las calabazas y mazorcas que se originan y crecen en las milpas de los agricultores, son frutos que los dioses les otorgan. De esta manera ambos, frutos tiernos y niños, antes que ser un producto de la actividad o creación humana, lo son por la acción divina o intervención de las deidades.

²⁷ Esta fotografía fue tomada con una cámara que le proporcione a *Xitakame*, un joven huichol amigo de Las Latas, quién con ella fotografio en la intimidad de su hogar a su hijo pequeño llamado *Mouturi* y las calabazas de su milpa, día previos a la fiesta del tambor del 2013, en donde participaría por segundo año consecutivo.

Los huicholes no niegan el papel que los seres humanos juegan en el surgimiento de los niños y los frutos, pero éste queda supeditado y en segundo término al de los dioses, confinando el papel de los humanos a una tarea que en ocasiones es descrita como algo mecánico, y reservando a los dioses lo sublime y excepcional, como lo es el don de la creación y el otorgamiento de la vida.

De lo anterior da cuenta una exégesis obtenida en la localidad de Las Latas, durante el trabajo de campo que desarrollamos para nuestra tesis de maestría en julio de 2008:

“Bueno, cuando uno nace, la humanidad lo que hacemos, nada más, el hombre engendra a la mujer, pero ya darte la vida, ya no. Quien te pudiera dar la vida es a quien no vemos. Únicamente uno da la sangre, pero que te haga vivir ya así, que actúes, no, ya no es lo mismo la palabra o ya no se puede creer de hecho nacer vivo, con vida, pero bueno allá dentro, ya mi padre Dios mismo o la misma madre diosa ya te dio la vida a la hora de nacer. No sólo es la acción del hombre y la mujer, si así fuera, yo haría miles de niños, si hubiera forma de cómo hacerlos, ya me haría un monito así acá, de voladita, órale (con la tierra), pero es difícil, es difícil” (Pacheco, 2010: 5).

Al ser los seres humanos, los que realizan el trabajo físico, para que las milpas se den y los niños nazcan, y los ancestros, los que otorgan la vida, al producto de sus acciones, llámense mazorcas, calabazas o niños, los dioses cobran cierta primacía como creadores de dichos seres. De tal manera, que antes que productos de plantas de maíz o vástagos de seres humanos, los frutos y los infantes, son hijos de los dioses, pues antes que los padres biológicos, se encuentran los ancestros. Padres y madres míticas, a quienes se considera, los verdaderos engendrados de vida.

Desde nuestro análisis, lo que hace posible la identificación entre infantes y vegetales, es el ser hijos de padres y madres míticas. Ambos tienen un mismo origen, y por ende, una cualidad ontológica que los distingue como iguales. Tanto calabazas, mazorcas y niños, son seres, a los cuales dioses específicos les han otorgado el alma, dotándolos de su propia sustancia, con la cual pueden vivir. Lo anterior, hace que tengan cierto parecido o similitud con los

dioses, pues están hechos de ellos, y de cierta manera son como ellos, sin llegar a serlo en su totalidad.



Fotografía 35
Cuadro de estambre en donde la madre mítica pare y amamanta niños. Mariano Valadez. 4
junio de 2011. <https://www.facebook.com/mvhuicholyarnpainter?fref=ts>

Al obtener vida, por la intermediación de padres y madres míticas, y estar conformadas sus almas, por materia constitutiva de las deidades, la condición ontológica de niños y frutos, pareciera ser más próxima a la de los ancestros que a la de los seres humanos, a pesar de formar parte de la cotidianidad de estos últimos, una vez que los niños han nacido y los frutos de las milpas han aparecido en sus cultivos. De tal forma, que aunque entre humanos,

principalmente los niños, parecieran estar en un estado intermedio de indefinición, en donde ni son aún humanos ni tampoco ancestros.

A pesar de la identificación, que hay entre frutos y niños, y la cercanía ontológica de ambos, con los ancestros, son los niños los que parecieran encontrarse en un estado de mayor indefinición. Casi humanos, y sin embargo sin serlo, los niños aún son parte de las deidades. Cuando las calabazas y los elotes, distantes de los humanos, se encuentran casi a punto de ser ancestros. Se trata más bien, de identificaciones rituales, que como lo señala Carlos Severi (2008), se caracterizan por ser siempre parciales.

Por otra parte, durante los años que llevo haciendo investigación etnográfica entre los huicholes, nunca he escuchado que los frutos sean dotados de alma y los ancestros míticos o dioses les den la vida, a diferencia de los niños, quizá se deba a que nunca he explorado esta posibilidad. Sin embargo, durante la fiesta del tambor, vegetales y niños son concebidos y tratados como iguales. Ambos son existentes que realizan viajes en común, y ambos comparten ciertas características, como la de ser seres cuyos progenitores son los mismos, es decir deidades, y parecerse a éstos, por lo menos en cuanto a ciertas capacidades, como son el volar y el trasladarse por los aires, a partir de la materia sutil que los constituye.

A pesar de que nunca he escuchado, que los frutos cuenten con alma y tengan vida como los niños, durante el ritual, ambos pueden volar y trasladarse de forma aérea como lo hacen las deidades. De hecho, se dice que los niños cuentan con alas, órganos de vuelo invisibles, de los cuales son desprovistos una vez que cumplen con la obligación ritual de participar en cinco fiestas del tambor. Así mismo, durante la praxis ritual, tanto niños como frutos son ataviados con plumas de aves, por lo que es común ver calabazas a las cuales se les han clavado varas con plumas o *muwierite*:

“Luego se traen las calabazas de las casas de dios y de la casa de baile, donde se ha arreglado el principal altar interior. Muchas de esas calabazas anuncian el importante papel que desempeñarán, porque tiene plumas de shamán clavadas en ellas” (Zingg, 1982: 149).

Respecto a lo anterior, no hay que olvidar que la forma de las calabazas evoca la forma de las cabezas humanas, de tal manera que los niños también llevan muwierite clavados, pero entre cintas sujetadas a sus cabezas: “Alrededor de las cabecitas se atan cintas tejidas a mano. A cada lado de la cabeza, por lo menos una pluma se Shamán y un ojo de dios se sujetan con dichas cintas” (Ibidem. 147). A lo anterior, se suma una práctica recurrente en el pasado, que era la de colocar una especie de capa confeccionada con plumas, a las espaldas de los pequeños: “Más antes los decoraban mejor a los niños, *muwieres* en la cabeza y plumitas por acá, en la espalda” (diario de campo, Las Latas, Jalisco. Octubre, 2014).



Fotografía 36
Niño huichol decorado con plumas (de ave) durante la ceremonia de los primeros frutos, hacia 1925, Enciclopedia de los nativos americanos, <https://www.facebook.com/native.encyclopedia?fref=photo>

La presencia de plumas y copos de algodón en el escenario ritual, no sólo alude a la capacidad de vuelo que tienen niños y frutos, sino a cierta cercanía con la de sus progenitores ancestros, pues por lo regular las deidades son descritos como carentes de cuerpo, compuestos por materia sutil como el aire o el viento, cuya liviandad les permite trasladarse con facilidad por el cielo, una característica de las almas de los niños, cual si más se describen como “gaseiformes”, término utilizado por Pitarch (1996; 2000) en su etnografía sobre los tzeltales de Chiapas, para conciliar la idea de que las almas son algo gaseoso y que a la vez poseen una forma dada, concebidas como un gas denso pero con forma, “principio que puede ser aplicado al caso huichol, para quienes las almas, son aire, equiparadas con una composición parecida a la de las nubes” (Pacheco, 2010: 43).

5.2. PREEXISTENCIA, MUERTE Y RENACIMIENTO

Los niños, no son más próximos a las deidades que a los humanos, por las alas invisibles con las que cuentan, ni por el alma con la que han sido dotados por parte de sus ancestros progenitores, o por ser al igual que las deidades, seres livianos con la capacidad de volar, sino por algo mucho más complejo, que es, el tener una preexistencia entre dichos colectivos, antes de nacer y vivir entre los seres humanos.

Durante el trabajo de campo que realicé para la presente investigación, tuve la oportunidad de participar en un recorrido de entrega de ofrendas, fuera de la Sierra, en diversas entidades y lugares de la República. En el Distrito Federal, la ofrenda estaba dirigida a la virgen de Guadalupe,²⁸ la cual fue dejada en el Cerro del Tepeyac. Ya estando en lugar, visitamos la Capilla del Cerrito, en

²⁸ Otra comunidad de existentes con los que los indígenas establecen relaciones, son santos, vírgenes y niños milagrosos, un motivo que me llevó a acompañar a un huichol en un largo viaje a santuarios católicos en el estado de Zacatecas y la Ciudad de México, dejando velas, jícaras y flechas en el Cerro de Plateros y el Cerro de la Bufa en Zacatecas, y en el Cerro del Tepeyac en la ciudad de México, las ofrendas o pagos iban dirigidos al Santo Niño de Atocha, la Virgen del Patrocinio de Zacatecas, una advocación mariana, y la Virgen de Guadalupe, con la finalidad de restablecer la salud y prolongar la vida de su anciano padre, a quien consideraban endeudado ritualmente con distintos patrones(as), los cuales lo tenían al bordo de la muerte, anciano que unos meses después finalmente terminó falleciendo.

donde para mi sorpresa, el huichol a quien acompañaba, se mostró interesado por varias pinturas: Un óleo enmarcado dentro de un bastidor y un fresco pintado en la cúpula. En el primero, se mostraba el busto de una virgen, rodeado por rostros de niños alados, y en el segundo, una escena de un grupo de ángeles y bebés alados desnudos. Angelitos que vuelan alrededor de un tambor *huehue*, que al mismo tiempo es percutido por un ángel. Las dos pinturas, le sirvieron a mi acompañante, para explicarme por decisión propia, como es que los *hakeri* o *tuwaino*, vivían con las madres míticas antes de ser entregados a sus padres humanos.



Fotografía 37
Pintura mural hecha con pequeños mosaicos, en la cúpula de la “Capilla del Cerrito”. Santuario del Tepeyac, Ciudad de México. Autor. Ricardo Pacheco. 2016.



Fotografía 38

Detalle de la pintura en la cúpula de la “Capilla del Cerrito”, en donde se puede observar un grupo de ángeles tocando instrumentos musicales de origen prehispánico, entre los que se encuentran caracolas marinas, sonajas y un tambor tipo huhuétl, decorado con el glifo *nahui ollin*. Santuario del Tepeyac, Ciudad de México. Autor. Ricardo Pacheco. 2016.

Lo importante de lo anterior, no es si los huicholes incorporaron parte de la mitología del catolicismo, o si se trata de lo que en algunos momentos la antropología ha tendido a llamar sincretismo, o si hay una coincidencia entre el catolicismo y la religión *wixarika*. Sino que dichas pinturas, le fueron de utilidad a mi acompañante huichol, para tratar de resolver, una serie de inquietudes con las que por meses, o quizá años lo había atosigado, respecto a la existencia, el otorgamiento del alma y la vida de los infantes huicholes.

Para los huicholes, los niños tienen una preexistencia y una vida social entre las deidades, antes de que lo hagan entre los seres humanos, una vez que sus madres biológicas han fabricado un cuerpo al cual los ancestros posteriormente dotan de alma, otorgándole vida al bebé, y es justo esa preexistencia la que hace que los niños a pesar de ser crías de humanos, no sean del todo humanos y sin ser ancestros, sean más parecidos a éstos, pues sus relaciones sociales se fundan en una previa contigüidad con el mundo

ancestral, lo que presupone un mayor parecido o cierta similitud entre niños y ancestros, por lo menos durante un largo periodo de su niñez.

De hecho hasta donde conocemos, las almas de los niños durante sus primeros años de vida, siempre corren riesgo y están sujetas al interés de otras colectividades de existentes, como los mismos ancestros que las otorgaron o muertos, quienes buscan tenerlas, recuperarlas y retenerlas a su lado, mediante una especie de derecho previo, pues es con ellos con quien primero se han relacionado.

Un ejemplo de lo anterior, son las almas de los niños que fallecen prematuramente, de las cuales se dicen regresan a vivir junto a sus madres míticas por un tiempo antes de ser nuevamente devueltas entre los humanos, en el cuerpo de un nuevo bebé por nacer, lo que evidencia la preexistencia de los niños fuera del colectivo humano.

“El destino de los niños es distinto a los adultos cuando mueren, pues estos no tienen pecados, están limpios y han andado muy poco y mucho menos se han manchado o tenido relaciones sexuales, por lo tanto ellos no hacen el camino a la costa, sino dan la vuelta, vuelven pronto, los niños vuelven a nacer, pero en otros niños, así le pasó a una hermana que se le murió un niño y una niña pequeña, después tuvo a un niño y una niña, quien sabe si el mismo carácter, pero vuelven” (diario de campo, Las Latas, Jalisco, 21 de Octubre de 2014).

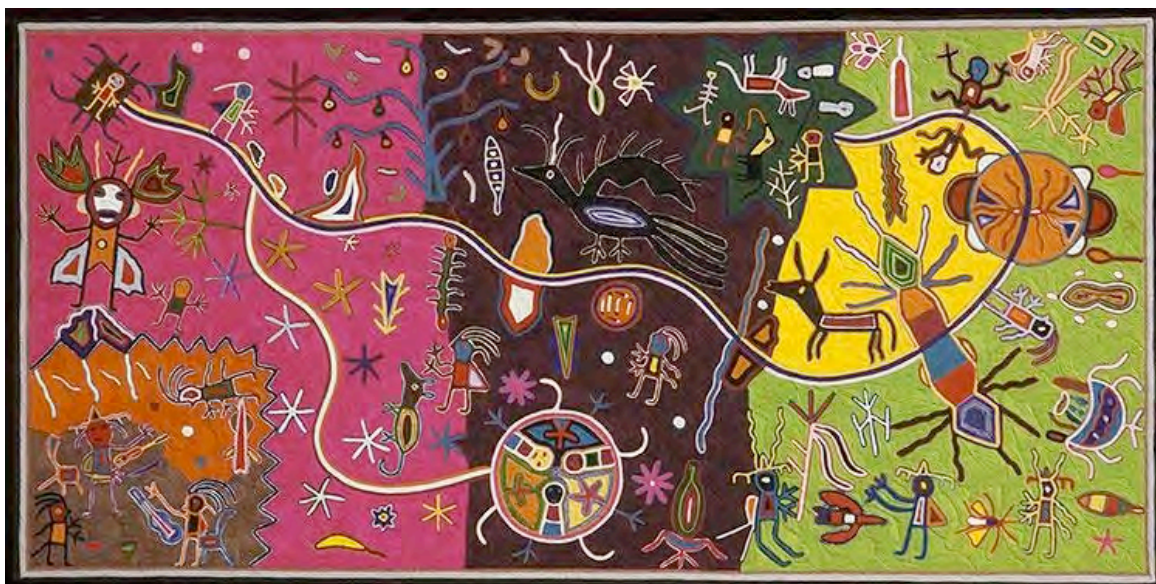
Así como los muertos, buscan retener las almas de los niños con quienes convivieron en vida, también los ancestros que les otorgaron sus almas, buscan recuperarlos, ya que los niños al considerarse exentos de comportamientos impropios, principalmente por no haber iniciado una vida sexual a diferencia de los adultos, su destino posmortem es siempre junto, o en compañía de los dioses.

En la creencia de que el muerto debe recorrer de forma inversa su vida al morir, la senda mortuoria entre adultos y niños es diferente, ya que se entiende que los adultos por haber tenido una vida más larga hicieron un camino, el cual deben desandar caminando y corriendo aprisa, visitando y reviviendo situaciones vividas, mientras que los niños por sus escasas experiencias,

tienen poco o nulo camino, un motivo por el cual desandan su corta vida volando y sin caminar dirigiéndose directamente con los ancestros. La vida es equiparada con los pasos que una persona da, con el caminar, entendiendo por ello un desplazamiento espacial y un comportamiento moral, una senda hecha por la misma persona, lo que implica la necesidad de desandarlo obligadamente al morir:

“Si un niño muere, no se le hace ceremonia de despedida del alma, pues estos son puros, aún no tienen pecados, ¡no han caminado, tú crees! Uno comienza su vida en brazos de su madre, luego gatea, luego comienza a dar pasitos, ¿pero que tan lejos puede haber ido un niño?” (diario de campo, Las Latas, Jalisco, junio de 2007 en Pacheco, 2010: 83).

Lo anterior ha sido muy bien ilustrado en un cuadro de estambre del artista huichol Guadalupe González Ríos, titulado “el viaje del difunto” de 1974. En él puede observarse en el extremo superior izquierdo (en la fracción de color rosa del cuadro), el alma de un muerto adulto, que recién ha abandonado su cuerpo dentro de la sepultura y recorre caminando el camino. Un camino que se bifurca hacia la parte inferior del cuadro, llegando a un círculo, en donde están ya las almas de tres niños (fracción intermedia del cuadro, de color café).



Fotografía 39
El viaje del difunto, cuadro de estambre de Guadalupe González Ríos, 1974, 122X244 cm.
Colección de Juan e Ivonne Negrín (fuente: González, 2005: 30).

“Existe también un camino para los inocentes, pero éste sólo es asequible a los niños muertos. Este camino cruza la región rosa y está sembrado de flores.

Lleva directamente a una zona circular que simboliza los cuatro puntos cardinales; dentro de esta región podemos ver las almas de tres niños difuntos. Otro niño aparece a la derecha de *Tatei Werika Wimari*, Sólo quienes tienen el alma limpia llegan a su lado después de la muerte, porque ella es la madre que renueva la vida” (González, 2005: 30b).

En el cuadro, el muerto recorre el camino a pie, lo cual se muestra a partir de dos huellas de sus pies que se encuentran frente de él. Sin embargo, en el camino de los niños no sucede lo mismo, siendo la estrategia gráfica del autor distinta, pues las almas de los niños no se muestran y la extensión del camino es evidentemente más corto. Este hecho, no es una casualidad, ya que como hemos mencionado antes, se considera que el tiempo de vida de un niño aún es muy corto y por ende su camino. Mucho más en el caso de los bebés, de quienes se dice no tener camino andado o no haber ido tan lejos, pues un niño cuando nace no camina y sólo después de varios meses, comienza a dar sus primeros pasos, de tal manera que cuando muere, en su condición de *tuwaino* o ser alado, su alma vuela hasta su destino posmortem, a diferencia de las almas de los adultos, quienes realizan su viaje a pie.



Fotografía 40

Tatei Werika Wimari, la madre que renueva la vida y el alma de un niño que ha llegado o más bien vuelto a su lado. Detalle del cuadro de estambre de Guadalupe González Ríos. (fuente: González, 2005: 30b).

En la fracción izquierda del cuadro, de color rosa, finalmente se observa a un niño con los brazos extendidos y manos abiertas, junto a una deidad femenina. Se trata de la madre mítica *Werika Wimari*, con quien el alma del niño ha regresado a vivir, pues no hay que olvidar que las almas de los niños tienen una pre existencia entre las deidades, antes de ser asignadas a los cuerpos de niños que los padres humanos han fabricado antes de nacer.

Al morir los niños, sus almas vuelven con las deidades durante un tiempo, para después volver a ser asignadas en el cuerpo de un niño en vísperas de nacer, existiendo de tal manera un reciclamiento de dichas almas, que Guadalupe González Ríos gráficamente representa en su cuadro, mediante un espacio circular o rueda llena de dinamismo que gira, y en cuyo interior se encuentran las almas de tres niños en espera de renacer en los cuerpos nuevos niños humanos.



Fotografía 41

Las almas de tres niños y su recirculación en los rumbos del universo, detalle del cuadro de estambre de Guadalupe González Ríos (fuente: González, 2005: 30c).

El retorno de las almas de los niños, a un origen previo, para su posterior asignación entre los humanos, no parece circunscribirse al ámbito de la reencarnación. En donde, por lo regular prevalece “la creencia de que un alma se separa del cuerpo físico en el momento de la muerte y se asocia más tarde con un nuevo cuerpo físico, en un embrión o un feto en gestación” (Barfield,

2007: 436), en circunstancias y procesos muy variados. Más bien, entre los huicholes, se trata de un renacimiento, entendido como retorno o renovación de la vida, a nuestro parecer, más próximo a tradiciones intelectuales mesoamericanas de origen prehispánico.

Creencias en torno al renacimiento, las encontramos por ejemplo entre los mexicas, para quienes los niños al morir iban a vivir a un lugar conocido como el *Chichihualcuauhco*. Un lugar caracterizado por un árbol nodriza, que: “amamantaba a éstos hasta que se les destinaba a volver a nacer” (Matos, 2013: 18), y a donde únicamente iban a residir los niños que habían muerto prematuramente.

“...se dice que los niñitos pequeños que mueren se hacen piedras verdes, se hacen preciosas turquesas, se hacen brazaletes. Cuando mueren no van allá, al temible lugar de los vientos helados, al *Mictlan*. Van allá, a la casa de *Tonacatecuhtli*. Viven en el lugar del árbol de nuestro sustento: liban las flores de nuestro sustento. Allá viven en el árbol de nuestro sustento: de él chupan” (Códice Florentino, traducción de Alfredo López Austin en: López, 1999: 10).



Fotografía 42

“En el *chichihualcuauhco* estaban los niños muertos prematuramente y un árbol nodriza los amamantaba hasta que se les destinaba volver a nacer. Códice vaticano A, f. 3v” (Matos, 2013:20).²⁹

²⁹ Pie de foto original, de la publicación de la que fue tomada.

El *Chichihualcuauhco*, *Tonacacuahtitlan* o *Xochatlapan*, es representado en el Códice Vaticano Latino como un sitio celeste en el que se encuentra el árbol de frutas de mamas, bajo el cual esperan que destile leche los niños que murieron en su tierna edad. Un lugar, que los informantes de Sahagún describen de la siguiente manera:

“Y del que moría todavía jovencito y aún era un niño de cuna, se dice que no iba allá al *Mictlan*. Sólo iba allá, al *Xochatlapan*. Dizque allá se yergue el árbol nodriza. Maman de él los niñitos; bajo él los niñitos están abriendo la boca; de sus bocas chorrea la leche” (López, 2008: 385)³⁰

Lo interesante de la posibilidad de renacer y la preexistencia de los niños, es que mientras los humanos mueren, los ancestros son eternos, una cualidad que en algún grado poseen los niños pequeños, al contar con la oportunidad de volver a nacer, a diferencia de los adultos, lo que nuevamente evidencia un cierto estado intermedio, que les brinda características que los sitúan a medio camino entre los colectivos de ancestros y los colectivos de humanos, sin ser lo uno, pero tampoco lo otro, sino en una posición de devenir, en donde el estado más frágil es la humanidad.

Neurath (2008a), propone tres tipos de relaciones de tránsito, una de ellas es la que se refiere a la completud como persona o *tewí*, en la cual se sitúan los niños, sin embargo tal devenir es tan frágil, que los niños pueden o no alcanzar dicha condición, muchas veces truncada por su propia muerte, misma que puede deberse a relaciones con existentes no humanos, fallecimiento que los devuelve al mundo al cual una vez pertenecieron.

Ya que como bien lo menciona Romero, “la condición de persona humana se va perdiendo paulatinamente mediante ese proceso de socialización con el ámbito no humano (2011: 201), que en el caso de los infantes huicholes refleja un proceso que los devuelve a una experiencia previa de socialización, misma que no se logró consumir con sus parientes humanos.

³⁰ Traducción del original en náhuatl. PM, fol. 84v, 112 según Paso y Troncoso.

5.3. SOÑAR SU NOMBRE, PARA PODER “SER”

Idealmente, todos los recién nacidos después del último temporal y los frutos de una nueva cosecha participan en la fiesta del tambor, además de los niños que ya han participado en fiestas previas y que aún no cumplen el compromiso de completar sus cinco peregrinajes.

Una diferencia evidente, entre los recién nacidos después del último temporal y los niños que ya han participado en alguna fiesta del tambor aún siendo bebés, es que los primeros no cuentan con un nombre. O por lo menos, no con el nombre que el especialista ritual o *mara´akame* debe soñar para nombrar al niño, pues desde ya hace varias décadas es común que los padres biológicos elijan nombres propios en castellano para llamar a sus hijos, ya sea que los registren o no, ante el registro civil.

En la actualidad, muchos niños cuentan con uno o más nombres antes de ser presentados en la fiesta del tambor, sin embargo se trata de nombres propios en español elegidos por los padres, siguiendo una lógica parecida a la nuestra, en donde tal o cual nombre nos gusta para llamar a nuestros hijos, de tal forma que es común escuchar nombres tan diversos como: Priscila, Yair, o Ronaldo. Dicha elección nunca incluye un nombre *wixarika*, pues tales nombres siempre son asignados por un *mara´akame*. El uso de nombres en español, no es algo reciente, sino algo que fue incorporado desde hace décadas en la Sierra, ya que además de los nombres huicholes, la mayoría de la gente cuenta con nombres mestizos.



Fotografía 43

Ofrendas del niño *Moutuli* en su segunda participación en una fiesta del tambor, consistente en flecha, arco, un par de huaraches, bordado de la figura del niño en un pedazo de tela, un xite o brote tierno de mazorca y un nierika o pequeño círculo de estambre con una red del mismo material en su interior y una cruz de tsikuri doble en cuyos extremos se han adherido bolas de algodón (diario de campo, Las Latas, Jalisco, octubre de 2013).³¹

A pesar de las innovaciones en la costumbre, en cuanto a los nombres asignados por los progenitores humanos, un niño que nunca ha participado en la fiesta del tambor, es un niño que no cuenta con un estado ontológico concreto, pues su indefinición es evidente al no contar con un nombre en la lengua materna, que es el que asigna el *mara akame* de la familia, después de haberlo soñado, nombre con el cual es presentado a las deidades antes de iniciar la fiesta del tambor.

³¹ Lumholtz en su obra sobre el arte simbólico y decorativo de los huicholes dedica un apartado a este tipo de ofrenda, bautizando a las cruces de estambre como: “Los ojos, *si’kuli*” (1986: 215-224), entre los que se encuentra una cruz con bolas de algodón.

Se trata de una actividad ritual en donde los bebés, son llevados antes de la media noche y antes de la salida del sol, al interior del templo *xiriki* dedicado al ancestro *Tamatsi Partsika*, ubicado en el extremo oriente del *tukipa*, junto con los artefactos que sus padres han elaborado y las ofrendas propias con las que cada niño debe contar, como velas,³² flechas, jícaras, sonajas, manojos de flores de *puwari* y brotes tiernos de maíz o jilotes.

Por la noche y antes de que el día acabe, en la primera incursión al *xiriki*, los niños con pocos meses de vida son llevados por sus familiares, principalmente por sus abuelos y acompañados de los padres del niño, al patio *tukipa* con el *mara´akame*. Juntos, suben y entran al *xiriki* de *Tamatsi*, en donde aún se encuentra guardado el tambor que será percutido, y ahí acuerdan la familia y el *mara´akame* buscar un nombre para el bebé, mismo que en la madrugada deberá haber sido soñado para poder ser asignado al menor. Hecho esto, todos se retiran a dormir.

Horas después, y antes de que amanezca, los abuelos, padres e hijos se reúnen nuevamente en el mismo lugar y juntos acceden al mismo *xiriki*. Ahí juntos y aún en la oscuridad, iluminados por velas, el *mara´akame* les revela el nombre, o más bien los nombres que ha soñado durante la noche, mismo que asigna al menor. Nombres que llevará a lo largo de toda su vida, y con los cuales por fin se presenta al menor, ante el ancestro venado. Un hecho que les permitirá horas más tarde poder participar en su primer peregrinaje junto con el tambor a *Wirikuta*:

“Después uno como abuelo hace la presentación de la familia,³³ de por qué está ahí la primera vez, esto se hace de día y noche, esto es lo que fuimos a hacer ahorita, mañana hay que ir a traer elotes, más aparte hacer el *+ki*, y, ya armarlo el adorno, y ya se lleva, no lo hicimos hoy porque aún faltaba la oración, ya mañana bautizan al niño, pero yo tengo que hacer la oración y presentar a mis dos nietos” (diario de campo, Las Latas, 19 de octubre de 2012).

³² Dos velas por niño que son lavadas por el *mara´akame* la mañana que inicia la fiesta, puestas y encendidas debajo de un *tapanco* ubicado en el este del patio *tukipa*, al costado derecho del templo *xiriki* dedicado a *Tamatsi Partsika*.

³³ La presentación se realizó acercándonos hacia las 9:00 de la noche, con la presencia de varios bebés, entre los que se encontraban dos bebés, los cuales hasta el momento no contaban con nombre, hijos de dos hermanos: *Xitakame* y *Cupulli*, infantes que fueron presentados por el padre de ambos hermanos y abuelo de los pequeños.

Durante la fiesta del tambor, realizada en 2012 en Las Latas, presencié el bautizo de dos niños de una misma familia. Por la estrechez del *xiriki de Tamatsi Partsika* nunca pude ingresar al recinto, sin embargo desde las escalinatas del exterior y con la puerta abierta, pude observar en el lado derecho del *xiriki* al *mara'akame* detrás de la puerta y del lado izquierdo a los abuelos, y los padres. Ahí el especialista dirige palabras o diálogos de presentación ante el altar, dispuesto al fondo hacia el oriente y revela los nombres. En algún momento, los niños son rociados con agua sobre las sienes. Acabado el asunto, los niños de otras familias fueron llevados al lugar con la misma intención:

“Hacia las 6:00 de la mañana me despertó *Turutemai* para que me preparara para ir a la milpa, aún en la oscuridad me pare y me aliste y al no ver a nadie en el rancho decidí ir al tukipa, ahí me encontré que *Turutemai* y su esposa se encontraba dentro del *xiriki* de *Tamatsi Partsika*, junto con el *mara'akame* y su hijo *Xitakame*, la esposa y su nieto. En el lugar y aún sin amanecer, sino en vísperas de ello se le bautizaba al niño. Mas tarde ya en la milpa me comentó el señor que al pequeño se le había otorgado el nombre, pues a pesar de tener varios meses de nacido aún no contaba con el. Fue poco lo que pude percibir del bautizo pues me mantuve fuera del lugar en las escaleras que ascienden, en el interior y en el lado derecho del *xiriki* se encontraban los *mara'akate*, detrás de la puerta y del lado izquierdo los abuelos y los padres, se escuchaban palabras o diálogos de presentación ante el altar, en algún momento se ponía agua en la sien del niño, acabado el asunto otros niños fueron llevados al lugar con la misma intención (diario de campo, Las Latas, sábado 20 de octubre de 2012).

Tener un nombre, es un requisito indispensable para que los niños puedan participar en la fiesta del tambor, pues sin el, parece que la condición del ser o el existir, se diluyera a un grado de “no ser”, por lo menos frente a los ancestros. Los nombres, son indispensables para el *mara'akame*, quien los necesita, para poder incluir a cada niño en el canto chamánico. El cual, recordemos es más bien el canto asignado a él, por *Tamatsi Kauyumarie*, “su canto de él”, lo que deja entrever que quien ocupa realmente saber quienes son los niños, es el mismo ancestro venado, pues es él quien los llevará hasta *Wirikuta*: “Soñar un nombre, sólo así y bautizados en la madrugada, pueden entrar en el canto y el *mara'akame* sabe de los infantes, dentro de las alas” (diario de campo, Las Latas, octubre de 2013).

Por mucho tiempo, pensamos que el otorgamiento de un nombre, soñado por el *mara'akame* y caracterizado, por ser un nombre en la lengua materna, era un rasgo de identidad y el germen para ir transitando hacia la condición humana. Sin embargo, tal afirmación puede ser cuestionable, pues desde nuestra opinión, la identidad es algo que se contrapone a las ontologías. Por ello, consideramos que lo que se encuentra en juego, es el devenir del ser, de hecho resalta que los nombres comúnmente asignados, son nombres que evidencian la identificación entre los niños y los frutos tiernos. Muchos de ellos, aunque no todos, son términos que tienen que ver con la milpa y las diversas fases de crecimiento del maíz:

“A partir de que germina, crece, florece, da fruto, madura, todo ello es de ofrecer o poner nombre hacia la humanidad, por decir así, *Etsiama*, cuando se siembra, y cuando germina *Neikatsi*, por que ya le brotó la germinación, a partir de ahí *Y+lama* y *Haliama* por que ya va creciendo, *Xitakame* o *Xitaima* cuando ya le brotó la espiga, *Kupaima*, ya le brotó el cabello, y así varios, hasta llegar a *Xaulima* o *Xaureme*, cuando ya maduró, *Xaulima* cuando es mujer y *Xaureme* cuando es hombre, *Utsima* es cuando ya está guardada, guardadita ahí en el altar, ahí está” (diario de campo, Las Latas, abril de 2015).

Durante el trabajo de campo realizado en Octubre de 2013 en Las Latas, la bebé de una conocida fue “bautizada” con tres nombre *wixaritari*: *Wuatualima* “coamil”, *Kuluima* “un tipo de ciempiés, cuyas huellas dejadas por sus patas, se van siguiendo como las gotas de lluvias” y *Watuxama* “mariposa blanca”. Poner varios nombres, es algo común, y proceden de los sueños de los los *mara'akate*. Por tratarse de varios, muchas veces los mismos padres y sus portadores suelen olvidarlos, recordando sólo uno de ellos.

“Los niños (especialmente los menores de cinco años), por otra parte, están asociados con los elotes, las calabazas tiernas, las nubes y la lluvia. Esto se evidencia también con los nombres que se dan a los recién nacidos: *Xitakame*, “jilote” *Xikatame*, “las primeras cinco hojas de la planta de maíz”, *Yauxali* (término que se refiere a una flecha utilizada en ciertos rituales de siembra), *Ha+tsi Tamai*, “el joven del rocío”, *Kukame*, “perla” de chaquira, un símbolo de agua, y *Matsiwa*, “pulsera de chaquira”, son nombres para niños, mientras que las niñas se llaman *Xitaima*, “jilote”, *K+paima*, “cabellos de elote”, *K+wima*, “guía de frijol”, o *Kuka*, “perla” (Neurath, 2002: 284).



Fotografía 44
Bebé con pocos años de nacida, Las Latas, Jalisco. Autor. Ricardo Pacheco.

Algunos nombres propios dados a niños son también nombres de artefactos, objetos y elementos que intervienen en el ritual y su significado es mucho más complejo. Por ejemplo, el nombre de *Muwiele*, hace referencia a un artefacto eminentemente de uso ritual, cuya características es ser una de las principales herramientas utilizadas por los especialistas rituales para distintos fines, entre los que se encuentran curar, pero también cantar, ya que tal artefacto funciona como una especie de antena, mediante la cual los *mara'akate* obtienen los cantos de *Kauyumarie*, al respecto ver Pacheco (2010: 107).

Muwiele como nombre propio, no sólo alude al objeto, sino a destrezas o capacidades que se otorgan y se espera que el niño desarrolle en su vida adulta, como por ejemplo la posibilidad de llegar a ser un buen cazador o más bien con ese don, pues un buen cazador no es alguien que cobre presas, sino a quien se le entregan a manera de don, “*Muwiele Niukame* es adornado de cuernos de venado, poder y nombre dado al niño por el mayor” (diario de campo, Las Latas, 17 de abril de 2015).

Los nombres propios *wixaritari*, pueden ser un distintivo, pero también buscan beneficiar a sus portadores con algún poder, que se refleje durante sus vidas en capacidades y destrezas singulares, como antes se mencionó. Otros nombre con esas característica son *Matsiwa* o *Cupuli*, el primero puede ser traducido como “pulsera de chaquira”, pero también alude a la capacidad o destreza para trabajar con las manos, fuerza en los pulsos en relación a un centro vital”. Lo mismo sucede con el segundo, cuya traducción simple puede ser “gota de rocío, pero que en un sentido más complejo tiene que ver con la fuerza vital ubicada en la cabeza, como centro anímico, al respecto ver Pacheco (2010: 72-76, 2013a: 72).

Nombres como *Uxama*, en femenino o *Uxate* en masculino, pueden ser traducidos como “pintada o pintado con *uxa*”, la pintura amarilla del padre Sol, utilizada por los peregrinos que han ido a *Wirikuta* y han visto el primer amanecer, sueños o visiones que los peyoteros plasman en sus rostros, lo que muestra el grado de complejidad de cada nombre. Lo mismo sucede con *Hakaima* (femenino), *Xitakame* (masculino) y *Moutuli* (masculino). El primero tiene que ver con el carrizo, el segundo con el jilote y el tercero con las pezuñas. Los tres pueden ser traducidos en relación a elementos presentes en el ritual, sin embargo los tres se relacionan con aspectos de la mitología y la tradición, en relación al cultivo de maíz, y por ende, con temas de mayor complejidad. Por ejemplo, el carrizo tiene que ver con el agua y la humedad, necesaria para el crecimiento de las milpas, los jilotes son los niños en su condición de frutos tiernos y a su vez son también ofrendas, al igual que las pezuñas: “*Moutuli*, es el nombre del hijo de Elvira y Álvaro, viene de la pezuña

pequeña del venado y la res, la cual es pegada como cuenta dentro de las jícaras como ofrenda” (diario de campo, Las Latas, 20 abril de 2015).

Neurath (2009) señala que la relación que los indígenas establecen con el maíz en Mesoamérica, va más allá de un simple discurso indentitario, pues se trata de una relación especial que supera su importancia como alimento, al grado de que ésta puede derivar en identificación, como en el caso de la ontología *wixarika*, en donde la identificación con dicha planta muestra una forma de relacionarse con el otro. Por ello, cuando los bebés son nombrados y terminan llamándose “maíz tierno o jilote”, “cabellos de elote” o “guía de frijol”, lo que se está revelando no es un rasgo de identidad o condición humana, sino el ser frutos tiernos, iguales a las mazorcas, calabazas y demás frutos de la milpa, cuya condición ontológica es la misma.

Realizadas las actividades en donde se acuerda soñar un nombre para los niños, y la adjudicación de éste y su presentación ante *Tamatsi*, los padres en el amanecer se dirigen a las afueras de la comunidad hasta donde sus milpas se encuentran, con el fin de cortar los frutos con los que confeccionaran su atado de mazorcas, o *+ki*.

5.4. LA PINTURA UXA Y LA BREVE LUMINOSIDAD DE LOS NIÑOS

Hacia el medio día, y con los atados de maíz de cada familia en los diferentes templos del *tukipa*, comienza a sonar el tambor, cuya percusión será en muy pocas ocasiones interrumpido y sonará casi de forma continua por muchas horas, desde que el sol alcanza el cenit hasta casi la media noche, tiempo en que el astro sol ha alcanzado su mayor altura y de donde comienza su recorrido hacia poniente, en donde se oculta en el atardecer, culminando a media noche del otro lado del mundo, en la parte baja.

Se trata de un recorrido hacia la oscuridad, pues es justo cuando el sol comienza su descenso, tiempo en que los niños junto con el tambor comienzan su peregrinaje a *Wirikuta* a donde arriban en el atardecer, cuando el sol está

casi apunto de ocultarse, razón por la cual la pintura *uxa* distingue a los niños como peregrinos pero no como iniciados, pues no viven el amanecer, la primer salida del sol, como los grupos de *hikuritamete*, cuya experiencia termina reflejada en sus rostros, como a continuación se verá.

Una vez iniciada la fiesta y presentes los frutos tiernos en forma de atados, y todos los niños, la gente con responsabilidades rituales comienza a ocupar sus asientos. Mientras lo hacen también son pintados con *uxa*, pintura de color amarillo que es aplicada por peyoteros del grupo de *hikuritamete*, quienes la han traído de su ultimo viaje a Wirikuta. Los primeros en ser pintados son la gente con cargos o responsabilidades rituales, luego los niños y al final los invitados, lo que hace que en fiestas a nivel *tukipa*, más de un centenar de personas esperan con calma su turno.

Los personas con cargo, los invitados y los niños no son los únicos que son pintados con *uxa*, bajo el tapanco construido en el extremo sur del *xiriki* de *Tamatsi Partsika* (cerca de la cruz de estambre o *tsikuri*) y sobre costales se encuentran cinco cabezas o pieles de venado. La mayor con cornamenta, apuntando con su nariz hacia oriente, se encuentra al centro, y las menores a sus costados, las cuales también tienen pintadas las frentes o carrillos con *uxa*.

Por lo común son dos hombres del grupo los que se abocan a dicha labor, quienes apoyados del lado izquierdo de las escalinatas del *xiriki* de *Tamatsi Partsika* raspan la raíz del arbusto *uxa* y preparan suficiente pintura, lo que les consume bastante tiempo. La pintura es colectada en pequeños frascos de vidrio y plástico, y únicamente cuando se ha juntado lo suficiente, es cuando se comienzan a pintar a los niños, quienes acompañados de sus madres, ya sea caminando o en brazos van llegando.

A diferencia de rituales como *Hikuri Neixa*, en donde hemos visto que la *uxa* puede ser aplicada en distintas partes del cuerpo, en la fiesta del tambor por lo común sólo los rostros de los niños son pintados. Pintura que es aplicada con la yema del dedo sobre la tez de los pequeños, lo que deja puntos amarillos sobre su cara, y es dependiendo el número de fiestas en que el niño a

participado, lo que determina el número de puntos o manchones que terminará portando sobre su rostro.

A diferencia de los dibujos de los peyoteros en *Hikuri Neixa*, en la fiesta del tambor los peyoteros no portan diseños elaborados, sólo puntos independientes o que se multiplican sobre los carrillos, a veces siendo cinco o más, que es la única variante que observamos fuera de la pintura que niños, madres o participantes portan.

En cuanto a los infantes, si se trata del inicio o la primera ocasión, el niño llevará un punto, si es por segunda ocasión, dos puntos y así sucesivamente, hasta alcanzar los cinco, por parte de los salientes. Sin ser una regla, pero si una constante, los bebés en brazos llevan casi siempre uno o dos puntos, y los niños más grandes que andan o caminan por si solos de tres a cinco.

El número de puntos o marcas crea una distinción visual y también por qué no decirlo un rango social. No es lo mismo iniciar o llevar tan sólo tres puntos, que quien termina o cierra un ciclo con su última participación en la fiesta. Llevar puntos o marcas pintadas en el rostros, es un sistema de jerarquía explícito, algo que algunos niños portan con distinción y alegría, sobre todo los niños grandes que han conseguido las cinco puntos, pues llevar cinco puntos en el rostro es haber cumplido cinco peregrinaciones o vuelos a *Wirikuta*. Es haber cumplido una responsabilidad y haberse presentado ante los dioses.



Fotografía 45
Madre e hijo con puntos de *uxa* sobre sus rostros, uno y dos respectivamente. Las Latas.

Al igual que los niños, también sus madres son pintadas, existiendo muchas veces una correspondencia entre el número de marcas que porta un niño y su madre, aunque no siempre, lo que demuestra que no es tan importante dejar asentado con *uxa* el número de participaciones en las madres, pero sí en los rostros infantiles. Así, entre risas y actos de simpatía, cada niño que pasa con los peyoteros para ser pintado es cuestionado él o si es muy pequeño, su madre, sobre el nivel o número de participación en que se encuentra: “dos, *huta (risas)*”.

Aún y cuando los peyoteros son los que deciden en que lugar pintar a los niños, sus madres y demás participantes, la gente puede solicitar en que lugar quieren ser pintados ellos y sus hijos, siendo los lugares más solicitados los pómulos o carrillos, lugares donde casi siempre es común observar a los peyoteros pintarse, aunque la pintura es también aplicada en la frente, la barbilla y la nariz.

A pesar de la aparente simpleza de la pintura *uxa* aplicada en forma de puntos y manchones en el rostro de los niños, la cual dista mucho de los elaborados diseños que los peyoteros adultos pueden portar a su regreso del desierto o durante los rituales relacionados con la fiesta de *hikuri neixa*, el diseño de un niño que ha participado en cinco festividades, muestra el simbolismo de los rumbos y la complejidad de las pinturas infantiles.

Por ejemplo, un niño que finaliza, llevará sus dos pómulos o carrillos pintados, además de su frente, su mentón y la punta de su nariz. Puntos o marcas, que en conjunto forman el diseño de un *tsikuri* o cruz romboide, si imaginariamente trazamos dos líneas, una horizontal y otra vertical que confluyen en un centro, el cual en este caso es el punto de la nariz. En menor distinción, el que lleva cuatro, tres, dos o inicia, sólo tendrá los puntos correspondientes en alguna de las zonas antes señaladas, sin haber conseguido aún la completud, de un centro y sus extremos.

Por lo anterior podemos decir, que los puntos con pintura *uxa* y en específico cinco puntos, distribuidos en el centro y extremos del rostro de un niño,

parecieran a simple vista ser pinturas o diseños sencillos, poco complejos. Sin embargo, al tratarse de un diseño de *tsikuri*, su simbolismo no tiene nada de simple, ya que se trata de una cruz romboide, emblema cosmogónico por excelencia de los huicholes, en donde es posible reconocer la concepción que se tiene sobre el universo, a partir del cual el cosmos es dividido estructuralmente en cuatro partes y un centro a manera de *quincunce*.

La estructura de quincunce, es la cuadratura de la dualidad: arriba y abajo, combinado con izquierda, *utata*, también norte y derecha *tserieta*, también sur, un par complementario de dos pares complementarios de opuestos. *Utata* y *tserieta* también refieren a los puntos solsticiales, en donde el sol teje el quincunce con sus desplazamientos que van del oriente al poniente y del norte hacia el sur:

“Según la mitología cora, el mundo y el mitote se originaron cuando la diosa madre tejió una cruz romboide (*cha'anaka* u “ojo de dios”) con sus propios cabellos, utilizando como soporte dos flechas entrecruzadas proporcionadas por sus hijos. Al terminar este artefacto, lo colocó en el suelo y ordenó a todos los antepasados que se dispusieran a bailar mitote, danzando en sentido levógiro encima de él. De este modo el mundo se extendió en el espacio. Desde entonces, tejer un *cha'anaka* y danzar mitote significan recrear al mundo, con su estructura de quincunce” (Neurath, 2000: 61).

El grafismo de *tsikuri*, plasmado efímeramente en el rostro de los niños, señala los rumbos del universo y el territorio ancestral de los huicholes, a donde los niños han viajado para visitar a sus ancestros, padres y madres míticas que les han otorgado la vida. Se trata también de la ruta primigenia iniciada en la parte baja, en un lugar ubicado en la costa del Pacífico, hasta subir a la planicie en el desierto de *Wirikuta*, en donde surgió por primera vez su padre el sol, de tal manera que los cinco puntos sobre sus rostros, muestran los lugares de culto de la geografía ritual y las rutas míticas que los niños han transitado a lo largo de sus cinco peregrinajes.

Entre las pinturas con *uxa* en el rostro de los niños, y las ofrendas que sus padres les elaboran, existe también una correspondencia, ya que el número de puntos que un niño porta en su tez, es el mismo número de rombos que tiene la cruz de estambre o *tsikuri* que sus padres le tejen para ofrendar. Cruces

tejidas que dependiendo el número de peregrinajes, están compuestas por uno, dos, tres o cuatro rombos en fila, hasta alcanzar los cinco, que es cuando la cruz es dispuesta en forma de cruz.



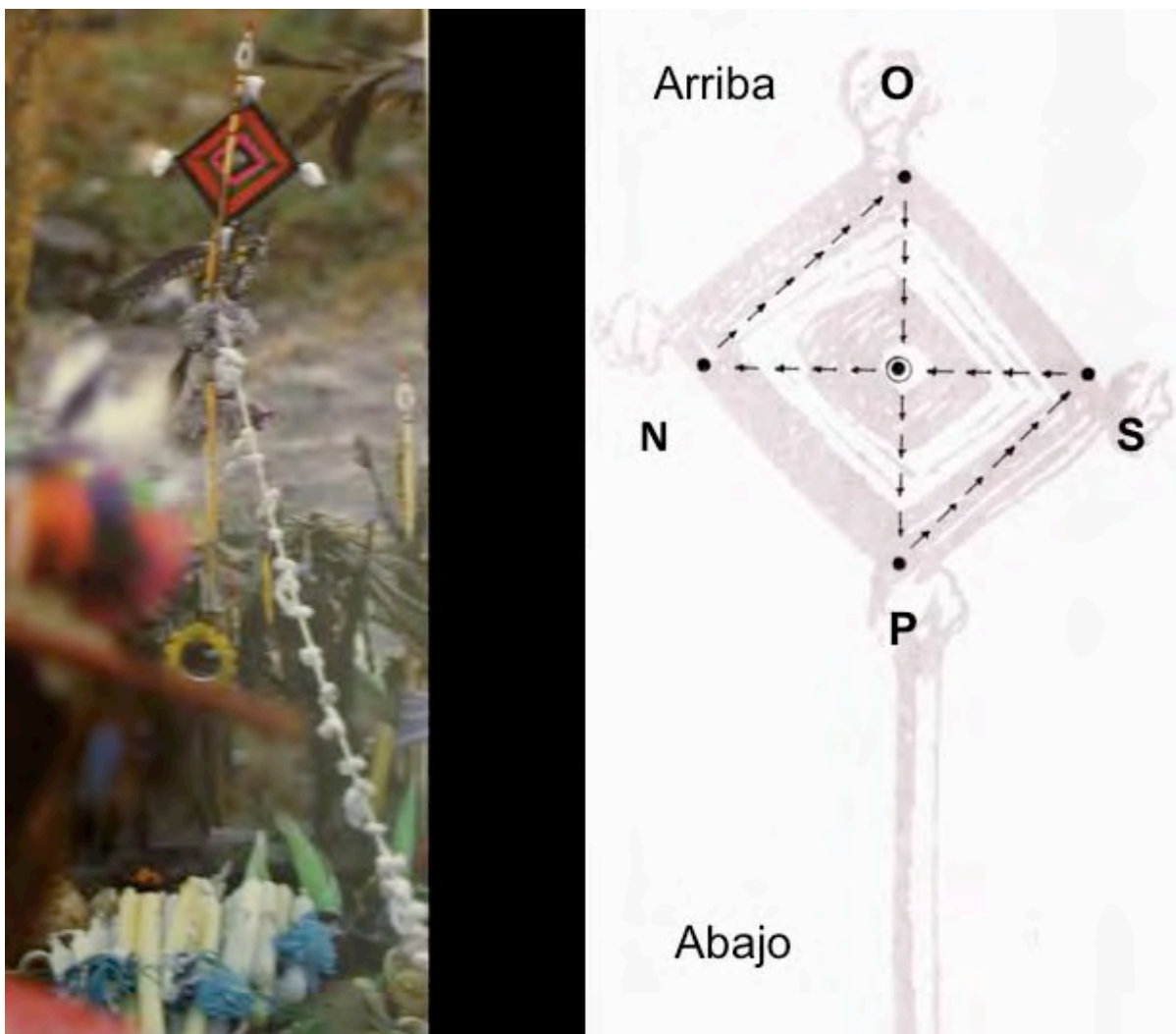
Fotografía 46

Diseño de *uxa* con cinco puntos de color amarillo y su correspondencia con una cruz de estambre *tsik+ri*, de cinco rombos. Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 100040. Guadalupe Ocotán, Nayarit. Autor: Fernando Rosales Valenzuela.

Como lo señalamos, el símbolo de la cruz utilizado como grafismo corporal, alude a la estructura del quincunce, es decir, un arriba y un abajo, y dos pares más, la trayectoria este/oeste y la sur/norte, y aunque a simple vista parecería una imagen plana bidimensional, sobre todo cuando se observan pintadas sobre la piel dos líneas sobre puestas, una en sentido vertical y otra horizontal, no lo es, ya que se trata de una estructura tridimensional, cuyo línea vertical correspondería a la parte superior e inferior y la horizontal a un par de extremos.

A pesar de que el término quincunce hace referencia inmediata al número cinco, esta imagen vista de manera tridimensional, involucra siete puntos, tres pares o seis extremos confluyendo en un centro, el mismo número de lugares que en ocasiones los huicholes se pintan sobre su cuerpo, durante el ritual de *hikuri neixa*, es decir, tres pares y un centro: los dos pómulos o carrillos, las dos muñecas, los dos tobillos y el vientre.

En la iconografía tradicional *wixaritari*, el símbolo de la cruz, conformada por una línea vertical y una horizontal sobrepuestas, se encuentra presente en múltiples diseños, ya sea en textiles, diseños con chaquiras o pintura corporal, sin embargo es la cruz de estambre o *tsik+ri*, el símbolo tridimensional por excelencia, que engloba las cuatros esquinas y un centro, y un abajo y un arriba.



Fotografía 47
Cruz de estambre *tsik+ri* e hilo con borlas de algodón y la ruta primigenia por donde pasaron los ancestros míticos por los rumbos del universo (Foto de John Lilly y dibujo de Carl Lumholtz).

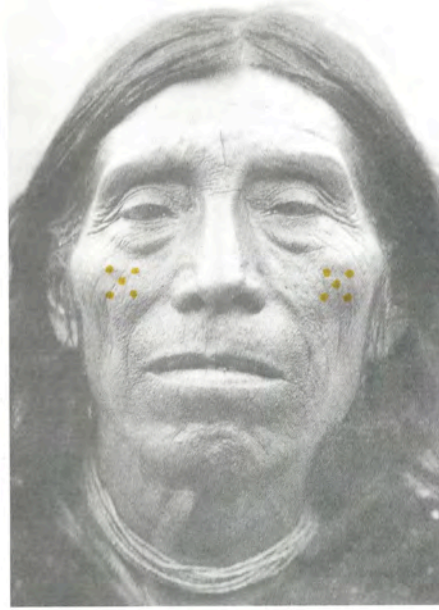
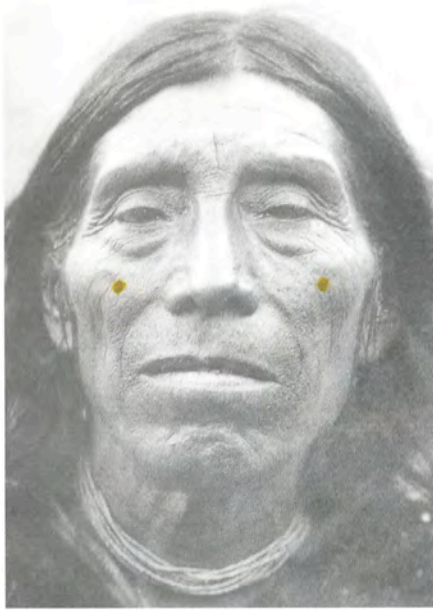
De hecho, son los niños y los frutos tiernos de la milpa, quienes tejen la trama del *tsik+ri*, mediante el viaje que realizan en compañía del tambor a los diferentes lugares de la geografía ritual, a través del hilo que los une a esta cruz, yendo de abajo hacia arriba, de poniente al sur, del sur al norte, del norte

al oriente, y de oriente a poniente, y nuevamente de regreso, hasta volver al lugar, desde donde una vez partieron o comenzaron.

Durante el 2012 y 2014, participé en las fiestas de *hikuri neixa* en Las Latas, e hice un registro de diversos diseños faciales con *uxa*, que portaban los peyoteros, obteniendo como resultado una amplia diversidad de grafismos. Debido a la imposibilidad de tomar fotografías a sus portadores, la metodología que utilicé, fue observar los rostros de la gente, memorizar los diseños y posteriormente dibujarlos ese mismo día, fuera de contexto ritual y en la intimidad de mi casa de campaña. Tal tarea, suponía observar muy bien las pinturas faciales, aprender su estructura y diseño. Tarea nada fácil, que en un principio me llevó a elegir los diseños menos complicados, mismos que me ayudaron a entender los elementos con los que se conformaban las pinturas y las diversas variantes que a partir de ellos y sus combinaciones se dibujaban.

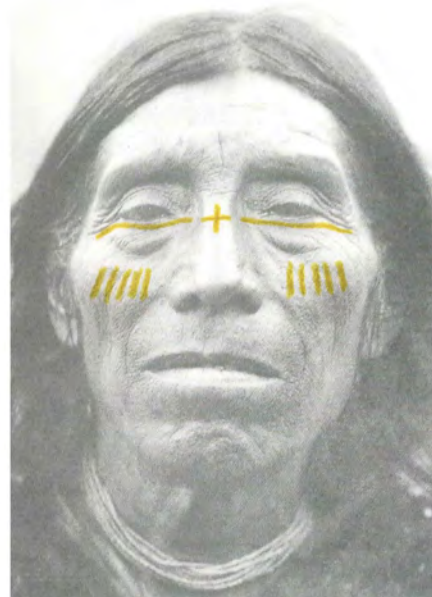
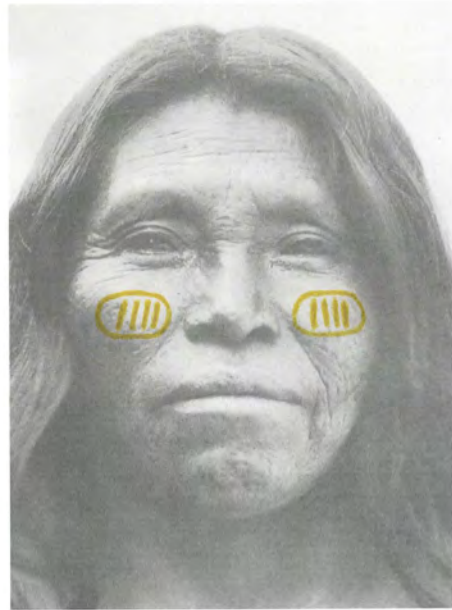
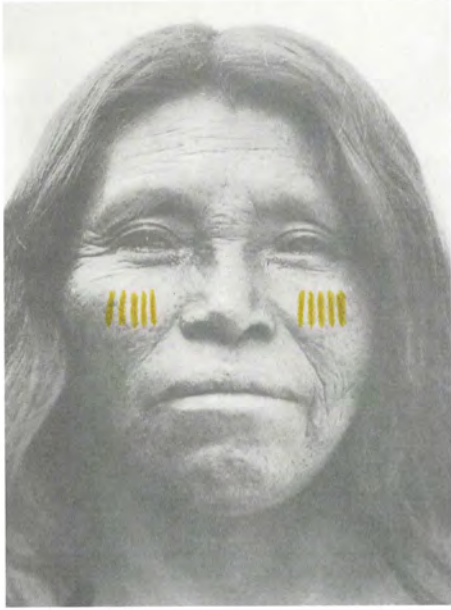
A partir de lo anterior, puedo decir que los diseños pintados con *uxa* en el rostro de los peyoteros pueden ser muy sencillos o elaborados, pero básicamente en la mayoría de los casos, son elaborados a partir de puntos, líneas y circunferencias, las cuales pueden derivar en espirales, y es a partir de la confluencia de éstos, que se elaboran figuras estilizadas, principalmente de flores, peyotes y soles, en donde los diseños suelen ser por lo regular abstractos, pero también y en menor medida los puede haber naturalistas.

Lo interesante de lo anterior, es que sencillos o complejos, hechos a partir de puntos, líneas o circunferencias, y un sin fin de combinaciones, las pinturas de los peyoteros por lo regular incorporan una estructura de quince, un tema presente en la pintura facial de los niños, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Cuáles son las diferencias entre las pinturas que los niños portan en la fiesta del tambor y las pinturas que llevan los peyoteros en *hikuri neixa*, y que implicación tiene ello?

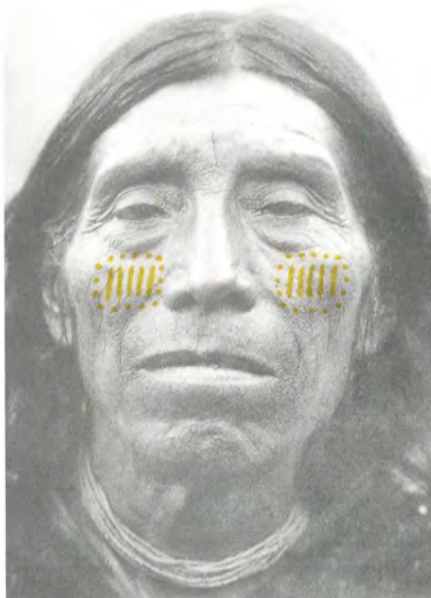


Pinturas faciales a partir de puntos y líneas.³⁴

³⁴ Originalmente dibuje las pinturas faciales con *uxa*, sobre el dibujo de un rostro varonil, sin embargo para la presente tesis, redibuje las pinturas, sobre los rostros de dos fotografías tomadas por Lumholtz. El de una mujer y el de un hombre. En dichas fotografías se encuentran plasmados los diseños, según el género de las personas, en donde en principio las observe.



Pinturas faciales a partir de líneas.



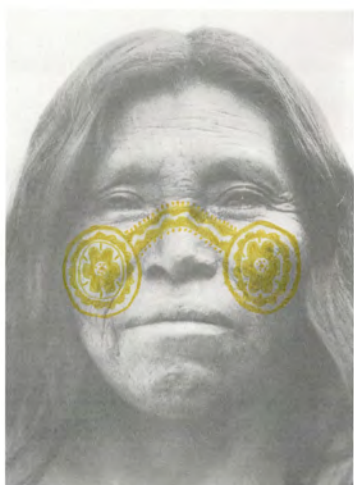
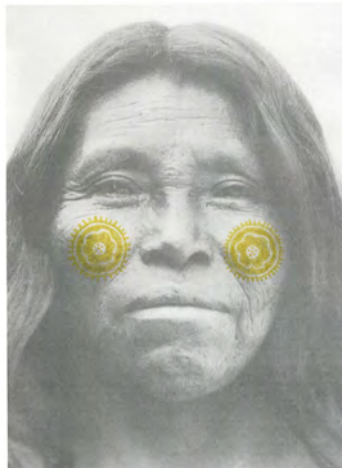
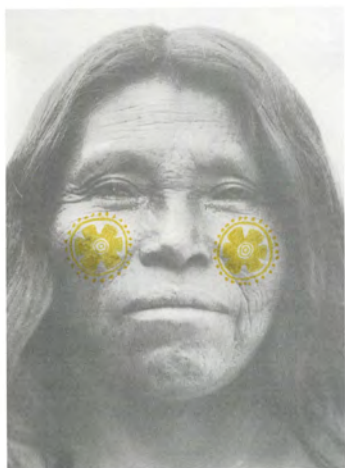
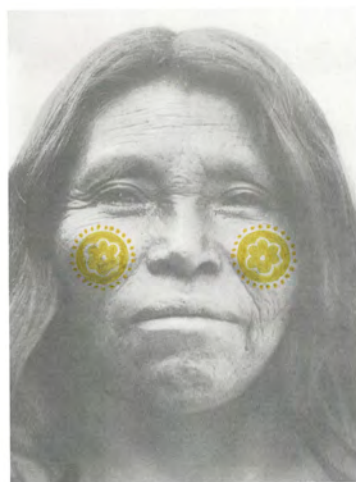
Pinturas faciales a partir de líneas.



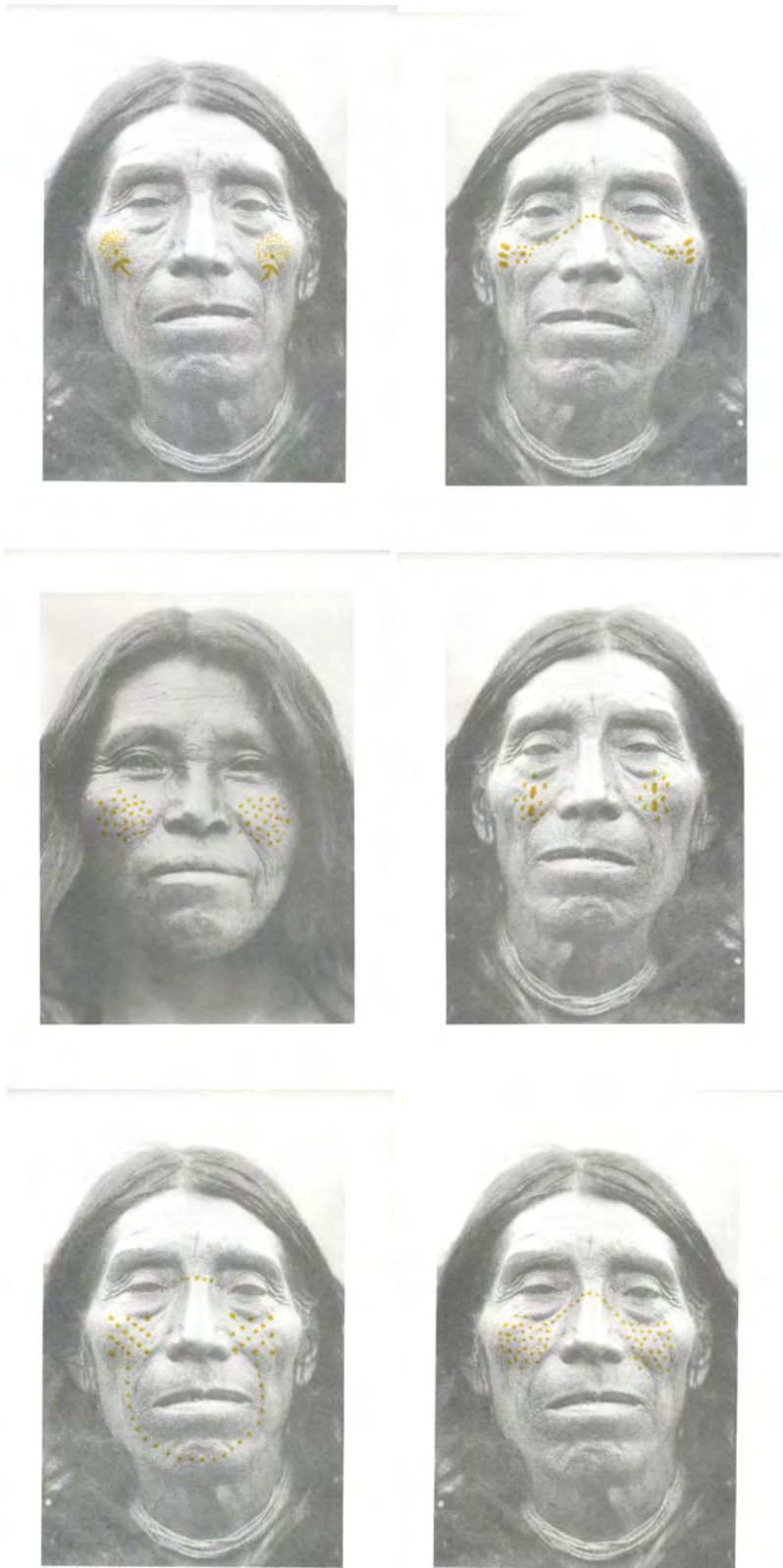
Pinturas faciales a partir de puntos y circunferencias.



Pinturas faciales con diseños solares y florales, a partir de puntos, y circunferencias en forma de hojas, pétalos o folios.



Pinturas faciales con diseños florales, a partir de puntos y folios principalmente.



Pinturas faciales a partir de puntos de diversos grosores, en forma de flor y retículas.

Fotografía 48
Diseños de *uxa* utilizados por los peyoteros de Las Latas, durante la ceremonia de *Hikuri Neixa*. 2012. Autor: Ricardo Pacheco.

A estas alturas, decir que las pinturas de los peyoteros son más complejas que las de los niños, por ser más elaboradas, no tiene razón de ser, más cuando ambos presentan diseños, en donde la estructura de quincunce se encuentra presente. Por lo tanto a nuestro parecer una diferencia radical es su ubicación, pues mientras los niños la portan diseminada en todos su rostro, los peyoteros por lo regular la portan en sus pómulos o carrillos, por debajo de sus ojos. Lo que enfatiza el poder de visión o don de ver, visiones que han obtenido y se les han otorgado en *Wirikuta*.



Fotografía 49

Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 19929.
Título original: "*Portrait flower pétalo on cheek*" o retrato de flor con pétalos sobre las mejillas, 1982, San Sebastián Teponahuastlán Jalisco. Autor: Kal Muller.

Si bien pintarse con *uxa*, pegarse o adherirse flores sobre los pómulos puede evidenciar un acto estético que emula la belleza, el acto va más allá de eso, pues no hay que olvidar que dichas zonas en el rostro son también centros anímicos o "asiento de poderes", a manera de capacidades, que pueden ser incrementadas, de tal manera que pintarse, adherirse o apachurrarse inflorescencias también pudiera tener que ver con el ofrecimiento o asimilación de las esencias y sustancias aromáticas por dichos centros, a manera de fuerza vital, una pregunta es sí ¿las flores y sus esencias como de hecho sucede con el agua, son fuente de vida, de *iyari*?

De hecho, en el ritual de *hikuri neixa*, algunos de los peyoteros suelen comer pequeñas partículas de pintura *uxa*, que de los dibujos pintados sobre sus rostros desprenden, trozos que tienen un sabor amargo parecido al *hikuri* o peyote, un acto sobre el cual he obtenido escasas respuestas, pero sobre el cual se me ha explicado, el ser precisamente una sustancia emparentada con el peyote, que al ser consumida ayuda a que sus efectos sean intensificados y de alguna manera armonizados. Comer *uxa*, es como un complemento para potencializar las visiones, y obtener sueños gratificantes, los cuales también se expresan en la calidad y belleza de los grafismo que los peyoteros portan.

Lo anterior no es nada descabellado, si pensamos en el consumo ritual de peyote o *tutu*, el cual muchas veces antes de ser consumido en gajos, es ofrecido por el *mara´akame* a los peyoteros o participantes previa presentación de los pequeños trozos en distintas partes del cuerpo, como tobillos, vientre, muñecas y pómulos, antes de llegar a la boca de los comensales.



Fotografía 50
Mestizo en peregrinación al desierto con los huicholes a quien el *mara´akame* le acerca un gajo de peyote a uno de sus carrillos antes de dárselo a comer. Autor: desconocido.

Sí la posibilidad de obtener visiones sólo fuera acotada al consumo de una sustancia y a esperar se manifiesten sus efectos, en este caso peyote, qué caso tendría presentar de antemano los gajos en distintos centros anímicos bien ubicados en el cuerpo, como es el caso de los *nierikate*. Si bien presentar la planta en el cuerpo no se contrapone con la búsqueda visionaria, hacerlo va más allá y tiene entre sus objetivos el incremento de vitalidad, el desarrollo de determinadas capacidades, entre las que se encuentran el “don de ver”.

Es común que la pintura facial amarilla *uxa* y los diseños estilizados de flores de peyote ubicados bajo los ojos se relacione con la posibilidad de soñar o la capacidad visionaria, mas cuando ésta se encuentra relacionada con una planta que induce a soñar/ver. Sin embargo pintar, adherir, colocar, impregnar sustancias o elementos en lugares como los pómulos, es un acto que conlleva o busca no sólo el ver más allá de lo que los comunes pueden observar, como de hecho sucede con los iniciados, sino es un acto que busca vitalidad, en el sentido amplio de la palabra, por eso también se ponen flores sobre el rostro.

Otra particularidad, es que la colocación o presentación de flores, como de peyotes sobre los pómulos de peregrinos o participantes en rituales, no es algo exclusivo de seres vivos, sino una práctica, que incluso se extiende a cadáveres. Un ejemplo de ello, son las ofrendas que suele brindarse a las presas rituales, en específico venados, mismo que suelen ser adornados sobre sus *nierikate*, con plantas completas de peyote.



Fotografía 51
Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 19082.
Título original: Hombre preparando un venado como ofrenda, 1993,
Cerro Gordo, Durango. Autor: Cesar Ramírez Morales.

A diferencia de los peyoteros, quienes se pintan en *Wirikuta* y únicamente después de haber hecho la peregrinación al desierto, los niños son pintados con *uxa* en el inicio de la fiesta del tambor, cuando apenas están por partir, lo que demuestra que sus pinturas no son visiones obtenidas en el lugar, ni tampoco son el reflejo del “don de ver” como lo puede ser, en el caso de un iniciado.

Otra característica que prueba que la *uxa* que portan los niños indica su condición de peregrinos, pero no de iniciados, es que tan pronto como han sido pintados de *uxa*, son nuevamente pintados, pero ahora de *y+marika*, haciendo presente un bicromismo, no por combinación, sino por anulación, ya que la pintura amarilla que en un inicio se les ha colocado, es cubierta o ocultada por pintura negra con la que viajarán hasta *Wirikuta*.

Pintar a más de un centenar de personas con *uxa* en la fiesta del tambor lleva mucho tiempo, ahora todos portan la pintura amarilla del Padre Sol, *uxa takauye*, lo cual los transforma temporalmente en seres luminosos, condición

que muy brevemente conservarán. Ahora son como los jicareros, un grupo de peregrinos, sin embargo más han tardado en pintarlos de amarillo, que en volverlos a pintarlos, pero ahora de negro, lo que hará de niños y frutos tiernos, un grupo de viajeros que ira hasta *Wirikuta* volando, pero no vivirán el primer amanecer y mucho menos sus rostros quedarán impregnados con su potente luz.

5.5. LA PINTURA Y+MARIKA, Y LA INVISIBILIDAD DE LOS NIÑOS

Con el Sol casi en el cenit, y todos pintados de color amarillo con *uxa*, el *mara´akame* inicia su canto y el tambor no para de sonar, acompañado por las sonajas que los niños y sus madres no paran de menear, en ese momento *Kauyumarie* ha sido convocado y su *iyari* ocupa el tambor.

Al mismo tiempo que el latido del corazón del venado da vida al *tepu*, convocado por el *mara´akame* en su ayuda y alimentado por la fuerza de los que lo tocan, éste entra en calor, al ser ocasionalmente introducido en su interior, desde su parte inferior, rajadas de ocote que ayudan a tensar la piel y a su vez poco a poco van oscureciendo su cuerpo de hollín, sustancia grasa y negra que el humo deposita en sus entrañas, misma que se desborda también hacia el exterior, cubriendo poco a poco sus diseños amarillos con *uxa*.

Para este momento *Kauyumarie*, el tambor venado, se encuentra presente, activo y fuerte para una larga jornada llena de peligros, la cual recorre ennegrecido, como un ser oscuro, lo que lo provee de cierta invisibilidad, enfatizando sus dotes como maestro del ocultamiento, del escape y la astucia, un ser esquivo, que difícilmente se deja ver u atrapar.

Con la percusión del tambor y el sonido de las sonajas como música de fondo, el *mara´akame* se levanta de su asiento y se dirige hacia la punta del ala derecha, en el extremo sur o *tserieta* del patio, y comienza a pasar las plumas de sus *muwierite* por arriba de las cabezas de los niños, sin rebasar la línea de los hombres que permanecen sentados dando forma a las alas de *Kauyumarie*. Las mujeres sentadas detrás de los hombres, se ponen de pie y buscan a toda

costa que las cabezas de sus hijos pasen por debajo de la protección de las plumas de los *muwierite* del *maráakame*, operación que se repite posteriormente en el ala izquierda, siempre comenzando desde su extremo.

En pleno vuelo y trote, y con el sol inclemente sobre sus cabezas, el *maráakame* no sólo protege a los niños bajo las alas de sus *muwierite*, sino pinta a los niños de negro, anulando la pintura previa de *uxa* que llevan sobre sus rostros, con hollín proveniente del interior del *tepo*:

“A la vez que el *maráakame* pasa sus *muwierite* sobre las cabezas de los infantes, éste vuelve hacia el tambor e introduce su mano al interior del tronco, tomando hollín, con el que después pinta los rostros de los niños, con marcas que son indistintamente puestas como puntos o manchones en las mejillas” (diario de campo, Las Latas, octubre de 2012).

Las marcas no tienen ningún diseño, sólo son puntos o manchones similares a los de la *uxa* y pueden ser pintados indistintamente en el lado derecho o izquierdo del rostro, ya sea cerca o deliberadamente puestos sobre algún manchón previo con *uxa*. Por ejemplo, durante la fiesta del tambor de 2012, un conocido mío, quien llevaba los cinco puntos amarillos, la marca negra le fue puesta en la mejilla izquierda muy cerca del punto amarillo con *uxa* que previamente llevaba.



Fotografía 52
Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 20041. Título: Niño con pintura *uxa*
anulada.³⁵

Autor: Kall Muller, 1982, San Sebastián Teponahuastlan, Mezquitic, Jalisco.

Siendo seres luminosos por muy poco tiempo, los niños son invisibilizados, adquiriendo las cualidades del tambor, quien conforme transcurre el ritual, acumula más hollín en su interior y exterior. El humo negro y denso que desprenden las rajas de ocote, que se introducen en su interior, se desborda fuera del tronco, cubriendo y desdibujando poco a poco, los diseños amarillos con *uxa*: “Ese marcaje tiene dos motivos, uno es por si algún niño ha comido algún fruto, esto los purifica y también los protege de que no les vean las espaldas” (diario de campo, Las Latas, octubre 2012).

³⁵ El título original es: Gente con objetos rituales.

“Poco después, el *tsaurixika* saca del interior del cuerpo sonoro del tambor el hollín dejado por el leño encendido y marca con esta pintura negra, las sonajas y las mejillas de los niños. Se cree que el hollín protege a los niños contra el infortunio que puede producirse en caso que los menores hayan violado la prohibición de comer los primeros frutos antes de la fiesta. El hollín es la bendición del tambor cuyo nombre completo es según palabras de los dioses, *Wimakame Tatutsi Maxakwaxi*, nuestro abuelo cola de venado, el que cuida de los niños y que se caracteriza como *wimakame*, término que se relaciona con el canto diurno, *yuimakwara*, comprendido como contenedor de todo lo sagrado. *Wimakame Tatutsi Maxakwaxi* se hace presente en el tambor que está en el lugar de nuestro abuelo cola de venado, contenedor de todas las cosas. *Tatutsi* no sólo protege a los niños contra las consecuencias de la falta de obediencia, sino contra los peligros del viaje, los cuales acechan como animales monteses en el camino” (Geist, 2005: 182).

La invisibilidad, es un tema que hemos trabajado ampliamente en nuestra tesis de maestría, dedicada al ritual mortuario *wixarika* (Pacheco, 2010). Específicamente en el capítulo dos, sobre “La invisibilidad del muerto y la búsqueda por retirarlo” y en trabajos posteriores (2013 y s/f). En ellos ponemos de manifiesto, cómo en algunos rituales *wixaritari*, los juegos de visibilidad/invisibilidad son una constante, puestos en práctica por la lógica chamánica. Y como de su control, depende el logro para poder establecer y revertir acciones asimétricas entre los participantes y los demás existentes involucrados:

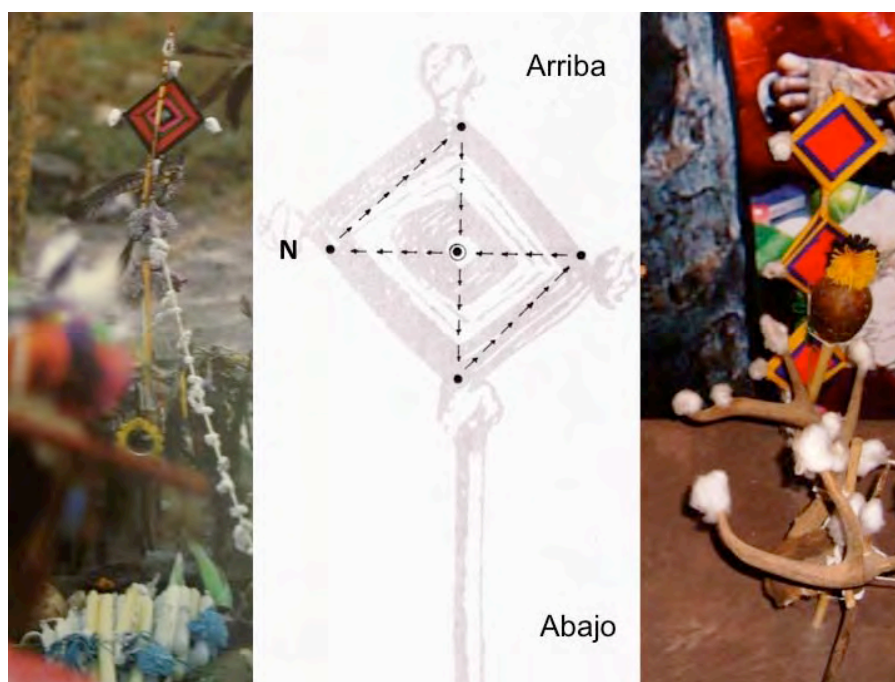
“Existe una variedad de métodos mágicos empleados por el *mara'akame* para lograr su objetivo, y su combinación potencia el éxito, los más sobresalientes para lograr lo anterior, es el uso de la almohadilla de algodón y su sujeción en el rostro del cadáver, primera batalla ganada, en donde el *iyari*, es enclaustrado dentro del cuerpo y el *muki*, no puede ver más a los vivos, al serle bloqueada su vista, y perfilado para marchar hacia la costa. A lo anterior le sigue la aplicación de pintura *y+marika*, que bloquea el lado luminoso de las personas y protege “centros anímicos”, donde se encuentran “sustancias” fundamentales para la vida, que son pintadas con cenizas, un hecho que recuerda las acciones míticas implementadas por las hormigas arrieras (*tsarixi*), para oscurecerse y mimetizarse con la oscuridad, convirtiéndose en seres oscuros” (Pacheco, 2010: 127).

Retomando la fiesta del tambor, hecho el marcaje, en donde la *uxa* es anulada y los niños invisibilizados, el *mara'akame* vuelve a tomar asiento para concentrarse por largo tiempo a cantar y visitar los diferentes puntos de la ruta ancestral por donde pasaron los antepasados, sus actuales moradas en el desierto. Un hecho que se remarca en la praxis, cada que las mujeres arrojan flores de *puwari* al centro del patio desde su posición, lo que a la larga va

generando un campo o desierto florido hasta llegar a *Wirikuta* en donde abundan las *tutu* o flores de peyote.

“Según avanzan los peregrinos en su camino simbólico hacia *Paritek+a*, se mueven las flores que conecta el centro (cantador y *tepu*) con el oriente (altar). Simultáneamente las madres lanzan flores de la misma especie hacia enfrente. Según se nos ha explicado, las flores que se mueven en el hilo representan a los peregrinos, las flores lanzadas por las mujeres son los peyotes que crecen en *Wirikuta* y el desierto sagrado es representado por el patio *tukipa*. El altar, junto con los *xirikite* piramidales de *Tamatsi* y *Tayau*, así como el *tapeistle*, con el Cerro del Amanecer, destino del primer viaje” (Neurath, 2002: 290).

En otras versiones, el hilo sujeto a la cola de venado o *maxakuaxi* a los pies del tambor, y a la cruz de estambre o *tsikuri*, en donde se encuentran sujetadas borlas de algodón y flores de *puwari*, por lo regular cinco y cinco, son descritas de distinta manera, las borlas de algodón representan a los niños y las flores las estaciones o paradas en el desierto. Así mismo cuando se trata de fiestas en centros ceremoniales *tukipa* en donde participan muchos pequeños, por economía de acciones el número de borlas de algodón se limita, teniendo una correspondencia con igual número de flores, incluso el mismo número de borlas de algodón en el hilo, por lo regular cinco, pueden estar presentes en las puntas de la cruz de estambre o *tsikuri*.



Fotografía 53
Copos de algodón en hilos, cruces *tsik+ri* y cornamentas de venado.

Cuando se trata de fiestas familiares en rancherías a nivel *xiriki*, muchas veces se coloca una borla de algodón en el hilo por cada uno de los niños que se encuentran presentes e incluso estos pueden adornar las cornamentas de las cabezas de piel venado, de los animales que previamente han sido cazados para realizar la fiesta del tambor, mismas que sirven o son utilizadas por el *mara´akame*, para avanzar los copos de algodón sujetos al hilo, señalando el avance del vuelo y el arribo a estaciones rituales a lo largo del desierto.

En cuanto a la pintura de color negro aplicada a los niños, nos permite comprender como los niños son transformados para ser otros, o como el otro. Específicamente como *Tamatsi Kauyumari*, un ser cuyas posibilidades y destrezas implican el ocultamiento, un hecho que les permite a los niños viajar en condiciones más seguras, lo que los protege frente a todo tipo de riesgos, entre los que se encuentra el daño que otro tipo de seres pudieran infringirles.

Pintar el cuerpo de los niños con negro y ocultar la *uxa*, que hace a los seres luminosos y por ende extremadamente visibles, permite a los *tuwaino* contar transitoriamente con las características ontológicas de existentes como el ancestro *Tamatsi*, es decir, volverse temporalmente como él y contar con capacidades especiales, como es el no dejarse ver u ocultarse ante otros a voluntad.

Para Severi, algunos rituales indígenas se definen por una lógica chamánica, la cual se explica básicamente a partir de “un cierto modo en que se concibe lo invisible y de un estilo particular de visión del mundo que de ahí deriva” (1996: 86). Un principio que puede ser aplicado a la ritualidad *wixaritari*, cuya lógica se orienta al ocultamiento y la visibilidad, mediante el uso de pinturas corporales, utilizadas como métodos mágicos mediante las cuales los seres se transforman en otros.

Pintarse de negro en el ritual, es de alguna manera ser otro o como el otro, es algo parecido o cercano a tomar el punto de vista de un muerto o un ancestro, es volverse oscuro, invisible o más bien no visible frente a otros y así restarle la posibilidad a ese otro de poder observarlo a uno. En suma, utilizar pintura

negra, es también otro tipo de identificación, una cualidad del otro, convertida en arma o medio defensivo para no ser visto. Es un medio de transformación y no un ropaje para asustar, que es como en ocasiones ha sido explicado o interpretado, principalmente en relación a los rituales mortuorios, como veremos en el siguiente apartado, en donde expondremos el componente aflictivo de la fiesta del tambor, en relación al ritual mortuorio y el uso de la pintura corporal negra.

5.6. LA CURACIÓN MULTITUDINARIA

Después de un tiempo de vuelo, el *mara'akame* suspende su canto en *+r+mutigo*, una de las varias estaciones del viaje antes de llegar a *Wirikuta*, ahí un grupo de jóvenes traen hasta el patio del *tukipa* manojos de zacate y pasto, con los cuales forman frente al tapanco y a los pies del *xiriki* elevado de *Tamatsi Parietsika* tapetes de hierba en el suelo, los cuales sirven como camas para recostar a los niños, lo que evita ponerlos directamente sobre la tierra y el suelo, que para esos momentos se encuentra ya muy caliente. Dichos jóvenes son los *awatamete*, personajes con cargo ritual que han sido los cazadores de las presas de venado, con las cuales se cuenta para realizar la fiesta.

Sin la interrupción del percutir del tambor y el meneo de las sonajas, únicamente los bebés y niños pequeños enfermos son desnudados por sus padres y recostados sobre las hierbas, exponiendo sus rostros directamente a los rayos de *Tayao*, su Padre Sol. Muchos lloran, lo que hace que sus llantos se combinen con la música de los instrumentos musicales, mientras sus padres y familiares tratan de protegerles del Sol, y someterlos para que los *mara'akate* puedan revisarlos, ya que algunos no sólo lloran, sino patalean e incluso furioso tiran patadas a los *mara'akate*. Otros más pasivos se ofrecen para ser incluso catapultados para dar una pirueta, para nuevamente ser dejados parados como parte de su tratamiento.

“desfilan bebés desnudos y los más grandes semidesnudos en calzoncillos, la mayoría llora mientras esperan su turno o están acostados sobre los tapetes de yerba, algunos padres intentan cubrirles los ojos haciendo sombra desde lo alto

con sus manos mientras los *mara'akate* los curan, pues los niños se encuentran deslumbrados y cegados por el Sol” (diario de campo, Las Latas, octubre 2012).

Aquí inicia una curación multitudinaria, que en algunas fiestas de *tukipa* puede prolongarse hasta por dos horas, por la gran cantidad de niños enfermos, en donde simultáneamente los *mara'akate* que se encuentra presentes, incluyendo al oficiante cantador, comienzan a revisarlos. Por tratarse de muchos infantes, cada *mara'akame* revisa a varios, tratando a uno por uno, con el fin de encontrar el mal que los aqueja.

En nuestro estudio sobre el funeral *wixaritari* (Pacheco, 2010), hemos señalado cómo los rituales mortuorios entre este pueblo indígena, además de ser rituales de paso también son rituales con un alto contenido aflictivo, por ocuparse de la vida, el bien y la salud de los vivos, al incorporar curaciones masivas durante su desarrollo, algo de lo cual no esta exenta la fiesta del tambor y que muy tenuemente Lumholtz ya había vislumbrado, al decir que las cruces de estambre o *tsikuri* colocadas sobre las cabezas de los niños “expresan oraciones para que la mirada de los dioses se pose sobre los niños y los mantenga sanos” (1986: 216), aún y cuando erróneamente interpretó dichos artefactos rituales como “ojos de dios” (1986: 215-224).

Regresando al ritual, cada *mara'akame* se ubica frente a un tapete de hierva y ahí revisa a cada uno de sus pacientes, utilizando todo su repertorio terapéutico para encontrar y extraer la enfermedad que los aqueja. Así chupando, soplando y sobando los cuerpos de los infantes, los curanderos extraen el mal, materializado siempre en un objeto sólido, que escupen sobre la palma de su mano para después ir a tirar a la base del tambor, muy cerca de el *maxakuaxi* o vara de cola de venado clavada a sus pies. Otra variante para deshacerse de los objetos físicos que se extraen de los cuerpos de los niños, aparte de llevarlos hasta los pies del tambor, es tirarlos debajo del tapanco en donde se encuentra una red para cazar venados, mazorcas y calabazas y las pieles de las cabezas astadas de los venados que se cazaron para la fiesta.

“una práctica muy socorrida por los *mara'akate*, quienes con frecuencia en sus tratamientos muestran a sus pacientes las causas de sus dolencias mediante

objetos que aparecen de entre sus varas emplumadas o de entre la saliva que escupen sobre sus propias palmas de las manos, para después argumentar haber extraído dichos agentes externos del interior del cuerpo de los pacientes. De esta manera no sorprende saber que a alguien que curaron le sacaron cosas tan diversas como: una vela apachurrada, que había estado encendida en el interior de su pecho; una planta de maíz de su estomago; una pluma de aguililla de los ojos; un hueso con sangre de la garganta; una mosca envuelta en telarañas del pecho, o una semilla de maíz carcomido por los gorgojos y de mal aspecto, de la cabeza” (Pacheco, 2013b: 235).

Además de los *muwierite* o varas con plumas, que los *mara´akate* utilizan para extraer las enfermedades, en la curación, son las mismas ofrendas elaboradas por los padres para los niños, utilizadas. De esta manera, las plumas de los *muwierite*, flechas, cruces de estambre y ramos de flores de *puwari* son pasadas por todo el cuerpo de los niños, y en especial en lugares en donde se concentra el mal, a manera de limpia, bajo movimiento de barrido sacan y arrojan hacia afuera la afección.

Como lo menciona Pitarch (2013), una distinción muy extendida entre los pueblos indígenas amerindios es el reconocimiento de clases de enfermedades, que atienden más a las causas que a los síntomas, siendo el resultado de la pérdida del alma o de la intrusión en el cuerpo, de un objeto o sustancia patógena. A estas últimas les llama ‘enfermedades por penetración’, en donde para curarlas el objetivo del especialista indígena debe ser destruir o extraer el objeto extraño, que es como sucede en el apartado aflictivo de la fiesta del tambor entre los huicholes.

“En general, las descripciones etnográficas procedentes tanto de Norteamérica como de la América Central y del Sur coinciden en describir la sustancia patógena como materializada en objetos tales como pelos, plumas, piedrecillas, espinas, esquirlas de hueso, astillas de madera, insectos u otros animales minúsculos, que un enemigo ha introducido en el cuerpo de la víctima, generalmente por medios ‘mágicos’ (...). Todos estos pequeños objetos constituyen la ‘esencia’ de la enfermedad, y el chamán, una vez que los ha localizado en el cuerpo, los extrae chupando o soplando y pronunciando ciertos cantos. En ocasiones son mostrados al paciente y desechados después en cierto lugar acompañados de una fórmula de exorcismo” (*Ibidem*: 65-66).

En ocasiones, aunque no siempre, hay una breve conversación entre el *mara´akame* y los padres del niño, quienes señalan las dolencias del niño. Algunos de ellos, a la vista no parecen enfermos y muchos otros

ostensiblemente lo están, como pude observar en Las Latas: “Una niña con labio leporino, otro con síndrome de *down* y una niña más grande, delgada y débil, con granos en la piel, que al parecer era sarampión” (diario de campo, fiesta del tambor, 2013).

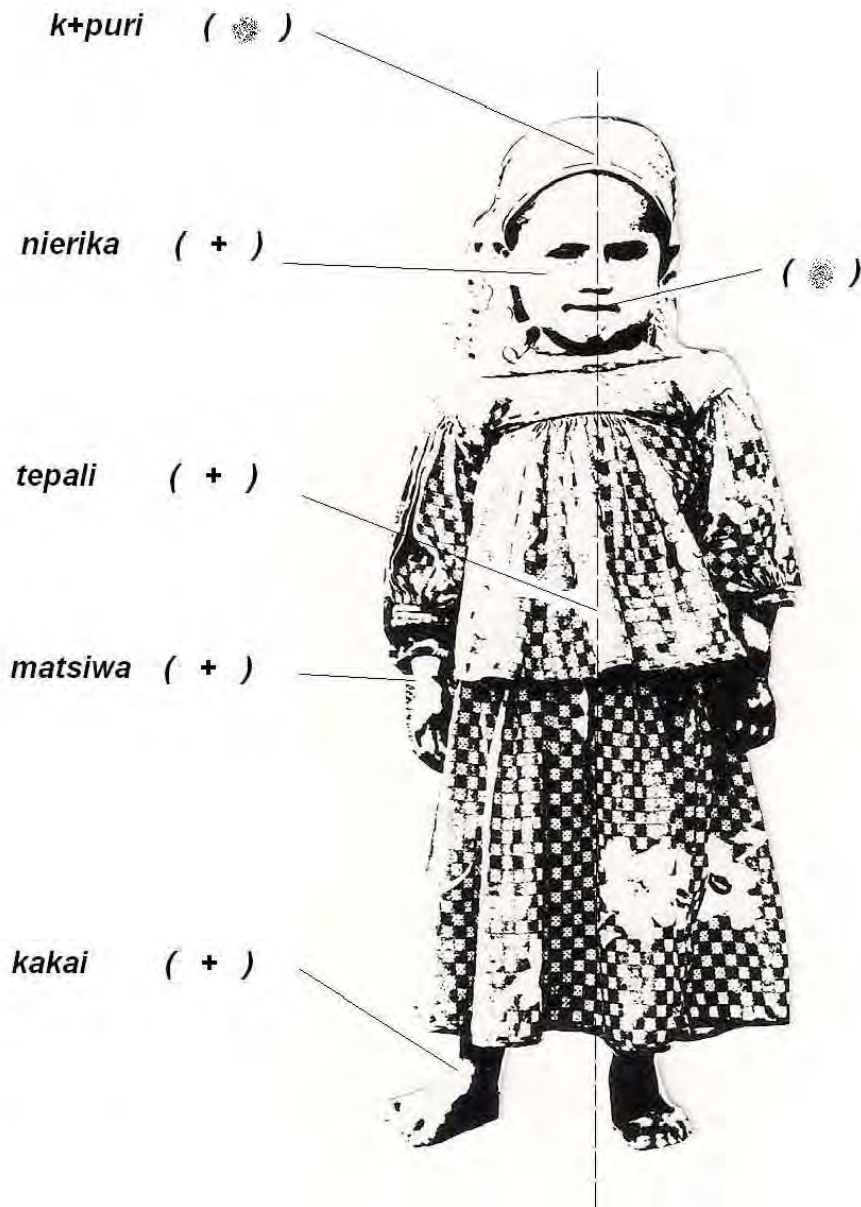
Arrojado el mal a los pies del tambor, el *mara´akame* regresa hasta la alfombra de hierva donde se encuentra su paciente para cargarlo y llevarlo ahora frente al tambor, en donde con ayuda de los padres que sostienen al niño, el curandero pinta de negro su cuerpo. En ocasiones, es el *mara´akame* quien se traslada hasta el instrumento para tomar un poco de tizne y regresar hasta el niño.

“Un *mara´akame*, por ejemplo coloca un elote tierno sobre el cuerpo desnudo del bebé e introduce sus *muwierite* en el cuerpo sonoro del tambor para volverlos a retirar y colocar las puntas de las varas sobre las mejillas y muñecas del recién nacido, que quedan marcadas por el hollín negro (Geist, 2005: 184-185).

Las marcas aquí, son colocadas o pueden serlo en una o varias partes del cuerpo. Por lo regular son manchones o punteados que coinciden con los lugares que se pintan en los rituales funerario: mejillas, muñecas, ombligos y tobillos, aunque también se suelen pintar otras partes del cuerpo en donde se encuentran las dolencias del niño y donde se alojaba el mal extraído, como sienes, la parte superior de la cabeza, en el pecho cerca de donde se ubica el corazón, el abdomen o los omóplatos, o como por ejemplo una línea negra en la espalda a lo largo de toda la columna vertebral, que es como observé que pintaba a una niña en Las Latas, en la fiesta del tambor del año 2014.

Tserieta (derecha, sur)

Utata (izquierda, norte)

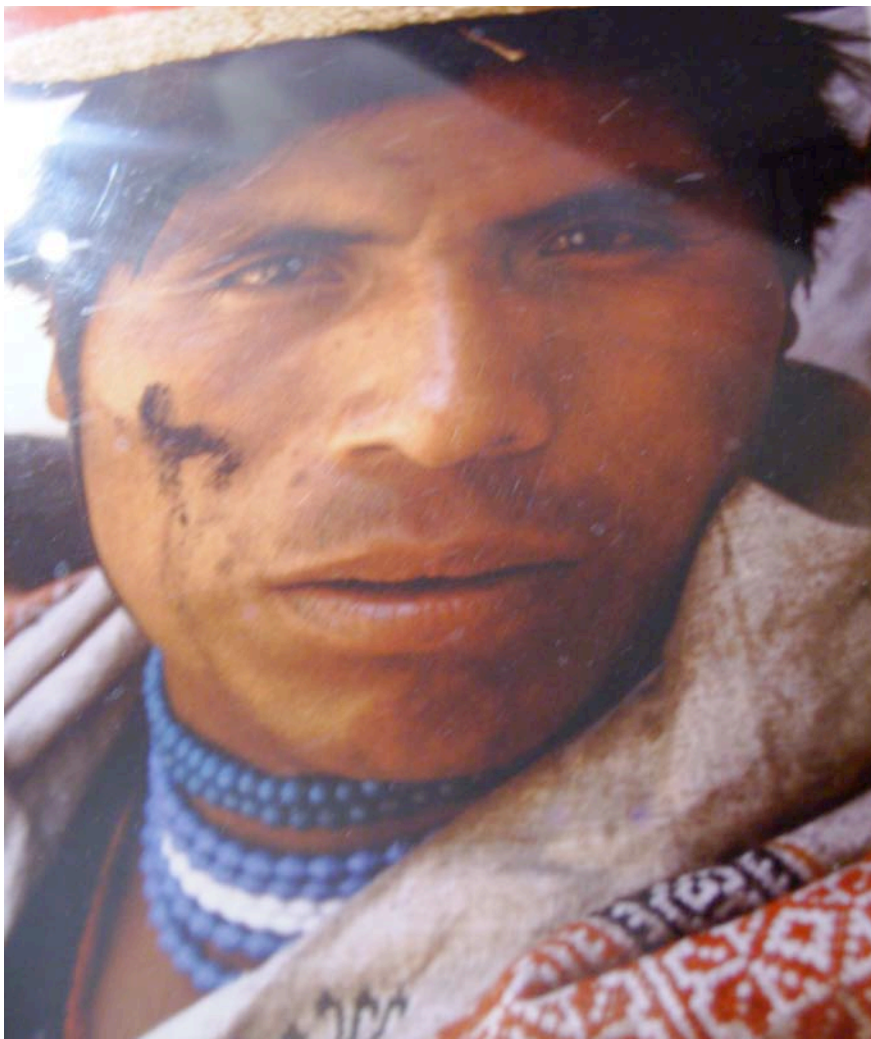


(●) bendición con agua de tuxu

(+) marca con pintura y+marika

Fotografía 54
Centros anímicos pintados con manchones o cruces en el ritual mortuorio, también presentes en la fiesta del tambor.

A diferencia de los rituales mortuorios, en donde sólo se pinta el lado derecho y frontal del cuerpo, y determinados centros anímicos, en la fiesta del tambor esto puede observarse, pero no es la regla, pues no sólo se trata de ocultar o proteger los centros vitales, sino de curar partes del cuerpo directamente afectadas por enfermedades ya alojadas, muchas de ellas atribuidas a la infracción por parte de los niños de comer frutos de la milpa antes de la fiesta. Transgresiones que quedan anuladas por la pintura, borrando y haciendo invisible la infracción de los niños ante los ancestros, que son quienes los han enfermado: “Más tarde el cantador saca tizne y va a los niños, únicamente marcando sus pulsos, ‘es como si no hubiera sucedido nada’, alguien me dice, después se reparte *hikuri*, del cual también los niños comen pequeñas porciones” (diario de campo, ranchería de *Tzapomuyewe*, octubre de 2014).



Fotografía 55
El *mará akame* Marcos Torres, pintado con una cruz negra dentro de un ritual mortuorio. Las Latas, Jalisco, 1971. Autor. John Lilly.

La enfermedad puede penetrar por cualquier parte y alojarse en el interior del cuerpo, pero como lo señala Pitarch para los tzeltales, cuando sucede principalmente lo hace por articulaciones: “Se introduce preferentemente por el interior de codos y rodillas, pero cualquier otro punto de pliegue –muñecas, nuca- resulta vulnerable” (2013: 73). En el caso de los huicholes esas zonas invariablemente son articulaciones como tobillos y muñecas, pero también áreas cercanas a oquedades, u orificios como el ombligo, los ojos y la coronilla, que son los lugares en donde por lo común se aplica pintura corporal en los rituales *wixaritari*.

A pesar de las variaciones, por lo regular es la parte frontal y el lado derecho de los cuerpos de los niños donde la pintura negra se aplica, incluyendo el segmento izquierdo, cuando se trata de centros anímicos pares, como mejillas, muñecas y tobillos, el lado luminoso del que en otros trabajos hemos hablado (Pacheco, 2010, 2013^a y s/f), lo que siempre depende de la acción de cada *mara´akame*, quienes pintan puntos, dedazos y hasta cruces, como las observadas en *hutaimari*.

En dichos trabajos, hemos señalado que por la gran demanda de cuerpos a pintar y por la economía de las acciones, la pintura corporal negra comúnmente se reduce a simples dedazos o manchones sobre el cuerpo de los participantes, siendo las menos de las veces el grafismo más elaborado el de la cruz. Diseño elaborado por dos líneas sobrepuestas de similar tamaño, en un sentido horizontal y vertical, que nada tiene que ver con el símbolo de la cruz católica utilizado en el ritual del miércoles de ceniza de la Semana Santa, pintada sobre las frente del feligrés, pero sí como la marca de un pasaje, como lo hace notar MacGaffey (1986), en donde el simbolismo de las cruces remite a fronteras entre lo visible y lo invisible, o como lo señala Severi (2008) para el estudio de diseños en forma de cruz relacionados con fetiches con clavos, conocidos como *nkisi*, los cuales no deben entenderse como símbolos, sino como afirmaciones que conciernen a las relaciones, ambos trabajos etnográficos, procedentes de cultos tradicionales en el continente africano.

Los presupuestos antes expuestos sirven para analizar la pintura corporal en forma de cruz puesta sobre los cuerpos de los niños en la fiesta del tambor y los rituales mortuorios, ya que de alguna manera la pintura introduce divisiones entre seres y dominios, creando separaciones y definiendo límites, pues si las coyunturas u oquedades articulan el cuerpo con el más allá, como lo propone Pitarch (2013), las cruces o manchones de pintura introducen una separación entre el cuerpo de los niños y el Otro Mundo, que es de donde procede la enfermedad, bloqueando umbrales y estableciendo fronteras, con los existentes involucrados con dicha enfermedad, cruces que por ejemplo también son pintadas en los *nierikate* u orificios del tambor.

Una particularidad del marcaje con tizne en la curación, es una borla de algodón ceñida muy cerca de la piel del tambor, sujeta a un *muwieri* y un bule de tabaco, en donde el *mara´akame* se frota los dedos manchados con tizne, después de haber pintado a cada *tuwaino*. Un objeto, en donde al parecer se deposita todo resto de tizne, o enfermedad, con el cual el *mara´akame* ha entrado en contacto al pintar a cada pequeño, como sucede con los objetos físicos extraídos del interior de su cuerpo que antes se han arrojado a los pies de la vara de cola de venado o *maxakuaxi*.

“Al bule de tabaco, se le llama *yakuame* y se trata de un felino que acompaña al tambor durante la ceremonia y se encuentra presente durante ese tiempo, es *awatame*, el tambor es un peregrino y por lo mismo lo lleva” (diario de campo, Las Latas, octubre de 2014).

Una vez terminadas las curaciones y el segundo marcaje de los niños con pintura negra, el *mara´akame* principal regresa a su asiento y retoma su canto. Mientras que el grupo de cazadores o *awatamete*, se dan a la exhaustiva tarea de expurgar los montones de hierva o zacate, para eliminar cualquier resto material de la enfermedad de los niños, que pudiera haber quedado en el patio. En especial, buscan pelos de venado, los cuales ‘milagrosamente’ van sujetando en sus dedos, cual si agujas en un pajar fueran apareciendo, pelos que delatan la presencia de la clásica “enfermedad del venado, que pone flacos a los niños y secos, sin ganas de comer” (diario de campo, ranchería de *Tzapomuyewe*, octubre 2014).

Otra variante para deshacerse de los pelos de venado encontrados y por ende la enfermedad, es llevarlos hasta el lugar en donde las flores sujetadas en el hilo se encuentran y enterrarlos por debajo de éstas, a medio patio, tapándolos con un pequeño montículo de tierra. Montículo que señala la estación del viaje en el que se encuentran y el cual pronto abandonarán, dejando en *++mutigo* las enfermedades de los niños, que es como se hizo en la fiesta del tambor de Las Latas, en el año de 2014.

Recuperados una buena cantidad de pelos y otros objetos dentro de las camas de zacate y el suelo del patio *tukipa*, los *awatamete* entierran o arrojan 'lejos' en las orillas del patio todos los restos encontrados y recogen toda la hierba utilizada para acostar a los niños, para después incorporarse en el vuelo del tambor y seguir hacia la siguiente morada de sus ancestros.

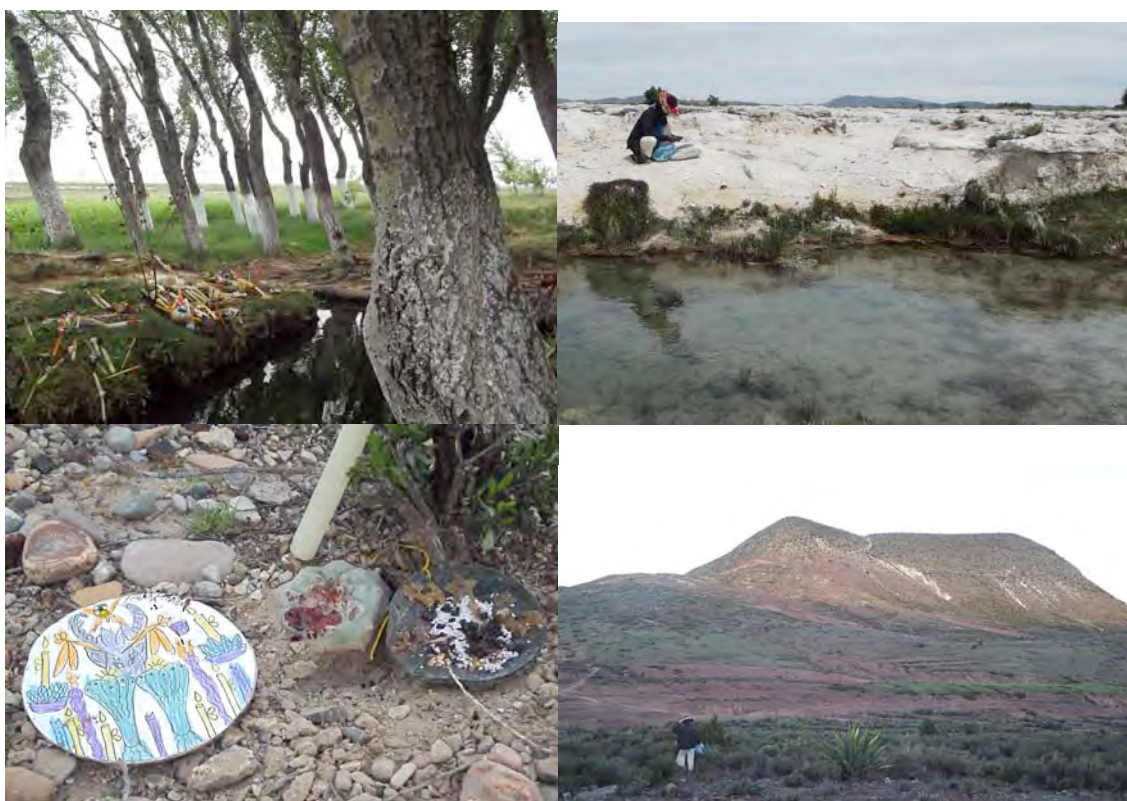
5.7. LAS ESTACIONES EN EL VUELO, EL ARRIBO A WIRIKUTA Y LAS INMOLACIONES

Durante el transcurso de la tarde, el vuelo continúa, acompañado del canto, la música de las sonajas y el tambor. En un par de ocasiones, el *maráakame* se levanta de su asiento para ir hasta el tapanco en el extremo oriente del patio, de donde toma una de las cabezas de piel de venado. Con ella se dirige a medio patio, en donde se encuentran suspendidas en el hilo las flores y los algodones, los cuales avanza, indicando el arribo a una nueva estación o lugar de culto durante el trayecto de la peregrinación.

Mover y posicionar en un nuevo lugar a las flores y los algodones, y las acciones que lo acompañan, sirven como un índice para la mayoría de los participantes de lo que está sucediendo, y del lugar del viaje en el que se encuentran, ya que como es común en los rituales, muy pocos entienden lo que él *maráakame* dice en su canto, ya sea por la poca atención que se le presta, los escasos conocimientos sobre la tradición o el propio ruido generado por los demás, y el sonido de los instrumentos, que anulan la voz del especialista ritual.

“Se viene, *xurawemuyaka*, *++mutigo*, *tatei matinieri*, *tamatsi aka teiwari*, *tsinurita*, ahora sí ya sobrepasaron, *tatuimayao*, *wakurikitene*, *mukuyuawi*, *mukuyuawi ahí es Wirikuta* (...). Si, es una historia larguísima. (...). Los lleva el cantador y ahí tienen los niños como presencia. Es ida a *Wirikuta* y regreso de vuelta a Las Latas. (transcripción de una grabación realizada en la carretera número 49, cruzando el desierto, entre Zacatecas y San Luís Potosí. Diario de campo, octubre de 2013).

Después de *++mutigo*, en donde se realizó la curación, la siguiente estación es la casa de la madre mítica *Matinieri*, un manantial en el desierto en donde los peregrinos dejan ofrendas, mojan sus cabezas y recogen en recipientes pequeños un poco de agua, líquido que en ese momento es sacado del interior de uno de los templos o *xirikite*, vertido en una jícara o *aikutsi*, y rociada por el *mara´akame* sobre las cabezas de los pequeños y asistentes con su *maxakwaxi*.



Fotografía 56

Manantial de *Tatei Matinieri* (extremo superior izquierdo), manantial de *Tatui Mayao* (extremo superior derecho), ofrenda en *Mukuyuawi*, *Wirikuta* (extremo inferior izquierdo) y de camino al Cerro Quemado, Sierra de Catorce (extremo inferior derecho). San Luís Potosí. Marzo 2015.

Autor. Ricardo Pacheco.

Mostrando síntomas de insolación y después de más de siete horas bajo los rayos del Sol, mujeres, niños y hombres menguados por el calor, por fin llegan

a *Wirikuta*, un hecho que se remarca con la intensificación del sonido de los instrumentos musicales y la excitación de los asistentes, formas de enunciación ritual que dan certeza de que lo han logrado y en unos momentos más arribarán hasta el Cerro Quemado.

Aquí el desierto de *Wirikuta*, frente a los pies del Cerro Quemado en la Sierra de Catorce, como analogía, es una planicie en donde el peyote encuentra parte de su distribución. Un lugar, que como representación es una creación, pues el arribo se hace evidente cuando por fin han llegado a un sitio donde dichas flores abundan. Un suelo florido, pues metafóricamente a dicho cacto también se le suele llamar flor o *tutu*, que en ese momento son todas las flores de *puwari* que las familias han colectado en sus milpas y que durante el vuelo de sus hijos las han hecho llover al centro del patio *tukipa*, que para estas alturas, es un sitio salpicado de flores, en donde los *tuwaino* se posan en el altar, frente al tapanco, que en esos momento es el Quemado, y en donde: “las flores lanzadas por las mujeres son los peyotes que crecen en *Wirikuta* y el desierto sagrado es representado por el patio del *tukipa*” (Neurath 2002: 290).

Después de horas, ahora cesa el golpeteo monótono del tambor, lo cual genera una atmosfera distinta que se percibe como tranquilidad y da paso a un momento solemne, ahí los niños son llevados hasta el altar, a un costado del templo y junto con calabazas, elotes y sus ofrendas, son presentados ante los ancestros que viven en el lugar, en donde permanecen un buen rato frente a un conjunto de velas encendidas, que señalan la presencia de las deidades y una red para cazar venados a la usanza antigua, que se encuentra extendida y amarrada en los troncos de las patas del tapanco. Sobre velas y presencia de existentes, ver Romero (2011) y Pacheco (2010: 98).

Iniciando por los niños y sus familias, todos los participantes son nuevamente bendecidos con agua traída de los distintos rumbos, dándoles de comer un gajo de *hikuri* o peyote a los niños y en el caso de los más pequeños a sus padres en sustitución, mientras se hincan frente a las cabezas de piel venado, que antes se había utilizado para avanzar las flores y los algodones, pero que ahora están sujetas a los rifles con los que se les ha cazado, venados que las

niños tocan mientras el *mara akame* con una flor o hisopo pone agua sobre sus cabezas.

Reunido un gran tumulto frente al tapanco, se sacrifican varias gallinas, un momento cúspide en donde se degüellan las aves, tomando sus cabezas con la mano y haciendo girar su cuerpos al aire, y con cuya sangre se pintan los templos, las ofrendas, las velas y el tambor:

“Un hombre que tiene una gallina a la cual aún no le ha logrado arrancar la cabeza, pero que de su cuello ya brota sangre, alza en el aire al animal y arroja su sangre sobre las fachadas y puertas de los tres *xirikite*, mientras que la sangre de otros animales se colecta en pequeños recipientes, que algunos niños llevan hasta el tambor, para pintar o untar su tronco exterior con las puntas de las varas de sus *muwierite*” (diario de campo, Las Latas, octubre 2012).

La bendición de los niños y el momento en que se les da de comer gajos de peyote, así como el sacrificio de los animales, con cuya sangre se untan los templos, las ofrendas y el tambor, de alguna manera tiene que ver con el mismo auto-sacrificio del ancestro venado mítico *Tamatsi Kauyumarie*, quién previamente se ha entregado a los cazadores, para que se realice la fiesta, ‘cayendo en la red’ y cediendo a las balas de los *awatamete*, y cuya carne comen ahora en forma de peyote, pues en el tiempo primigenio el venado se dejó cazar por primera vez en *Wirikuta*, en donde se transformó en *hikuri*.

A diferencia del grupo de peregrinos primigenios, formado por los antepasados y contradictoriamente con lo que sucede con los grupos de peyoteros adultos o *hikuritamete*, los niños o *tuwaino* no viven un amanecer o la salida primigenia del Padre Sol, pues llegan a *Wirikuta* en el atardecer, cuando el Sol va cayendo en el poniente, de tal manera que sin pintarse el rostro con *uxa*, ni experimentar ninguna sueño o visión, antes de que oscurezca emprender la retirada y el retorno a su comunidad, sin alcanzar la iniciación.

5.8. EL RETORNO A LAS LATAS Y LA PÉRDIDA DE LAS ALAS

Estando en *Wirikuta*, el altar es recogido y la línea de flores con algodones es desatada en sus dos extremos. En el oriente, de la cruz de estambre o *tsikuri* a

los pies del tapanco y en el centro del patio *tukipa*, de la vara con cola de venado o *maxakuaxi*, a los pies del tambor, para ser simplemente invertida y vuelta a atar en los mismos artefactos rituales, con la ayuda de dos personas, lo que hace que las flores y algodones que ya se encontraban en el extremo oriente, ahora estén en el poniente a los pies del tambor. Lo mismo sucede con las calabazas y las mazorcas, cuya posición es invertida, redirigiendo sus puntas, rumbo a la comunidad.



Fotografía 57
Arribo a *Wirikuta*, con las flores, algodones y frutos enfilados hacia el oriente (extremo izquierdo) y retorno a la comunidad, enfilados en dirección poniente. Ranchería de *Tzapomuyewe*. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco.

De tal manera, que el viaje que les ha llevado horas a los *tuwaino* para llegar a *Wirikuta*, ahora prácticamente se realiza en un par de minutos al invertir la cuerda. Pues al hacerlo, las flores y algodones que se encontraban en el oriente, ahora están en la comunidad, lo que hace del regreso, un vuelo veloz: “ya únicamente, el *mara´akame* los retrasa un poco, regresando unos cuantos centímetros atrás las flores y los algodones en el hilo, para dar paso al recibimiento de los salientes, que en este caso únicamente son dos” (diario de campo, ranchería de *Tzapomuyewe*, octubre de 2014).

Con el hilo invertido, y las flores y los algodones retrasados por el *mara´akame*, inicia el retorno de los peyoteros infantiles. Un retorno *express*, un vuelo directo

y sin escalas, en el que lo que se enfatiza es el arribo o llegada de los niños que han realizado cinco peregrinajes y por ende su último vuelo en donde pierden sus *wainurite* o alas. Una entrada o marcha triunfal, que al último realizan a pie, recorriendo el patio del *tukipa*, desde el tapanco hasta el tambor.

De esta manera los niños salientes son ataviados con morrales sujetos a sus cabezas en forma de mecapal, que parecen apenas poder sostener, los morrales son tantos y pesados que los niños arquean sus cabezas mirando el piso mientras caminan hasta el tambor, acompañados por el *mara'akame* que los encamina tomados de las manos, mientras sus padres los ayudan a llevar algunos morrales o sostener los que llevan cargando los niños, para alivianar sus pesadas cargas.

El regreso es un momento único y de celebración, la marcha es lenta y al mismo tiempo solemne, pues los niños vuelven de un viaje largo y peligroso, cumpliendo el compromiso de haberlo hecho en cinco ocasiones. Actualmente cada niño es fotografiado por sus familiares en tan magno evento, un suceso para el cual posa el *mara'akame* al devolver a cada niño de el desierto.



Fotografía 58

El momento en que los *tuwaino* salientes, regresan de *Wirikuta* con sus pesadas cargas.
Tzapomuyewe. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco.

Al llegar frente al tambor, el niño es desprovisto de su pesada carga, morrales llenos de obsequios para el *mara'akame* oficial, latas de cerveza, refrescos embotellados, entre otras cosas, que simbólicamente son *hikuri* que han traído desde el desierto, como los grupos de *hikuritamete* que al volver del desierto traen a la comunidad costales repletos de botones de peyote.

Después de descargar a los niños de sus morrales, los padres de los niños le entregan al *mara'akame* las ofrendas, consistentes en flechas, jícaras, *muwierite*, *xite*, velas y un ramo de *puwari*, que entre oraciones el *mara'akame* a los pies del tambor deshoja, arrancando y tirando los botones al suelo, una acción casi imperceptible, un momento en suma significativo, pues representa el momento en que a los niños salientes se les arrancan sus alas o *wainurite*, dejando de ser *tuwaino* para siempre e incluso niños, alcanzando desde ese momento algún tipo de madurez, para incorporarse entre los adultos.



Fotografía 59

El *mara'akame* en pleno vuelo de arribo a la comunidad con dos *tuwaino* salientes (extremo superior izquierdo). Papá con un ramo de flores de *puwari*, también alas o *wainurite* de su hijo (extremo inferior izquierdo) y *mara'akame* en el preciso momento en que deshoja el ramo flores de *puwari* frente al tambor, arrancándole las alas a un *tuwaino* (extremo derecho). Las Latas y *Tzapomuyewe*. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco.

Mientras sucede esto, los demás niños y bebés que aún no cumplen con su quinto peregrinaje, permanecen detrás de las sillas junto con sus madres, sonando sus sonajas, con velas encendidas hasta casi la media noche que concluye el canto y la percusión del tambor. Con cada niño que llega hasta el tambor, rápidamente se vacían los morrales para retornar con ellos a la escena del tapanco, en donde se monta el mismo operativo con otro niño y su familia, suceso que se repite una y otra vez, únicamente con los infantes salientes.

Para ese momento la percusión del tambor es más tenue y lenta, ya que solo tocan el tambor, cada uno de los infantes salientes, percusión que al final es remplazada con música de violín y guitarra, *xaweri* y *kanari*, del grupo de *hikuritamete* adultos en turno, que entran al centro del patio *tukipa*, tocando y danzando, como cuando vuelven de sus peregrinajes a *Wirikuta*.

Acabando el arribo de los salientes y desprovistos de alas, cesa el sonido del tambor y las sonajas, el *mara'akame* se dirige primero al la punta del extremo sur de las alas formadas en herradura por las sillas de los hombres que lo acompañan, en donde pasa por ultima vez las plumas de sus *muwierite* sobre las cabezas de los niños y bebés que deberán acompañarlo nuevamente el próximo año, una acción que repite después con los infantes de la punta del ala norte. A cada infante dedica gran tiempo, dando a su vez bendiciones, que les permite por fin lavarse sus rostros con agua, para retirar los rastros de pintura amarilla y negra que aún permanece adherida a sus rostros, para después retirarse e irse a descansar y dormir, pues durante la noche, los únicos que continuarán el viaje pero ahora hacia la costa, serán las mazorcas y las calabazas.

**LA NAVEGACIÓN: LA COCCIÓN DE
LAS CALABAZAS Y LOS ELOTES EN
*TATEI NEIXA***

CAPÍTULO 6

**LA NAVEGACIÓN DEL TAMBOR: LA COCCIÓN DE LAS
CALABAZAS Y LOS ELOTES EN *TATEI NEIXA***

**6.1. EL VIAJE POR EL PAÍS DE LOS MUERTOS Y LA INICIACIÓN
DE LOS FRUTOS**

Después del vuelo a *Wirikuta* y el arribo a la comunidad, los niños salen de la escena ritual y la mayoría se van a dormir, permaneciendo únicamente los frutos. Aquí termina la primera fase del ritual, nombrada *Wima Kwaxi*, lo que da paso a un breve descanso, tiempo en el que se reconfigura el espacio ritual.

Durante el vuelo, el ritual se desarrolla en el patio *tukipa*, pero en la segunda parte las sillas y el tambor se trasladan al interior del templo *tuki*. La disposición es la misma, el *mara´akame* y los hombres ocupan los asientos y a sus espaldas detrás de los equipales se ubican las mujeres, ya sin sus hijos, todos mirando hacia oriente y por detrás del fuego, el lugar de *Tatewari* dentro del *tuki*.

Al retroceder el escenario ritual hacia el interior del *tuki*, los participantes bajan de nivel, y se posición en el interior oscuro del templo, cuyo piso hundido en relación al patio exterior, es una analogía de la parte baja del mundo, ahora están apunto de emprender el viaje de forma inversa hacía la costa y recorrer el inframundo.³⁶

³⁶ Cuando la fiesta se realiza en una ranchería a nivel *xiriki*, el *mara´akame* cambia su silla al extremo poniente del patio, junto con toda la formación de sillas y el tambor, hasta posicionarse

Afuera en el patio un grupo de jóvenes voluntarios deshojan las mazorcas y cortan afanosamente en trozos las calabazas que se encuentran bajo el tapanco. Los mismos frutos que anteriormente realizaron volando junto con los niños el viaje a *Wirikuta*, ahora son sumergidos en el agua de varias ollas y cacerolas que se encuentran dispuestas en una hoguera al centro del patio *tukipa*.

Sin los niños y con los frutos cociéndose a medio patio, el canto del *mara´akame* vuelve a escucharse, al igual que la percusión del tambor, pero ya sin el acompañamiento de las sonajas, que antes tocaban los niños y las *werikate* o águilas, pues no se trata ya de un vuelo, sino de una navegación, en donde *Tamatsi Kauyumari*, el ancestro venado, ahora desciende hacia la costa, recorriendo el Océano Pacífico, para llevar a los frutos por debajo del mundo, y alcanzar nuevamente el extremo oriente, esta vez en el amanecer.

Mientras el *mara´akame* canta, el grupo de los *awatamete* o cazadores, sacan los restos de los venado que previamente fueron cazados para la fiesta y al igual que las calabazas y los elotes, son sumergidos en agua. La carne seca y los huesos son cortados y trozados con la ayuda de los machetes, y limpiados de los gusanos que pudiera tener, para después cocerse durante toda la noche en la hoguera central del patio.

El viaje por debajo del agua de las calabazas, las mazorcas y los venados, es acompañado por el baile de los demás participantes, que danzan dentro del *tuki*, al alrededor de el *mara´akame*, el tambor, la formación en forma de herradura de las sillas y la hoguera, trazando círculos en sentido anti horario levógiro, envolviéndolos en una espiral. La danza se compone de pasos cortos hacia adelante, que en ocasiones son detenidos para retroceder y volver a impulsarse hacia el frente, muchos lo hacen solos, pero también se observan parejas de hombres y mujeres, que de vez en cuando dan giros y vueltas frenéticamente, emulando el lugar de los muertos, un sitio ubicado en la parte

por detrás de la fogata central. Tanto a nivel *xiriki*, como a nivel *tukipa*, siempre se mira hacia el oriente, dando la espalda al poniente, aún y cuando en la segunda etapa de la fiesta, *Tatei Neixa*, es un viaje hacia esta última dirección.

baja del mundo, descrito imaginariamente como un lugar oscuro y de fiesta, donde los difuntos se la pasan bailando con gran desorden, música y diversión.

“Por un lado, están los muertos comunes que viven un retorno a los orígenes acuáticos y caóticos del mundo: el país de los (estos) muertos, ubicado en el poniente, es un (infra)mundo anterior a la creación de la mitad superior del cosmos. Ahí, los muertos normales se pudren; se la pasan bailando, emborrachándose o fornicando” (Neurath, 2008b: 23-24).

La danza adquiere cierta libertad y aspectos lúdicos, en algunos casos son parejas de mujeres quienes avanzan. Toda la noche se toca el tambor y el *mara akame* canta, sin muchas variaciones, algunos de las parejas que bailan, dan vuelta hacia uno u otro lado de su eje, de forma graciosa.

Avanzada la noche y cerca de la madrugada se suspende el canto y la percusión, para realizar un brindis con el tambor, para lo cual las mujeres ponen un mantel en el suelo a un costado del *tepo*, el cual llenan con diversas bebidas, la mayoría embriagantes, que vierten en vasos, tasas pequeñas y jícaras miniatura. Se trata de un brindis al cual los principales son convidados, a lo que la mayoría rehúye sin posibilidades de éxito, ya que cada uno de ellos debe beber de un jalón todos los recipientes, que aún y cuando son pequeños, por la cantidad, terminan generando una ingesta considerable de alcohol para cada uno de los involucrados.

Entre comentarios divertidos, risas y una atmosfera de camaradería, cada hombre que pasa, debe acucillarse frente al tambor y beber todos los recipientes que se le han asignado, lo cual pocos logran, llevándose la caminera. Lo interesante del acto, es que se trata de un brindis entre los hombres, el venado *Tamatsi Kauyumari* y el abuelo fuego, *Tatewari*, ancestros a quienes se les brindan los primeros tragos, pues cada participante con la punta de su *muwiele*, rocía el tambor y la fogata con el contenido de las bebidas embriagantes, para después empinarse el resto, un momento de gran cercanía, pues se sitúan en medio, quedándoles por un lado el tambor y por el otro la hoguera.

Acabado el brindis, en el cual también se incluye al cantador, se reanuda la percusión y el canto, y no es sino cerca de la madrugada, que se anuncia la llegada de los frutos y el venado a *Wirikuta*, después de cruzar el inframundo, quienes después de largas horas sumergidos en agua a punto de ebullición, llegan cocidos y cocinados, transformados en alimento, producto de su propio auto sacrificio, alcanzando su iniciación cerca de la salida del Sol

6.2. LA DANZA DE LA MADRE MAÍZ Y LOS FRUTOS COMO ALIMENTO

Los *+kite* son atados, confeccionadas un día u horas antes de la ceremonia, con los frutos de una nueva cosecha y las mejores mazorcas cultivadas en las milpas de cada familia, los cuales incluyen una variedad de maíces o semillas criollas, de varios colores, entre los que se encuentra el blanco, el rojo, el amarillo, el azul y el pinto, relacionadas míticamente con las cinco muchachas maíz, que en el tiempo primigenio fueron las esposas de *Tamatsi Watakame*, el primer cultivador.

“el atado es la misma madre, la presencia de la madre maíz, *Tatei Niwetsika, teiyari*, es alguien que siempre tienes como madre, que la tienes presente todo el tiempo, le das oración, le ofreces comida, copal, la vela y entre otras. Son los cinco colores que hay ahorita, desde el principio, son las flores que rescataron en el mar, las que los guiaron a San Blas, las cuales se convirtieron en el maíz que actualmente tenemos” (diario de campo, Las Latas, octubre 2012).



Fotografía 60
Atado de mazorcas, *+ki*, decorado con flores de *puwari*, en la milpa de los hermanos Candelario. Las Latas. Octubre 2013. Autor. Ricardo Pacheco.

Con los patios barridos y limpios, los atados primero son recibidos en los ranchos de las familias, a su paso se les arroja flores de *puwari*, colocándolos por un tiempo al interior de la habitación en donde se encuentra el altar familiar. Algunos atados ya llegan completos, otros son terminados en el lugar, colocando sobre las puntas de las cinco mazorcas, inflorescencias del mismo *puwari*.

Presentados en el altar familiar, posteriormente son llevados al patio *tukipa* y colocados en alguno de los templos *xirikite* dedicado a una madre en particular, al cuál pertenecen los hijos de dicha familia, sin embargo no todos van a parar a los templos de deidades femeninas, pues la mayoría son colocados en los templos elevados o *xirikite* del lado oriente del patio, en especial el consagrado a *Tamatsi Partsika*.³⁷

Dichos atados, permanecen guardados en los templos a lo largo de toda la fiesta y no es hasta casi el final que hacen acto de presencia, en el apartado de *Tatei Neixa*, cuando mazorcas y calabazas, se encuentran listas para comer, junto con el caldo de venado. Momento en que las mujeres salen del templo *tuki* para barrer con escobas el patio *tukipa*, y visitar todos sus *xirikite* con velas encendidas, lo que señala que está próxima la llegada de la madre del maíz, *Tatei Niwetsika* a la comunidad, con cuyos frutos por fin los niños podrán alimentarse.

En el amanecer, *Tatei Niwetsika*, entra en la comunidad profusamente decorada con collares de flores, galletas, dulces y frutas. Atados de mazorcas o *+kite* que en brazos de sus propietarias, son desplazados de los templos *xiriki* al interior del *tuki*, rodeando a los principales y circulando por donde antes se desarrollaron las danzas y bailando en el mismo sentido. Dando vueltas, los presentes son bendecidos con agua en sus cabezas por otras mujeres, mientras que las que llevan los atados, otorgan sus collares a los principales. En especial al *mara´akate* y sus segunderos, los dos hombres con cargo de águila y sus demás acompañantes, un momento muy emotivo, pues se trata de dones recibidos.

³⁷ En la fiesta del tambor del 2012 en Las Latas, contabilizamos más de tres decenas de atados.



Fotografía 61
La danza de los atados profusamente decorados, cerca del amanecer.
Ranchería *Tzapomuyewe*. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco.

Las mujeres danzan con los atados, acompañadas de música de violín, mientras que otros participantes varones las acompañan cantando en español: “quieren comer a *Niwetsika*, quieren comer a *Niwetsika*”. Ellas entregan los collares de los atados, mientras que el grupo de cazadores o *awatemetete* untan con las puntas de sus *muwierite* la sangre de los venados cazados en las cañas con mazorcas de los atados, un acto acompañado por el encendido de velas, que denota la llegada y presencia de la madre maíz, *Niwetsika* en el lugar, y el fin de la navegación de las calabazas, mazorcas y el venado, presentes como alimento en la comunidad, un hecho enmarcado por la salida del padre Sol.

“Les entregamos sus collares como un premio por su apoyo y trabajo, pues es *Tatei Niwetsika* quien da todo, el agua, el alimento, la vida y se entrega como alimento” (diario de campo, ranchería de *Tzapomuyewe*, octubre 2014).

Junto con la salida del Sol, la percusión del tambor y el canto del *mara akame* por fin cesa. Para ello el cantador, sus segunderos y las águilas, al igual que la mañana del primer día cuando inicia la fiesta, toman los morrales y las sonajas

de los niños y las percuten rítmicamente acompañando en cinco ocasiones, igual número de golpes hechos en la piel de tambor, acto en el que todos ellos intervienen utilizando sus manos y finiquitando el viaje.



Fotografía 62

Hombre con cargo de águila o *werika*, ataviado y premiado con los collares de los *+kite* al final de la fiesta (en la mano izquierda lleva un *muwiele* con plumas de águila real. Autor. Las Latas. Octubre 2014. Ricardo Pacheco.

Ya sin música de tambor, ni canto, las mujeres deshacen completamente los *+kite*, y reparten cañas con mazorcas a los principales y hombres que han permanecido durante toda la fiesta en los equipales ayudando y acompañando al *mara'akame*, quienes queman sus puntas o cabellos en la hoguera, para después ser tatemadas a las brazas, mismas mazorcas que les sirven de alimento, junto con el caldo de venado y otros alimentos que se les reparten.

Después de repartir comida al *mara'akame*, los principales y sus diversos ayudantes, que son los únicos que comen de las mazorcas de los atados o *+kite*, más tarde se reparten los frutos a los niños y sus padres, quienes se forman a los pies de las escalinatas del *xiriki* de *Tamatsi Partsika*, en donde los dos hombre con cargo de águila o *werika*, que son los que sostuvieron las alas

del tambor, los convocan llamándolos con el nombre de *hakieri*, para repartirles elotes, calabazas y trozos pequeños de carne de venado con una pizca de sal, que bendicen.

A pesar de contar en sus platos, con los alimentos antes descritos, los niños aún no pueden comerlos, hasta llevarlos con el *mara´akame*, que se encuentra en la orilla poniente del patio, en donde los niños ponen sus platos en el suelo. Ahí, el *mara´akame*, busca que el alimento no los dañe, haciéndolo benigno. *So pena* de enfermarlos o causarles malestar, pasa sus plumas encima de ellos, les habla y esparce pizcas de sal, desde una altura en donde él se encuentra parado. Un medio mágico socorrido, con el cual se trata de anular o ahuyentar un posible daño,³⁸ último acto ritual que siendo realizado casi a las diez de la mañana, por fin le permite a los infantes llevar un bocado a sus bocas.

Un número de atados similares a los desmantelados en la madrugada, pero sin decoración, espera a las afueras de los *xirikite*, ellos son repartidos o sus cañas, entre principales y asistentes, para que los lleven como mazorcas a casa y un número menor tostados a las brazas. Algunos de estos últimos son desgranados, y entregados en grupos de cinco granos tostados, a cada una de los presentes, acompañado de las palabras: “*Tatei Niwetsika* te entrega esto en *Tzapomuyewe*” (diario de campo, octubre de 2014).

Mientras que algunos principales deshojan, tatemán y comen las mazorcas de los atados, otros clavan sus cañas de forma invertida en la parte exterior del techo de zacate del *tuki*, decorando su orilla, en la línea de goteo, con mazorcas procedentes de las milpas de los comuneros. Dicha mazorcas, recuerdan las cañas de maíz que intencionalmente doblan o quiebran los agricultores, con el fin de que el fruto no siga recibiendo más humedad y termine de madurar aún en la planta, antes de ser cosechada. Un acto que también relacionamos, con la despedida y retirada de las lluvias, o madres míticas, para que los cultivos se logren.

³⁸ Un acto similar observé meses antes en Las Latas, cuando una mujer buscó ahuyentar un fuerte torrencial arrojando sal hacia su solar.

CONSIDERACIONES FINALES

CAPÍTULO 7

CONSIDERACIONES FINALES

A diferencia de celebraciones tipo *neixa*, que no se realizan cada año, la fiesta del tambor, se llevaba a cabo ininterrumpidamente año con año, en los últimos días del mes de octubre o en las primeras semanas de noviembre, y en ella se combinan dos ciclos festivos, uno anual y otro quinquenal. El primero se relaciona con el ciclo de las estaciones, las actividades agrícolas y los frutos de las milpas, y el segundo con el ciclo vital de los seres humanos, cuya medición de cinco años, tendría como equivalencia cinco temporales, tiempo necesario a partir del cual se adquiere cierta condición humana.

A pesar de que la fiesta se lleva a cabo hacia el final de la temporada de lluvias y en ella los frutos de la milpa y los niños, son figuras centrales, no se trata propiamente de una fiesta de la cosecha, sino de un ritual que busca coadyuvar para bien lograr los cultivos y la vida de los niños. Pues hasta ese momento, tanto los niños como los frutos tiernos aún deben seguir madurando. Se trata de un tiempo crucial, en donde la excesiva humedad y la falta de la indicada radiación solar, a lo que se suman las primeras heladas, aún siguen comprometiendo el desarrollo de las milpas.

Para contribuir a la consecución del trabajo agrícola, el buen desarrollo de las milpas y por ende la maduración de los frutos, en vísperas de poder ser cosechados, y la vida de los niños. La comunidad y sus familias, por intermediación del *mara'akame* solicitan y convocan la presencia de diversos

ancestros o deidades, para que participen en una fiesta dedicada en su honor, a través de la cual se busca y se espera incidir positivamente en sus determinaciones.

Con el ritual, se busca que las madres míticas que anteriormente habían sido traídas en forma de lluvia durante la celebración del *Hikuri Neixa*, ahora se retiren, y de que el padre Sol, nuevamente alcance la supremacía que antes había perdido durante la época de lluvias, la gran noche o *t+karipa*, para que la tierra se seque y los frutos maduren.

Es un tiempo de alternancia, en donde se logra desplazar a las deidades femeninas, no sin antes recibir de la madre maíz, *Niwetsika* y la madre joven águila, *Werika Wimari*, sus frutos e hijos, en forma de mazorcas, calabazas y niños. Se trata de un proceso ritual que invierte dualismos asimétricos en el sentido que lo propone Dumont (1980 [1966]), de pares de oposiciones binarias que expresan relaciones de jerarquía, que se contraponen y rivalizan.

Para lograrlo, mazorcas, calabazas y niños, identificados como frutos tiernos, emprende un viaje por una amplia geografía ritual hasta las distintas moradas de los ancestros que les han otorgado la vida. Se trata de una navegación por tierra, mar y aire, en donde los *iyarite* o almas de los frutos, en forma de copos de algodón, son trasladados por el *mara'akame* de un sitio a otro, un desplazamiento que en su primera parte, realizan todos volando por un supra(mundo), y en su segunda parte, únicamente las calabazas y mazorcas, flotando y sumergidas por el infra(mundo).

Dicho viaje, es acompañado por el canto del *mara'akame* y la percusión del tambor, un artefacto que durante el ritual sufre un proceso de metamorfosis, pasando de ser un objeto inerte a ser un artefacto con vida, un sujeto, específicamente el ancestro venado *Tamatsi Kauyumari*, *alter ego* del especialista ritual, con quien el *mara'akame* se relaciona e interactúa para obtener su canto y trasladar las almas de los frutos tiernos hasta sus destinos, quienes por sus propios medios, acompañados o a bordo del ancestro, cual si de una embarcación se tratase, realizan su viaje.

Las acciones emprendidas en torno al tambor, son un buen ejemplo para criticar el simplismo de la antropología mesoamericanista en torno a la sacralidad, vida y agencia de los objetos, *per se*. Pues es el contexto ritual la clave para entender la complejidad de dichos procesos y la producción de imágenes poderosas, que en el caso del *tepo* involucran tanto a su confección pero mayormente su atavió, a partir, de su parche, hecho con piel de venado, su decoración con morrales, guirnaldas y bules de tabaco, y la producción de arte visual sobre su tronco, con pinturas de *uxa*, imágenes-texto, que más que representar, presentan a un ser poderoso, con vida y voluntad, que lleva a los participantes en la fiesta hasta lugares distantes.

Especial relevancia tienen las acciones que otras personas realizan, apoyando al especialista ritual, para entender la vida y la agencia del *tepo*, como son la aplicación de fuego en el interior del tronco del tambor, la percusión de su parche, el acompañamiento del instrumento con la percusión de las sonajas, e incluso la formación de herradura que a los costados del *mara´akame* forman quienes se sientan, pues es la suma de actividades individuales, comandadas por el chamán, las que colectivamente generan la imagen del ancestro *Tamatsi Kauyumarie*.

A pesar del papel central que el *mara´akame* ocupa como cantor y oficiante del ritual, los procesos antes mencionados, hacen que su autoridad quede subsumida a la del instrumento, pues la vida y agencia del tambor, basada tanto en la acción enunciativa del especialista ritual, como en las múltiples actividades en las que participan multitudes, en donde el *mara´akame* es uno más, hacen que el objeto cobre autonomía y agencia, ya que muchos participantes, al final terminan siendo nadie, sino el propio ancestro como subjetividad.

Así mismo, y como subjetividad, la imagen ritual del ancestro venado y su accionar, es percibida de forma visual a partir de las figuras de animales y plantas, pintadas con *uxa* sobre el tronco del tambor, las figuras de venados tejidas con guirnaldas de flores colocadas sobre las fachadas de algunos templos *xirikite*, y las cabezas con piel de venado astadas que se utilizan para

señalar el avance de los peregrinos, provenientes de los animales cazados, que previamente se entregaron para que se realizara la fiesta.

Sin embargo, más que de forma visual, la imagen del ancestro venado es percibida de manera auditiva, pues la percusión del tambor, es el habla propia de *Tamatsi Kauyumari*, doble del *mará akame*, quien relata mediante el canto su travesía. Se trata a nuestro parecer de una quimera sonora, en el sentido de Severi (2008), ya que el golpeteo rítmico y constante de su parche, hace audible el pulso de su corazón, y la marcha o golpeteo de sus pezuñas, a lo que se le suma la percusión de las sonajas, que son percibidas como el jadeo de su respiración, pero también como el batir de sus alas, generando con dichos sonidos, la imagen sonora de un venado en pleno vuelo.

Para Neurath (2013) en el arte antiguo mesoamericano y en el arte huichol, abundan los objetos personificados o, incluso, deificados, que son protagonistas de la religión y el ritual, sin embargo señala que no se trata de seres animados de la naturaleza, sino de productos del poder ritual, un principio que opera en el *tepo*, un objeto dotado de vida con la llegada del alma del ancestro venado y en cuyo interior los movimientos de la deidad enclaustrada logran ser controlados por el *mará akame*.

En cuanto a los frutos tiernos, es relevante señalar que en la tradición intelectual *wixaritari*, los frutos de la milpa y los niños, no son considerados únicamente como el producto de los esfuerzos y acciones físicas de los seres humanos, sino de una combinación entre estas y el trabajo ritual, en donde las cacerías de venado, las fiestas, los peregrinajes, las entregas de ofrendas y la misma siembra del maíz, se sintetizan como un gran esfuerzo o sacrificio, mediante el cual se espera obtener algo de las deidades, pues únicamente bajo su intervención es como se pueden tener las cosas que los huicholes necesitan y quieren.

Presentes en las milpas y en los hogares de las familias *wixaritari*, durante la fiesta del tambor, los frutos de la milpa, mazorcas y calabazas, y los niños, recién nacidos y hasta con cinco años de edad, son considerados y tratados

como iguales. Identificados, mazorcas, calabazas y niños, son reconocidos como seres cuya vida es reciente e inacabada, en donde ambos además de ser frutos tiernos, son vástagos en primera instancia de la misma madre o ancestro mítico, la joven águila *Werika Wimari*, quien junto a otras deidades, les ha dado alma o *iyari* para que vivan.

Tanto mazorcas, como calabazas y niños, son hijos o frutos, que las deidades entregan a los seres humanos, en forma de contradones, obsequios obligados a través de los cuales se retribuye el trabajo físico y ritual de los seres humanos, y en especial de sus ofrendas, *Indian gift*, que a manera de dones no desinteresado como lo señala Parry (1986), esperan una respuesta con algo equivalente.

De tal manera, que tanto los frutos de la milpa, como los niños que los dioses obsequian a los seres humanos, forman parte de un intercambio de regalos, contradones en respuesta a dones previos, con los que se da cumplimiento a contratos, teóricamente voluntarios, pero hechos y devueltos obligatoriamente por el destinatario. Se trata paradójicamente de dones que ni son libres, ni son gratuitos, y mucho menos recíprocos como lo propuso Mauss (1971), pues son intercambios no equitativos, en donde los huicholes a cambio de sangre, comida, danzas, cantos, flechas y jícaras, esperan abundantes cosechas e hijos.

Respecto a las evidentes diferencias morfológicas entre frutos de la milpa y niños, y sus corporalidades diversas, estas no son un motivo que haga que se cuestione su identificación, la cual incluso es reforzada a partir de los elementos con la que los padres elaboran sus ofrendas o la asignación de nombres que son puestos a los niños, de tal forma que cada ofrenda es acompañada de un *xite o jilote*, una brote de mazorca en sus primeras fases de crecimiento y muchos nombres propios dados tanto a niños como a niñas, se refieren a frutos de la milpa, sus partes o distintos procesos de crecimiento de la planta.

Sus distintas morfologías, ponen de manifiesto que la corporalidad se define por su inestabilidad natural y que a pesar de sus diferencias corporales, los bebés y niños pequeños son algo más próximo a los vegetales o frutos de la milpa, que a la humanidad, tratándose de seres inmaduros, incompletos, en transito de ser. Se trata de un estado de indefinición ritual, en donde las identificaciones son parciales como lo señala Severi (2008), una condición intermedia, en donde ni se es del todo un fruto, ni tampoco un humano, sino un ser en devenir.

Así mismo, la participación de los niños en el ritual, expresa una serie de relaciones contradictorias, ya que a pesar de su cercanía con los ancestros, a raíz de su viaje hasta *Wirikuta*, estos no experimentan una iniciación, pues se trata de un peregrinaje inconcluso y a medias, en donde no realizan el viaje por el inframundo, como si lo hacen los frutos, quienes sacrificándose alcanzan la iniciación, convirtiéndose en un ancestro deificado en forma de atado, que transformado en alimento, los propios niños comen al final de la fiesta.

El viaje de los niños a *Wirikuta*, no busca iniciarlos, sino pagar deudas rituales, pues paradójicamente el acercamiento de los niños a las moradas de las deidades, es un medio para alejarlos de estas, con el fin de que alcancen su transición a la humanidad, rompiendo su identificación con los frutos al dejar de ser *tuwaino*, una vez que han cumplido cinco peregrinajes y se les han retirado las alas.

A pesar de que la fiesta del tambor, forma parte del ciclo ritual agrícola en donde la supremacía del Sol vuelve a instalarse y los peregrinajes a *Wirikuta* reinician, queda claro de que los niños no experimentan una iniciación, a pesar de la portación de pintura uxa amarilla sobre sus rostros, con la que en múltiples ocasiones se les ha equiparado con los peregrinos adultos de los grupos de *hikuritamete*, cuyas pinturas manifiestas no sólo su condición de viajeros, sino la obtención de visiones, cuando en los niños, su breve luminosidad queda eclipsada rápidamente por la protección de pintura corporal negra, que al igual que en los funerales es utilizada como un medio defensivo para invisibilizar a los presentes, frente a los peligros.

Una lectura distinta sobre la fiesta, en donde la condición humana de los niños no se da por sentado y una puntual atención en torno a los procesos rituales, nos muestra que la fiesta del tambor, no busca que los niños se acerquen a los ancestros, sino paradójicamente distanciarlos, con el fin de concretar su transición en seres humanos, devenir que también fractura la identificación entre niños y frutos, una ruptura que permite comer a las calabazas y las mazorcas, sin el peligro de estar comiendo a un congénere y cometiendo un acto de canibalismo, alimentándose de un miembro de la propia especie.

BIBLIOGRAFÍA

Alcocer, Paulina y Johannes Neurath

2007 “El uso de las herramientas mágicas”, en: *revista Artes de México*, número 85, 33-47.

Anguiano, Marina

1996 “Muuqui Cuevixa: Time to bid the dead farewell”, en: Stacey B. Schaefer y Peter T. Furst (eds.), *people of the peyote. Huichol Indian history, religión, and survival*, University of New Mexico Press, Alburquerque, 1996: 377-388.

Anguiano, Marina y Peter, Furst

1987 [1978] La endoculturación entre los huicholes. INI. México.

Artes de México

2005 “Arte huichol”, en: *Artes de México*, número 75, México.

2007 “Arte Antiguo cora y huichol”, en: *Artes de México*, número 85, México.

Barfield, Thomas

2007 Diccionario de Antropología. Siglo XXI editores. México.

Bauml, James, Gilbert Voss y Peter Collings

1990 “Uxa Identified” en *Journal of Ethnobiology*, vol. 10, núm. 1, pp. 99-101.

Benítez, Fernando

2002 [1968] Los indios de México, Tomo II, Los huicholes. Ediciones ERA. México.

CDI

2006 Bajo el cielo de los trópicos: el gran explorador noruego Carl Lumholtz. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Museo de Historia Cultural de la Universidad de Oslo; Helen Kierulf Svane (traductora). México. CDI.

Chamoux, Marie Noëlle

2001 “Persona, animacidad, fuerza”, en: *La noción de vida en Mesoamérica*. Perig Pitrou, María del Carmen Valverde Valdés, Johannes Neurath (coords.). UNAM-CEMCA. México.

Descola, Philippe

1996 La selva culta. Simbolismo y praxis en la ecología de los achuar. Abya-Yala, Ecuador.

2001 Mas allá de la naturaleza y la cultura (título original: *Par-delà la nature et la cultura*), Colección biblioteca andina de bolsillo – Instituto Francés de Estudios Andinos, no 19, colección alasitas – lluvia editores. Perú.

De la Torre López, Matz Ramón

2000 “Fiesta del tambor en el día bajando con los angelitos”, en: *7 Rayos, defensor de la patria huichol y su cultura*. CONACULTA – FONCA. México.

Dumont, Louis

1980 [1966] *Homo hierarchicus. The caste system and its implications*. University of Chicago. Chicago

Eguiluz P., T.

1978 Contribución al conocimiento de los pinos mexicanos. Tesis profesional. E.N.A. Chápingo, 700 p. México.

Eliade, Mircea

1996 [1951] El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Fondo de Cultura de México. México.

Fikes, Jay C.

1985 *Huichol Indian Identity and Adaptation*, tesis de doctorado en antropología, Ann Arbor, University of Michigan.

1993 “To be or not to be. Suicide and sexuality in huichol indian funeral-ritual oratory”, en: A. Krupat (ed.), *New voices in native american*

literary criticism, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, pp. 120-148.

García de Weigand, Acelia y Phil C., Weigand

1992 “Muerte y luto entre los huicholes del Occidente de México, en: Phil C. Weigand (ed.), *Ensayos del Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista y el Colegio de Michoacán, México, pp. 215-233.

Geist, Ingrid

2005 Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental. INAH, México.

Gell, Alfred

1998 *Art and agency*. Clarendon Press, Oxford.

González, Ríos Guadalupe

2005 “El viaje del difunto”, en *Artes de México*, número 75, pp. 30a - 30d, México.

Gutiérrez del Ángel, Arturo

2002 La peregrinación a *wirikuta*: el gran ritual de paso en los huicholes. INAH/Universidad de Guadalajara. México.

2010 Las danzas del padre Sol. Ritualidad y procesos narrativos en un pueblo del occidente de México. UNAM-IIA, México.

Holbraad, Martin

2008 “*Ontology*’ is just a new word for ‘culture’”, en: Soumhay Venkatesan (ed.), *Ontology is just another word for culture. Motion tabled at the 2008 meeting of the Group for Debates in Anthropological Theory (GDAT), Manchester, University of Manchester*, pp., 32-39.

Iturrioz, Leza José Luis

1995 Relatos huicholes, lenguas de México, #11, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Dirección General de Culturas Populares. México.

Kindl, Olivia

2003 La jícara huichola: un microcosmos mesoamericano. INAH/Universidad de Guadalajara. México.

Kind, Olivia y Neurath, Johannes

2005 "Materiales del arte huichol", en: *Artes de México*, número 75, pp. 26 - 34, México.

2008 "El arte como construcción de la visión: *nierika* huichol, interacciones sensibles y dinámicas creativas", en: Olivia Kindl y Johannes Neurath (coords.), *Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos, Suplemento de Diario de Campo*, núm. 48, México, CNAN-INAN, pp. 33-57.

Liffman, Paul M.

2012 La territorialidad wixarika y el espacio nacional. Reivindicación indígena en el Occidente de México. El Colegio de Michoacán/CIESAS. México.

López Austin, Alfredo

2008 Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos nahuas. UNAM-IIA. México.

1999 "Misterios de la vida y de la muerte", en: *Revista Arqueología Mexicana*, vol. II, núm. 40, noviembre-diciembre, pp. 4-10. México.

Lumholtz, Carl

1902 *Unknown Mexico. A Record of Five Year's Exploration Among the Tribes of the Western Sierra Madre; in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; and Among the Tarascos of Michoacan*, 2 vols., Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1902 (edición facsimilar, Nueva York, Dover Publications, 1987).

1946 El México desconocido. Tomo II. Publicaciones herrerías. México.

1986 El arte simbólico y decorativo de los huicholes. INI. México.

2006 El México desconocido. Tomo II. CDI. México.

MacGaffey, Wyatt

1986 *Religion and Society in Central Africa*, University of Chicago Press, Chicago.

Magaloni Kerpel, Diana

2014 Los colores del nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino. UNAM – *The Getty Research Institute*. México.

Manzanares Monter, Sara Alejandra

2009 El sistema de cargos de los *Xukuricate*: Parentesco y poder en una comunidad *wixarika*. UNAM-IIA. México.

Matos Moctezuma, Eduardo

2013 “La muerte entre los mexicas. Expresión particular de una realidad universal”, en: *Revista Arqueología Mexicana*, edición especial, número 52, octubre, pp. 8-35. México.

Mauss, Marcel

1971 “Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas”, en: *Sociología y antropología*. Tecnos. Pp. 152-263. Madrid.

Negrín, Juan

2005 “Corazón, memoria y visiones”, en: *Arte huichol. Revista Artes de México*, número 75.

Neurath Kugler, Johannes

2000 “El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola”, en: *Desacatos*, núm. 5 “La cosmovisión de los actuales grupos de indígenas de México”. CIESAS. México. pp. 57-77.

2002 Las fiestas de la casa grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola. INAH/Universidad de Guadalajara. México.

2008a “Alteridad constituyente y relaciones de tránsito en el ritual huichol: iniciación, anti-iniciación y alianza”, en: *Revista Cuicuilco*. Vol. 15. Núm 42. Enero-abril. Pp. 29-44. ENAH. México.

2008b “Momias, piedras, chamanes y ancestros. Un estudio etnohistórico sobre la temporalidad de la muerte en el Gran Nayar”, en: Lourdes Báez Cubero y Catalina Rodríguez Lazcano (coords), *Morir para vivir en Mesoamérica*. COVAP-INAH, pp. 23-56. México.

2009 “La boda del maíz y la fragilidad de la alianza”, en: *Ciencias*, Núm. 92 – 93, octubre – marzo, pp. 34 – 40. UNAM. México.

2011 “Don e intercambio en los mundos rituales huicholes. Una contribución a los debates sobre chamanismo y ontologías indígenas”, en: *Chamanismo y curanderismo: nuevas perspectivas*,

- coord. Laura Romero, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- 2013 La vida de las imágenes. Arte huichol. Artes de México/CONACULTA. México.
- Ortiz Monasterio, Pablo
- 1992 Corazón de venado, ed. Casa de las imágenes, México.
- Pacheco Bribiesca, Ricardo Claudio
- 2010 Ambivalencia y escisión en el concepto de persona *wixarika* (huichol): El ritual mortuorio y su búsqueda para lograr la invisibilidad. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. UNAM-IIF. México.
- 2013a “Centros anímicos y pintura corporal en rituales *wixaritari* (huicholes)”, en: *Estudios Mesoamericanos*, vol. 13, pp. 67-74.
- 2013b “Iniciación y entidades anímicas en narrativas de sueños *wixaritari* (huicholes)”, en: *Los sueños y los días, chamanismo y nahualismo en el México actual*. Tomo I. Pueblos del Noroeste, Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas, coords. INAH. México, pp. 221-244.
- 2013c Grafismos faciales y visiones del mundo acuático, ensayo-cédula de una pieza arqueológica del MNA. UNAM. México (mecanoescrito).
- 2013d El tambor huichol, noción de persona y pintura corporal, ensayo-cédula de una pieza etnográfica del MNA. UNAM. México (mecanoescrito).
- s/f Volverse invisible ante los muertos. El uso de pintura corporal negra en los rituales funerarios *wixaritari*. IIH-UNAM. México. (en prensa).
- Pacheco Bribiesca, Ricardo Claudio, Reyes Antonio, Andrés Oseguera, Johannes Neurath y Eduardo Saucedo
- 2008 “De la ambivalencia al tabú. Las transformaciones del concepto de persona en el noroeste de México”, en *Cosmovisión y mitología*, INAH, México (Proyecto Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio).
- Palafox Vargas, Miguel
- 1985 Violencia, droga y sexo entre los huicholes. México. INAH.

Parry, Jonathan

1986 "The gift, the Indian gift and the 'Indian gift' en: Man. *The journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 21, núm 3, pp. 453-473.

Pitarch Ramón, Pedro

1996 *Ch'ulel*: Una etnografía de las almas tzeltales. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.

2000 "Conjeturas sobre la identidad de los santos tzeltales", *Journal de la Société des Américanistes* 86, París, pp. 129-148.

2013 "Sobre el mal del texto. Lenguaje, escritura, enfermedad" en *La Cara Oculta del Pliegue. Antropología Indígena*. Ed. Artes de México-CONACULTA, México, pp. 65-93.

Preuss, Konrad Theodor

1998 Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de [...] (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (eds.), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-INI. México.

1998 [1908] "Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Occidental", en: *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayo sobre coras, huicholes y mexicaneros* de [...] (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (eds.), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-INI, pp. 265-287. México.

Romero López, Laura Elena

2011 Ser humano y hacer el mundo: La terapéutica nahua en la sierra negra de Puebla. Tesis de Doctorado en Antropología. UNAM-IIA. México.

Sahlins, Marshall

2011 La ilusión occidental de la naturaleza humana. FCE. México.

Santos-Granero, Fernando

2009 The occult life of Things. Native amazonian theories of materiality and personhood. The University of Arizona Press. U.S.A.

Schultes, Richard Evans y Albert, Hofmann

2010 Plantas de los dioses. FCE. México.

Severi, Carlo

1996 La memoria ritual, locura e imagen de un blanco en una tradición chamánica amerindia. Ediciones Abya – Yala. No. 30. Ecuador.

2008 “Autoridades sin autor. Formas de la autoridad en las tradiciones orales”. Mecanoescrito. Traducción de Natalia Gabayet.

Vázquez, Mario

2000 [1996] Montañas, duendes, adivinos... / Carl Lumholtz. México. INI, Colección Raíces.

Viveiros de Castro, Eduardo

2003 “Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena”, en Adolfo Chaparro Amaya y Christian Shumacher (eds.), *Racionalidad y discurso mítico*, Centro Editorial Universidad del Rosario, Bogota, pp. 191-243.

Zingg, Robert M.

1982 Los huicholes, una tribu de artistas, volúmen II. INI. México.

GLOSARIO

A	
<i>aikutsi</i>	pequeña jícara que se utiliza para contener líquidos en las fiestas, especialmente agua traída de los lugares de culto, peyote seco diluído en agua, y todo tipo de bebidas rituales. Kindl (2003) señala que se elabora con una planta llamada <i>Lagenaria siceraria</i> .
<i>awa, -te</i>	cuerno, asta.
<i>awatame, -te</i>	cazador de cuernos, grupo. (Neurath, 2002: 361. los míticos primeros cazadores de venado).
<i>a+te</i>	variedad de hormigas, cuyas piedrecillas de sus hormigueros son utilizadas para introducir las en las sonajas rituales <i>kaitsa</i> .
H	
<i>haramari</i>	ave que habita en las costas del Océano Pacífico, de plumaje color negro, con líneas blancas, cuya textura ondulada semeja el movimiento o olas del mar, con las cuales son confeccionados algunos <i>muwierite</i> .
<i>hakeri, -tsixi</i>	“angelito”, cargo ritual para niños.
<i>hikuri</i>	peyote (<i>Lophophora williamsii</i>).
<i>Hikuri Neixa</i>	“la danza del peyote” o fiesta del peyote, también conocida como “la fiesta del maíz tostado” o “la fiesta del esquite”.
<i>hikuritame, -te</i>	peyotero, jicarero, cargo del <i>tukipa</i> .
<i>huta</i>	dos.
<i>huku</i>	pino.
I	
<i>iyari</i>	alma, espíritu, vida, fuerza vital, corazón, centro, interior.
+	
<i>+ki</i>	atado de mazorcas, personificación de la deidad femenina o ancestro mítico <i>Tatei Niwetsika</i> .
<i>+r+</i>	flecha

<i>+r+mutigo</i>	lugar de culto en la ruta de peregrinaje al desierto de San Luís Potosí, antes de llegar a <i>Wirikuta</i> .
K	
<i>kaitsa</i>	sonaja de uso ritual, cuyo nombre es el mismo que se asigna al árbol de donde procede el fruto o bule con el cual se fabrica el instrumento musical.
<i>Kam+ki, -te</i>	“la gente lobo”, clase de ancestros míticos asociados con el poniente, los primeros cazadores de venado, identificados con los <i>awatamete</i> .
<i>kanari</i>	pequeña guitarra de fabricación local o instrumento de cuerdas, utilizado para ejecutar piezas musicales obtenidas en Wirikuta, a partir de los sueños de los peyoteros.
<i>kariuxa</i>	árbol y madera de cedro blanco, utilizada para la fabricación de instrumentos de percusión como los tambores <i>tepo</i>
<i>Kauyumari</i>	“el que no conoce su nombre”, deidad venado, héroe cultural o <i>trickster</i> , también: <i>Tamatsi kauyumari</i> .
<i>kawiteru-tsixi</i>	“principal”, miembro del consejo de ancianos, cargo vitalicio del tukipa y la comunidad.
<i>Keuruwi</i>	cerro ubicado al oriente de <i>keuruwit+a</i> .
<i>keuruwit+a</i>	“abajo del cerro <i>keuruwi</i> ”, ranchería y <i>tukipa</i> de la comunidad <i>tuapurie</i> ; español: La(s) Lata(s); nombre esotérico: <i>yukaimuta</i> .
<i>Kumukite</i>	“los lobos” (Neurath, 2002: 362. <i>Kam+kite</i> , “la gente lobo”, clase de ancestros míticos asociados con el poniente, los primeros cazadores de venado, identificados con los <i>awatamete</i> .
<i>kunieri</i>	Corteza de árbol, que envuelve la madera interior de los troncos.
<i>kuixu</i>	<i>aguililla</i> .
M	
<i>mara´akame, -te</i>	“soñador”, chamán, curandero, cantador.
<i>matsiwa</i>	pulso, pulsera, nombre de persona.
<i>maxa</i>	venado y árbol de amate.
<i>maxakwaxi</i>	cola de venado, como instrumento ceremonial: cola de venado pegada a una vara (al igual que las varas ceremoniales con plumas, el <i>maxakwaxi</i> se considera un <i>muwieri</i>).
<i>maye</i>	<i>león</i> , jaguar, “puma” (Neurat, 2002: 364).
<i>Mouturi</i>	Nombre propio dado a varones.
<i>muki</i>	muerto.
<i>Muki Kuewixa</i>	ritual mortuorio. (<i>müüqui cuevixa</i> , término utilizado por: Anguiano, 1996).
<i>muwieri, -te</i>	vara ceremonial con plumas, sirve para establecer contacto con deidades, lugares sagrados y rumbos cardinales.
N	
<i>Nakawe</i>	“Carne vieja”, monstruo mítico, transformación (o aspecto) de la diosa <i>takutsi</i> .

<i>Namawita Neixa</i>	“fiesta de la siembra” (Neurath, 2002: 364). “danza de tapar las lluvias; ceremonia celebrada poco antes de sembrar en mayo o junio para propiciar las lluvias” (Liffman, 2012: 273). “ritual relacionado con actividades agrícolas, que celebra el principio de la siembra de los coamiles, por el mes de julio” (Kindl, 2003: 269).
<i>Nia´ariwamete</i>	danzantes de la fiesta <i>Namawita Neixa</i> que representan los cinco desdoblamientos de la diosa <i>Tatei Nia´ariwame</i> .
<i>neixa</i>	danza, mitote.
<i>nierika</i>	cara, mejilla, “instrumento para ver”, “escudo”, espejo, cuadro de estambre, tipo de ofrenda circular elaborado de varitas y estambre, “el donde ver”.
<i>Niwetsika</i>	atado de mazorcas que representa a la diosa <i>tatei niwetsika</i> o sus cinco desdoblamientos (mazorcas de los cinco colores).
P	
<i>Parietsie</i>	“lugar del amanecer”, también <i>paritek+a</i> .
<i>Paritek+a</i>	El “Cerro del amanecer”, ubicado cerca de Real de Catorce, San Luis Potosí, también: <i>reu´unari</i> .
<i>puwari</i>	variedad local de flor de cempasúchil.
R	
<i>Reu´unari</i>	“Cerro quemado”, véase: <i>paritek+a</i> y <i>parietsie</i> .
T	
<i>ta</i>	prefijo que indica pertenencia, nuestra(o).
<i>Taimarita</i>	ranchería de la comunidad de <i>tuapurie</i> .
<i>tapesti</i>	tapanco de uso ritual, que se construye temporalmente al lado de un <i>xiriki</i> , en el costado sur.
<i>takauye</i>	<i>Padre Sol</i> .
<i>Takutsi</i>	“ <i>Nuestra (Bis)Abuela</i> ” o “ <i>Nuestra Semilla Germinada</i> ”, diosa de la fertilidad.
<i>Takutsi Nakawe</i>	ancestro mítico femenino, abuela, en su <i>personificación malevola</i> .
<i>Tamatsi</i>	“Nuestro Hermano Mayor”, dios venado o dios de la estrella de la mañana.
<i>Tamatsi Watakame</i>	Nuestro hermano el primer cultivador.
<i>Tamatsi´Eaka Teiwari</i>	“ <i>Nuestro Hermano Mayor, el Vecino (Mestizo) Viento</i> ”, dios del viento.
<i>Tamatsi Kauyumari</i>	“ <i>Nuestro Hermano Mayor kauyumari</i> ” (véase <i>kauyumari</i>).
<i>Tamatsi Parietsika o Partsika</i>	“ <i>Nuestro Hermano Mayor que Camina con el Amanecer</i> ”, dios venado asociado con el oriente.
<i>Tatei Werika Wimari</i>	Nuestra madre la joven aguila, identificada con la Virgen de Guadalupe.
<i>Tateiteime</i>	nombre genérico de las diosas madres.

<i>Tatei Neixa</i>	“la danza de nuestra madre”, también: “fiesta del elote o del tambor” o <i>Wima Kwaxi</i> . “tatei neiya” (Furst y Anguiano, 1987: 5-6).
<i>Tatei Kiewimuka</i>	diosa madre de la lluvia, también Tatei Nia´ariwame, del poniente, asociada con una cueva cercana al pueblo cora de La Mesa del Nayar, Nayarit; la “madre” del venado.
<i>Tatei Niwetsika</i>	diosa madre del maíz, tiene cinco desdoblamientos que representan las mazorcas de los cinco colores, conceptualizados todos como hermanas y esposas de <i>Watakame</i> . Las “muchachas maíz” se representan conjuntamente por un atado de mazorcas que se guarda en los <i>xirikite</i> parentales.
<i>Tatei Ut+´anaka</i>	diosa madre del pez bagre.
<i>Tatewari</i>	“Nuestro Abuelo”, dios del fuego.
<i>Tayau(pa)</i>	“Nuestro padre”, el Sol, también <i>tawewiekame</i> .
<i>tei</i> madre.	
<i>teiyari</i>	madre mítica, ancestral, alma de la madre, atado de mazorcas de cinco colores o <i>+ki</i> .
<i>tepali o tepari</i>	Piedra de cantera, labrada por lo regular en forma de disco, las cuales pueden o no presentar un orificio en el centro de extremo a extremo, algunas pueden presentar dibujos en una o dos de sus caras, soliendo ser colocadas en el piso, fachadas y paredes de templos, como en el centro de patios rituales cubriendo pozos, y en cuyos orificios se vierten líquidos, alimentos y sangre de animales sacrificados, con los cuales se alimenta a las deidades. Los <i>teparite</i> también son altares sobre los cuales se colocan esculturas de dioses y artefactos rituales como el tambor <i>tepo</i> .
<i>tepo</i>	tambor vertical, con base trípode, de uso ritual.
<i>Te´akata</i>	“lugar del horno”, centro ceremonial ubicado en una barranca al poniente de <i>tuapurie</i> .
<i>tuwaino</i>	Nombre dado a los niños pequeños, recién nacidos y hasta cinco años de edad. <i>teuainurixé</i> (Preuss, 1998: 274). <i>tevainuríxi</i> ” (Anguiano y Furts, 1987: 59).
<i>tuaxa</i>	árbol y madera de roble.
<i>tunuari</i>	parte del día en donde suceden cosas buenas.
<i>tukari</i>	(día, claridad, de las doce de la noche a las doce del día, cosa de bien, cosa clara, cosa luminosa) mediodía, luz solar, vida solar.
<i>Tukaripa</i>	época de secas.
<i>Tukipa</i>	“donde está el tuki”, centro ceremonial.
<i>Tuki, -te</i>	templo grande de planta circular u ovalada.
<i>Tsarixi</i>	hormigas arrieras, seres míticos.
<i>tsauxirika</i>	“cargo principal de los peregrinos y jefe de los <i>tukipa</i> y los <i>xirikite</i> ” (Gutiérrez, 2002: 300-301).

<i>t+kari</i>	(noche, oscuridad, de las doce del día a las doce de la noche, temporal) vida nocturna, la medianoche, la oscuridad.
<i>t+kariipa</i>	“cuando es media noche”, metafóricamente: la temporada de las lluvias (<i>witarita</i>) (Neurath, 2002: 369). El temporal, la época de lluvias.
<i>tserieta</i>	(Ricardo: derecha, sur), (Johannes: izquierda, sur, punto solsticial de invierno), (Aedo: derecha, norte).
<i>tsik+ri</i>	cruz romboide, tejida con estambre, que simboliza principalmente los rumbos del universo.
<i>tsuayari</i>	resina de árbol, principalmente pino.
<i>Tuapurie</i>	comunidad o pueblo de Santa Catarina Cuexcomatitlán.
<i>tuaxa</i>	árbol o madera de roble.
<i>tuxari</i>	pasta negra, resultante de mezclar salvia con cenizas, utilizada en los rituales mortuorios (Anguiano, 1996: 386).
<i>tuxu</i>	<i>Salvia real</i> , planta que se usa para aliviar dolores estomacales y para preparar la infusión y el pigmento negro, que se utiliza en los rituales mortuorios.
<i>tzapomuyewe</i>	ranchería abandonada, perteneciente a una familia de Las Latas, ubicada en el lado contrario de la barranca que cruza al poblado de <i>Taimarita</i> y cuyo nombre se debe al número de árboles de zapote que en el lugar se encuentran.
U	
<i>upari</i>	banco de fabricación local.
<i>uweni, -te</i>	equipal de fabricación local.
<i>uxa</i>	"raíz de color amarillo que sirve para elaborar pinturas faciales y otros diseños" (Neurath, 2002: 370), "raíz amarilla recolectada en Wirikuta, los peregrinos la utilizan como pintura ritual" (Gutiérrez, 2002: 301), "uxa pintura amarilla utilizada para hacer pinturas faciales, con la cual los peyoteros se distinguen de las demás gentes" (Kindl, 2003: 274).
W	
<i>Wawe</i>	<i>planta de amaranto</i> .
<i>Wima Kwaxi</i>	uno de los nombre con el que también se conoce la fiesta del tambor, también llamada <i>Tatei Neixa</i> . Corresponde a la primera fase en donde el tambor es percutido. " <i>wima'kwari</i> " (Lumholtz, 1986: 217).
<i>Watakame</i>	primer cultivador, antepasado mítico de los huicholes.
<i>werika</i>	águila.
<i>Werika -te</i>	cargo o responsabilidad ritual dado a varones adultos durante la fiesta del tambor.
<i>Werika Wimari</i>	madre mitica, la joven aguil.

<i>Wirikuta</i>	desierto donde crece el peyote, al poniente de <i>paritek+a</i> y Real de Catorce.
<i>Witaimari</i>	ritual mortuorio, <i>hutaimari</i> (García, 1992).
<i>wixarika, wixaritari</i>	huichol(es).
<i>wainuri(te)</i>	alas invisibles que portan los niños pequeños.
X	
<i>xaweri</i>	instrumento cordófono de fabricación local, tocado con arco, que acompaña la música de <i>kanari</i> .
<i>xiriki, -te</i>	adoratorio, templo pequeño.
<i>xita</i>	brote tierno de maíz o jilote, mazorca cuyos granos aún no han cuajado
<i>Xitakame</i>	nombre propio dado a varones, en alusión a los brotes tiernos de mazorcas, también llamados <i>xita</i>
<i>xukuri, -te</i>	<i>jícara</i>
<i>xukuri´+kame-te</i>	“persona jícara”, jicarero, encargado del tukipa.
<i>xutsi</i>	calabaza
Y	
<i>y+marika, y+mari,</i>	pintura coloro negro, elaborada con pigmento vegetal, mezclando restos carbonizados de madera de ocote pulverizados, con una infusión hecha con agua y la planta de <i>tuxu</i> . Pintura con la que se marcan las personas en los rituales mortuorios.
<i>y+mariene</i>	
<i>Yukaimuta</i>	nombre esotérico del centro ceremonial de Las Latas.

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

1	Niña colaborando con su familia en la siembra de maíz, Las Latas, Jalisco, 1994. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	57
2	Parte de la colección de nuestro conocido. En ella, hay plumas de aves de regiones como la costa del Océano Pacífico, los cañones y planicies de la Sierra Madre Occidental, o el desierto en San Luís Potosí. Las Latas, 2012. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca	61
3	El codiciado <i>muwiere</i> de plumas del ave <i>haramari</i> . Las plumas largas proceden de las alas del ave, y en la parte interna de ellas puede apreciarse una textura rugosa, acanalada. Las plumas pequeñas del copete, se distinguen por una línea blanca en el centro. 2012. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	62
4	Ejemplar de pino <i>Lumholtzii</i> muerto, cerca de la barranca de <i>Taimarita</i> , 2014. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	67
5	“Pinos Lumholtzli”, Tutuhuaca, Chihuahua, diciembre de 1892. Autor. Carl Lumholtz (CDI, 2006:70).	68
6	Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 200054. Título: Sacerdote cantando y tocando el tambor, diciembre de 1895, Santa Catarina, Mezquitic, Jalisco.	69
7	Pino muerto, derribado con motosierra, cuyo interior, corazón o <i>iyari</i> se pudrió. Las Latas, 2014. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	74

8	Arca con <i>Takutsi Nakawe</i> , dejada como ofrenda en la Isla del Rey, en el Océano Pacífico. San Blas, Nayarit. Diciembre de 2011. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	80
9	Arca con <i>Tatutsi</i> , dejada como ofrenda en la Isla del Rey, en el Océano Pacífico. San Blas, Nayarit. Diciembre de 2011. Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	81
10	“El Noé huichol y su arca”. Longitud: 23.5 cm. (Lumholtz, 1945: 191).	82
11	“Dibujo del arca con sus tapas” (Lumholtz, 1986: 237).	83
12	Diseños de seres alados sobre la parte superior del arca. (Lumholtz, 1986: 238).	86
13	Diseños de seres alados sobre la parte superior del arca. (Lumholtz, 1986: 238).	87
14	Copia de una ofrenda para la diosa <i>Takutsi</i> , que recuerda la canoa del diluvio con <i>Watakame</i> , el primer sembrador, que es rescatado en el diluvio, y su perrita, una de las transformaciones de la diosa del maíz. En el interior de la canoa se encuentran las semillas de los diferentes cultivos (maíz, frijol y calabaza). Santa Catarina Cuexcomatitán, Jalisco (Alcocer y Neurath, 2007: 46).	88
15	Jicareros huicholes (ca. 1896). Autor. León Diguét.	89
16	Guirnalda de flor de <i>puwari</i> y cucharilla ya secas, en la fachada del <i>xiriki</i> de <i>Tamatsi partsika</i> . Autor Juan Negrín. Las Latas. 1976.	95
17	Fototeca Nacho López, CDI, No de inventario: 18842. Molienda de <i>uxa</i> con agua. El Potrero, municipio del Mézquital, Durango, junio de 1991, Autor: Lorenzo Armendáriz.	103
18	Cerro de Las Salinas en los límites entre San Luís Potosí y Zacatecas (fondo), Corte de planta de <i>uxa</i> y extracción de un trozo de su raíz (esquinas inferior derecha e izquierda) y detalle de un cuadro de estambre del artista Mariano Valdez (esquina superior derecha). Autor Ricardo Pacheco. 2013.	104

19	Detalle de fotografía: Juan Negrín, Artes de México, núm. 75. (2005: 33).	106
20-21	Dibujo aproximado de la pintura dibujada en el tronco del <i>tepo</i> , de la fiesta del 2012, en Las Latas (extremo izquierdo). <i>Tepo</i> percutido en la fiesta del tambor de 2014, en el rancho de <i>Tzapomuyewe</i> (extremo derecho). Ricardo Pacheco Bribiesca.	108
22	Secuencia de pintura con <i>uxa</i> que abraza en un ángulo de 360° el tronco de un tambor <i>tepo</i> , a partir de la sobre posición de cuatro fotografía que permiten ver el conjunto. Ranchería de <i>Tzapomuyewe</i> . 2014. Ricardo Pacheco.	109
23	Detalle de los dos orificios o <i>nierikate</i> en el cuerpo cilíndrico del tambor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	113
24	Detalle de los dos orificios o <i>nierikate</i> en el cuerpo cilíndrico del tambor. Ricardo Pacheco Bribiesca.	113
25	Calentando el interior del tambor. Autor. Ricardo Pacheco. 2014.	114
26	Gráfica de audio, que ilustra el sonido producido por los cinco primeros golpes dados al <i>tepo</i> , por el <i>mara´akame</i> y las <i>werikate</i> . Grabación en la ranchería de <i>Tzapomuyewe</i> . Octubre 2014. Autor de la gráfica: Jorge Emiliano Ponce García.	120
27	La percusión del tambor. Autor Karl Lumholtz (CDI, 2006: 88).	122
28	Sonaja perteneciente a la colección Gran Nayar del Museo Nacional de antropología, STOCRIM. No. de inventario 10-226875.	126
29	Nido de hormigas <i>a+te</i> , y piedrecillas utilizadas para sonajas <i>kaitsa</i> . Autor. Ricardo Pacheco Bribiesca. <i>Taimarita</i>	128
30	<i>Mara´akame</i> cantando y bebé tomando biberón. Autor. Juan Negrín. Mesa del Tirador. 1977.	136

- 31 Cuadro de estambre sobre la fiesta del tambor. En la parte superior dos águilas en pleno vuelo acompañan al *mara akame* a sus costados, y en la inferior un hombre alimenta a un perro con tortillas, como lo hace el muerto en su camino por el inframundo. Tomado de Schultes y Hofmann (2010: 8). 139
- 32 Diagramas de la fiesta del tambor, en la obra de Lumholtz, De un dibujo indio a lápiz (Lumholtz, 1986: 2018). 141
- 33 Fiesta del tambor en la ranhería de *Tzapomuyewe*. Autor, Xitakame Álvaro Carrillo. Octubre de 2014. 142
- 34 Niño con calabazas o *xutsi*. Autor. Xitakame Álvaro Carrillo. Las Latas, Jalisco. 2013. 147
- 35 Cuadro de estambre en donde la madre mítica pare y amamanta niños. Mariano Valadez. 4 junio de 2011. <https://www.facebook.com/mvhuicholyarnpainter?fref=ts> 149
- 36 Niño huichol decorado con plumas durante la ceremonia de los primeros frutos, hacia 1925, Enciclopedia de los nativos americanos, <https://www.facebook.com/native.encyclopedia?fref=photo> 151
- 37 Pintura mural hecha con pequeños mosaicos, en la cúpula de la “Capilla del Cerrito”. Santuario del Tepeyac, Ciudad de México. Autor. Ricardo Pacheco. 2016. 153
- 38 Detalle de la pintura en la cúpula de la “Capilla del Cerrito”, en donde se puede observa un grupo de ángeles tocando instrumentos musicales de origen prehispánico, entre los que se encuentran caracolas marinas, sonajas y un tambor tipo huhuétl, decorado con el glifo *nahui ollin*. Santuario del Tepeyac, 2016. 154
- Ciudad de México. Autor. Ricardo Pacheco.
- 39 El viaje del difunto, cuadro de estambre de Guadalupe González Ríos, 1974, 122X244 cm. Colección de Juan e Ivonne Negrín (fuente: González, 2005: 30). 156

- 40 *Tatei Werika Wimari*, la madre que renueva la vida y el alma de un niño que ha llegado o más bien vuelto a su lado. Detalle del cuadro de estambre de Guadalupe González Ríos. (fuente: González, 2005: 30b). 157
- 41 Las almas de tres niños y su recirculación en los rumbos del universo, detalle del cuadro de estambre de Guadalupe González Ríos (fuente: González, 2005: 30c). 158
- 42 En el *chichihualcuauhco* estaban los niños muertos prematuramente y un árbol nodriza los amamantaba hasta que se les destinaba volver a nacer. Códice vaticano A, f. 3v. (Matos, 2013: 20). 159
- 43 Ofrendas del niño *Moutuli en su segunda participación en una fiesta del tambor, consistente en flecha, arco, un par de huaraches, bordado de la figura del niño en un pedazo de tela, un xite o brote tierno de mazorca y un nierika o pequeño círculo de estambre con una red del mismo material en su interior y una cruz de tsikuri doble en cuyos extremos se han adherido bolas de algodón (diario de campo, Las Latas, Jalisco, octubre de 2013).* 162
- 44 Bebé con pocos años de nacida, Las Latas, Jalisco. Autor. Ricardo Pacheco. 166
- 45 Madre e hijo con puntos de *uxa* sobre sus rostros, uno y dos respectivamente. Las Latas. 170
- 46 Diseño de *uxa* con cinco puntos de color amarillo y su correspondencia con una cruz de estambre *tsik+ri*, de cinco rombos. Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 100040. Guadalupe Ocotán, Nayarit. Autor: Fernando Rosales Valenzuela. 173
- 47 Cruz de estambre *tsikuri* e hilo con borlas de algodón, y la ruta primigenia por donde pasaron los ancestros míticos por los rumbos del universo (Foto de John Lilly y dibujo de Carl Lumholtz). 174

- 48 Diseños de *uxa* utilizados por los peyoteros de Las Latas, durante la ceremonia de *Hikuri Neixa*. 2012.
Autor: Ricardo Pacheco. 176-181
- 49 Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 19929.
Título original: “*Portrait flower pétalo on cheek*”
o retrato de flor con pétalos sobre las mejillas, 1982,
San Sebastián Teponahuastlán Jalisco. Autor: Kal Muller. 182
- 50 Mestizo en peregrinación al desierto con los huicholes a quien el *mara´akame* le acerca un gajo de peyote a uno de sus carrillos antes de dárselo a comer.
Autor: desconocido. 183
- 51 Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 19082.
Título original: Hombre preparando un venado como ofrenda, 1993, Cerro Gordo, Durango. Autor: César Ramírez Morales. 185
- 52 Fototeca Nacho López, CDI, número de inventario 20041.
Título: Niño con pintura *uxa* anulada. Autor: Kall Muller, 1982,
San Sebastián Teponahuastlán, Mezquitic, Jalisco. 188
- 53 Copos de algodón en hilos, cruces *tsikuri* y cornamentas de venado. 190
- 54 Centros anímicos pintados con manchones o cruces en el ritual mortuorio, también presentes en la fiesta del tambor. 196
- 55 El *mara´akame* Marcos Torres, pintado con una cruz negra dentro de un ritual mortuorio. Las Latas, Jalisco, 1971.
Autor. John Lilly. 197
- 56 Manantial de *Tatei Matinieri* (extremo superior izquierdo), manantial de *Tatui Mayao* (extremo superior derecho), ofrenda en *Mukuyuawi*, *Wirikuta* (extremo inferior izquierdo) y de camino al Cerro Quemado, Sierra de Catorce (extremo inferior derecho). San Luis Potosí. Marzo 2015.
Autor. Ricardo Pacheco. 201

- 57 Arribo a *Wirikuta*, con las flores, algodones y frutos enfilados hacia el oriente (extremo izquierdo) y retorno a la comunidad, enfilados en dirección poniente. Ranchería de *Tzapomuyewe*. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco. 204
- 58 El momento en que los *tuwaino* salientes, regresan de *Wirikuta* con sus pesadas cargas. *Tzapomuyewe*. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco. 205
- 59 El *mara akame* en pleno vuelo de arribo a la comunidad con dos *tuwaino* salientes (extremo superior izquierdo). Papá con un ramo de flores de *puwari*, también alas o *wainurite* de su hijo (extremo inferior izquierdo) y *mara akame* en el preciso momento en que deshoja el ramo flores de *puwari* frente al tambor, arrancándole las alas a un *tuwaino* (extremo derecho). Las Latas y *Tzapomuyewe*. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco. 206
- 60 Atado de mazorcas, *+ki*, decorado con flores de *puwari*, en la milpa de los hermanos Candelario. Las Latas. Octubre 2013. Autor. Ricardo Pacheco. 215
- 61 La danza de los atados profusamente decorados, cerca del amanecer. Ranchería *Tzapomuyewe*. Octubre 2014. Autor. Ricardo Pacheco. 219
- 62 Hombre con cargo de águila o *werika*, ataviado y premiado con los collares de los *+kite* al final de la fiesta (en la mano izquierda lleva un *muwiele* con plumas de águila real. Autor. Las Latas. Octubre 2014. Ricardo Pacheco. 220

**ANEXO DE DISEÑOS DE PINTURAS
FACIALES CON *UXA***

